Pintura Mural Luso-Romana

RUI NUNES PEDROSO*

RESUMO

As pinturas murais luso-romanas, em cujo domínio o presente estudo representa uma primeira tentativa de síntese, apresentam conjuntos de carácter geométrico, vegetal e figurativo. O primeiro grupo é essencialmente composto por plintos, de estrutura mais ou menos complexa, e contem exemplos que vão dos elementos simples de Torre de Palma até às composições mais elaboradas, com formas inscritas e desdobradas, da sala da caçada na Casa dos Repuxos, em Conímbriga. Neste grupo de estrutura geométrica podemos ainda salientar as composições de *opus sectile* e de *crustae*.

A variedade decorativa das realizações geométricas encontra-se largamente representada pela riqueza das faixas de cercadura de IV estilo.

A relativa abundância dos conjuntos fragmentários com carácter floral permite supor a existência de grandes composições ornamentais de jardim.

As pinturas com figuração humana ou animal não existem em quantidade suficiente para constituirem um conjunto significativo.

Os exemplos *in situ* ou fragmentários, actualmente conhecidos, permitem situar a produção luso-romana no espaço que vai do I ao IV século da nossa era. Geograficamente concentram-se nas zonas de maior romanização, nos *conventus scallabitanus* (Conímbriga e Caldelas) e *pacensis* (Tróia, Évora, Santa Vitória do Ameixial, Torre de Palma, Campo Maior, São Salvador, Miróbriga, São Cucufate, Beja, Pisões, Abicada, Marim, Boca do Rio, Cerro da Vila, Milreu e Faro.)

Palavras-chave: *Crustae* – estilo pompeiano – fresco – luso-romano – marmoreado – *opus sectile* – pintura mural – plinto

* Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines (CNRS-ENS)
Abbaye Saint-Jean-des-Vignes, 02200 Soissons, França.

RÉSUMÉ

Le domaine des peintures murales luso-romaines, dont on présente ici quelques exemples significatifs, en vue d'une première synthèse, comprend des ensembles à caractère géométrique, végétal et figuré.

Dans le premier groupe, nous trouvons essentiellement des plinthes, à la structure plus au moins complexe, allant des décors simples de Torre de Palma aux compositions plus élaborées avec formes inscrites et dédoublées de la salle de la chasse dans la Maison aux Jets d'Eau, à Conímbriga. Dans ce groupe géométrique on remarquera encore les opus sectile fictifs ou les imitations de crustae.

La variété décorative de la composition géométrique est abondamment représentée par la richesse des bordures ajourées de IVème style. Les ensembles fragmentaires à caractère floral permettent de supposer, par l'abondance relative de leurs éléments, l'existence de grandes compositions de jardin.

Les peintures figurées, à caractère humain ou animal, ne sont pas assez nombreuses pour constituer un vrai domaine d'étude.

D'un point de vue chronologique, les ensembles in situ ou fragmentaires, dont on dispose à l'heure actuelle, nous permettent de situer la production luso-romaine dans l'espace qui va du Ier au IVème siècle ap. J.-C.

Géographiquement, la production des œuvres picturales dont nous nous occupons ici se concentre dans les zones à forte romanisation, dans les conventus scallabitanus (Conímbriga e Caldelas) et pacensis (Tróia, Évora, Santa Vitória do Ameixial, Torre de Palma, Campo Maior, São Salvador, Miróbriga, Sáo Cucufate, Beja, Pisões, Abicada, Marim, Boca do Rio, Cerro da Vila, Milreu et Faro).

Mots-clés: Crustae – fresque – imitation de marbre – luso-romain – opus sectile – peinture murale – plinthe – style pompéien

O estudo da pintura mural luso-romana encontra-se ainda em fase inicial com um domínio quase intacto. Desde finais do século XIX algumas notas breves ou artigos sobre achados ocasionais ou provenientes de campanhas programadas[1] têm-no tocado pontualmente, sem no entanto conseguirem despertar um interesse continuado dos investigadores. A pobreza dos textos, quer dum ponto de vista descritivo quer com vista à elaboração de um inventário parcial da pintura fragmentária ou *in situ*[2] reduz praticamente a nada o conteúdo das escassas publicações existentes. Por outro lado a destruição voluntaria de muitos testemunhos materiais tem constituído um travão fundamental ao desenvolvimento desta disciplina. Na sua origem encontra-se a incompreensão da riqueza informativa contida, por vezes, num simples fragmento monocromático e com maior razão nos conjuntos de fragmentos dispersos, aparentemente sem valor, que podem, após estudo e reconstituição, estar na base da descoberta de estruturas arquitectónicas, localização de janelas, portas, escadas e até na prova da existência de andares. A tendência actual, com a incrementação dos estudos interdisciplinares, inverte este fenómeno. Relatos mais precisos, patentes nos relatórios de escavação e nalguns textos publicados recentemente, encontram-se na origem de estudos monográficos. Mas estes trabalhos são ainda escassos e não podem constituir material de base para uma síntese sobre esta matéria.

[1] Cf. a este propósito as notas ou artigos, publicados no *Arqueoólogo Português* a partir de Janeiro de 1895.

[2] As pinturas murais *in situ* sempre mereceram outra consideração, dado o valor intrínseco que possuem, por um lado, e o aspecto material "palpável", por outro lado, característica que lhes confere foros de cidadania em Historia da Arte. O desprezo pelas pinturas fragmentárias, e muito em especial pelas que apresentavam campos monocromáticos, sempre foi fruto da incompreensão da utilidade dos materiais no contexto arquitectónico.

Por esta razão, o estudo sintético e parcial que se segue não pretende de modo algum substituir trabalhos futuros neste domínio nem aprofundar as características de cada um dos grupos existentes em Portugal, quer eles se encontrem ainda *in situ*, quer façam parte, no estado de espólio fragmentário, das colecções de museus de arqueologia ou outros, quer ainda reduzidos à qualidade de vestígios meramente gráficos. Procura-se, mais do que descrever conjuntos pontuais para cada um dos sítios do país, o que seria despropositado num texto tão exíguo, obter uma visão global da prática da pintura mural de época romana na Lusitânia. Sabendo que a difusão das modas itálicas atingiu todas as províncias do Império, conservando mais ou menos intactas, pelo menos até à formação das escolas regionais, os traços importados e muitas das características técnicas no que toca à execução dos suportes, ao risco e aos modos de realização dos frescos, parece útil a confrontação constante com a pintura pompeiana em particular e a pintura romana em geral, ciente de que o desvio nas concepções materiais ou mentais foi de pouca importância neste domínio e não interfere com a realidade dos fenómenos descritos, considerados nos seus aspectos essenciais.

A grande diversidade das realizações parietais de época romana não implica necessariamente uma proliferação desordenada das obras sem que seja possível atribuir-lhes certas características comuns que são função dos mais diversos factores tais como imperativos de ordem técnica, estética, social, económica, etc. A conjugação de todos estes parâmetros produziu obras em que, segundo as épocas, se evidênciam certos vectores principais a que se acordou dar o nome de estilo. A definição de estilo implica automaticamente o adjectivo pompeiano. E não por acaso. Pompeia que, pela quantidade dos testemunhos que conserva datados do princípio do século I a.C. até 79 d.C., constitui um museu imenso, atraiu naturalmente a curiosidade dos investigadores desde o século XVIII, aquando das primeiras escavações levadas a cabo pelos Bourbons de Nápoles[3].

Desde então as pinturas da cidade campaniana não deixaram de interessar os estudiosos. Em 1882 A. Mau no seu livro *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji* define, pela primeira vez, os estilos pompeianos classificando o conjunto das obras pictóricas de Pompeia e Herculano em quatro classes individualizadas. Esta classificação, ainda válida nos nossos dias, foi afinada por outros investigadores com a inclusão de fases evolutivas dentro de cada estilo considerado, ou ligeiras remodelações que não alteram substancialmente os princípios enunciados. por A. Mau.

[3] Inicio das escavações de Herculano em 1738 e de Pompeia em 1748.

Rizzo, Schefold, Borda, Curtius e Beyen contam-se entre os principais investigadores cujos nomes ficam ligados à evolução do conceito de estilo pompeiano.

O I estilo, dito estilo estrutural, tem as suas origens na pintura mural grega e imita uma parede sólida, sem aberturas, maciçamente edificada em aparelho cuidado. Encontramos a origem destas obras nas diversas casas de Delos (Alabe, 1993). Sobre um rodapé, uma zona de ortostatos compõe a parte inferior da parede, formando plintos altos. Por cima destes painéis um ou vários frisos decorativos estabelecem uma separação com as fiadas de aparelho da zona média. Os inúmeráveis exemplos de Pompeia – entre outros nas *fauces* (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 90-91, fig. 90 a-b-c). e no peristilo (*idem*, p. 118, fig. 45 e p. 128, fig. 64) da Casa do Fauno [VI, 12, 2-5]-, mostram bem a fortuna destas composições em Itália.

O II estilo que compreende, segundo alguns autores, duas ou três fases de evolução (primitivo ou de formação, apogeu, tardio) estende-se dos anos 80 antes da nossa era até aos anos 10 a.C./14 d.C. Na sua fase inicial a parede repete os esquemas do primeiro estilo com a opacidade estrutural dos aparelhos figurados. Em obras mais tardias sentir-se-á a necessidade de "arejar" a área interior das salas. As paredes abertas com colunas e caixotões nos tectos de galerias fictícias aparecem já em Delos, em exemplos de estilo estrutural, na Casa de Dionísio (Cf. Alabe, 1993, p. 205, fig. 83). A *villa* dos Mistérios em Pompeia (Guillaud-Barbet, 1990, p. 103, 108 e 110) e a villa de Publius Fannius Synistor em Boscoreale (*idem*, p. 107) apresentam belos exemplos desta nova corrente. Na fase de apogeu vão coexistir duas tendências. Numa delas as paredes abrem-se ainda mais, apresentando, em posição central, grandes janelas que dão para paisagens amplas ou no enquadramento das quais se desenham grandes composições mitológicas – Casa [VII, Ins. Occ] (Ling, 1991, p. 35, fig. 32 e 33). Na parede do criptopórtico da casa homónima – [I, 6, 2-4] (*idem*, p. 33, fig. 30), em Pompeia, ou na Casa da Farnesina (*idem*, p. 41, fig. 40) estamos já em presença do segundo aspecto desta fase : a parede vai de novo fechar-se e tornar-se num suporte decorativo de forte característica. Esta tendência vai desenvolver-se no III estilo e constituirá mesmo um dos seus traços fundamentais.

O III estilo que vai evoluir num espaço cronológico compreendido, aproximadamente, entre 10-14 antes da nossa era e os anos 60 d.C., representa uma reacção contra o ilusionismo do período anterior e acentua o carácter maciço da parede, exagerando as últimas tendências do II estilo. O reportório é miniaturista, com execução muito cuidada e grande profusão de linearidade e colorido. Numa

primeira fase desenvolvem-se os candelabros que passam a ocupar o lugar que antes se atribuía às colunas, servindo, nos eixos dos interpainéis, como pólos de partição vertical da parede. Um plinto dividido em compartimentos constitui a zona inferior da parede. Na segunda fase aparecem os pavilhões centrais que enquadram paisagens e na terceira, a partir dos anos 30, a preferência é dada aos grandes quadros centrais mitológicos implantados no meio das paredes, como se pode ver no *tablinum* 7 da Casa de Lucretius Fronto [V, 4, a] (Pompei, Pitture e Mosaici, III, p. 1011, fig. 83b).

Com o **IV estilo**, neroniano, assistimos de novo à proliferação dos espaços abertos, com um desenvolvimento exacerbado das arquitecturas fantasistas e dos motivos decorativos animais ou florais extremamente barrocos. O gosto das grandes cenografias da época influencia evidentemente o reportório decorativo dos artistas. *Grosso modo* pode considerar-se com K. Schefold (1957) e M. Borda (1958). uma divisão ternária em neroniano ou inicial – sala **h** e tricliínio **n** da casa dos Vettii [VI, 15, 1] em Pompeia (Ling, *op. cit.*, p. 75 e Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 526, fig. 104), subneroniano ou neroniano final (desenvolvimento da cenografia barroca) e vespasiano ou flaviano classicisante – *cubicula* **e**, **Q** e **R** da Casa dos Amores dourados [VI, 16, 7] (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 819, fig. 186 e p. 835, fig 217).

Contando à parte os casos extremos das pinturas da Boca do Rio e de Évora-Burgos, as realizações luso-romanas conhecidas actualmente em Portugal não podem inserir-se numa classificação por estilos. As pinturas executadas após o século II d.C. nas províncias apoiam-se, na maioria dos casos, em esquemas de III e IV estilo. Mas os vestígios conservados entre nós limitam-se, quase sempre, a pinturas de plintos com imitações de mármore aplicadas a *opus sectile* fictícios. A banalidade docorativa destes esquemas, na ausência das zonas médias das paredes ou do conhecimento, mesmo fragmentário das zonas altas, não permite estabelecer filiações de estilo bem definidas.

A pintura da sala 4 de Évora-Alcarcova, pelo tratamento das formas florais e pelo motivo de interpainel parece participar da cuidada execução de uma pintura de III estilo ou de um esquema simplificado de transição. Quanto ao fresco da Boca do Rio, a verificar-se a sua autenticidade, encontrar-nos-íamos em presença de uma composição apresentando traços comuns aos I e II estilos, o que tornaria este conjunto extremamemte valioso pela raridade dos exemplos deste tipo conhecidos nas províncias ocidentais[4].

[4] Um dos únicos exemplos de I estilo provincial aparece na Gália, em Vaison-la-Romaine, em estado bastante fragmentário, reduzido a algumas placas de estuque em relevo. Cf. Barbet, 1969, p. 14.

1. ELEMENTOS DE DESCRIÇÃO GERAL

Os conjuntos conhecidos são facilmente descritos pela aplicação das regras que compõem o sistema da pintura romana em geral e apresentam, na sua relativa variedade, uma predominância de esquemas geométricos. Trata-se principalmente de painéis delimitados por filetes e faixas que contêm as formas complementares, puramente decorativas, que compreendem essencialmente os marmoreados e as faixas de cercadura. Os elementos figurativos são escassos.

1.1 Pinturas de estrutura geométrica

A acção dos factores naturais que estão na base da destruição das estruturas arquitectónicas, permite, normalmente, a conservação das zonas inferiores das paredes. O facto é lógico na medida em que o amontoar dos materiais caídos ou os restos de blocos recuperados se sobrepõem, no solo, diante dos muros, cobrindo assim, ao mesmo tempo que os protegem da destruição, certas partes ou a totalidade dos plintos.

Os exemplos de **plintos** do território português são variados: eles podem ser de composição bastante simples, com compartimentos apenas delimitados por filetes, como se pode observar em Torre de Palma ou, ao contrário destes, apresentando estruturas bem mais complexas com o jogo dos *opus sectile* completado por um enriquecimento decorativo de mármores fictícios. São deste tipo as composições da maioria dos plintos lusitanos (Conímbriga, Évora, etc.).

Para Conímbriga inventariamos dois grupos: um na zona este, *extra muros*, na Casa dos Repuxos, outro na Casa de Cantaber, no interior das muralhas. O primeiro com quatro conjuntos diferenciados – Sala da Caçada (sala 29), sala dependente do pátio porticado (A 28), êxedra 25, na ala sul do peristilo e sala 24 –, o segundo, mais deteriorado e criativamente menos importante, decora as salas 26, 27 e 28 (Pedroso, 1992, p. 166, nota 1).

Na Casa dos Repuxos, quer na sala 24 quer na êxedra 25, encontramos praticamente o mesmo princípio de construção mesmo se a forma dos compartimentos é diferente: imitação de *opus sectile*, alternando compartimentos com círculos centrais e superfícies simples – sala 24 – e justaposição de painéis rectangulares e quadrados com alternância de marmoreados e painéis de *opus sectile* (êxedra 25). Na Sala da Caçada, encontramo-nos em presença de algo mais cuidado com um tratamento plástico de certa intensidade conseguido pelas pilastras de estuque em relevo que separam os compartimentos rectangulares do plinto. Círculos, losangos e rectângulos constituem as formas de base cuja interdependência produz um jogo de formas geométricas inscritas com efeitos de *opus sectile*.

Plintos com losangos inscritos e círculos centrais existem também na casa da rua da Alcarcova de Cima, em Évora, nas salas 6 e 7[5]. Estas composições apresentam todas as características das *crustae* que decoram os plintos a partir do século III d. C.

Em Miróbriga (Santiago do Cacém), na casa a sul do caminho das termas, este tipo de estrutura geométrica à base de losangos inscritos foi realizado com maior cuidado. A qualidade dos marmoreados de fundo são de boa factura e destacam-se da produção lusitana conhecida até ao momento.

Para Torre de Palma (Monforte)[6] a estrutura dos plintos é variavel: simples na sala dos Frescos (sala 6), com painéis sóbrios, justapostos, e um painel com imitação de *opus sectile* composto por uma superfície rectangular cortada em quatro placas triangulares coloridas simétricamente, de factura mais complexa nas salas 11 e 14. Nesta última sala procuraram-se efeitos visuais, ricos em cor, conseguidos pela diversidade dos marmoreados fictícios. Estes servem de fundo a uma linha de quadrados com filetes internos cujos ângulos se ligam, segundo as diagonais, aos ângulos dos compartimentos compondo assim uma imitação de apainelados em várias unidades justapostas. Os veios de mármore, irregulares, repetem-se por séries e formam um fundo, tratado como um elemento independente dos compartimentos.

Para os plintos conservados em Tróia (Pedroso, 2001), nos frescos da sala adjacente à aula-basilica, voltamos a encontrar o esquema já obsrvado em Conímbriga, em Évora-Alcarcova ou em Miróbriga: idêntica disposição dos losangos horizontais, dimensões aproximadas e características de *opus sectile*. Só o tratamento de detalhe introduz alguma diferenciação. Na grande aula, a zona inferior da parede é coberta com marmoreados fictícios recortados em placas justapostas com efeitos de simetria. Com a mesma qualidade se desenvolve o rodapé sobre o qual pousam os ortostatos do plinto. Em ambas as zonas veios serpentiformes, formando faixas de largura variável com um tratamento algo simplificado, cobrem inteiramente as superfícies.

Na villa de Pisões (Beja) (Ribeiro, 1972), os diferentes muros das salas 4, 5 e 6 apresentam vestígios conservados com altura suficiente para que seja possível uma leitura da composição dos plintos. Esta é extremamente simples na sala 4 com um fundo branco salpicado de ocre vermelho, com um tratamento de faixas de cor imitando largos veios de mármore na sala 5 e um tratamento geométrico

[5] Cf. em Pedroso, 1994 a descrição preliminar destas pinturas, após a sua escavação.

[6] A numeração adoptada para as salas da *villa* de Torre de Palma é a que figura em Pedroso, 2000.

diferenciado na sala 6. Aqui, na zona inferior do muro este, pode ver-se uma decoração geométrica à base de compartimentos com círculo e octógono irregular. O posicionamento desta zona da pintura, quase ao nível do solo, surpreende pelo tipo de decoração destinada a um rodapé a menos que tenha havido alteração do nível do solo.

As imitações de mármores são utilizadas exclusivamente na decoração de painéis como forma de preenchimento ou destaque de formas individualizadas. Na pintura luso-romana encontramos diversos tratamentos de mármores fictícios, desde os esquemas mais simplificados da aula-basilica de Tróia ou dos rodapés da sala 15 da *villa* de Torre de Palma até à maior complexidade dos elementos compostos de manchas globulares ovóides ou circulares, espalhadas entre veios serpentiformes, que encontramos nas pinturas de Conímbriga ou de S. Pedro de Caldelas (Pedroso, 1988, fig. 60).

Os mármores ponteados ou salpicados aparecem nos plintos da *villa* de S. Salvador de Campo Maior associados a rodapés ponteados elementares.

O conjunto mais significativo de mármores fictícios, pela importância da área conservada, encontra-se na "basílica" de Tróia. A sua factura algo grosseira e de rápida execução fica muito aquém da qualidade dos marmoreados de Miróbriga que poderão ser classificados como a realização mais conseguida deste tipo de decoração no domínio lusitano.

As imitações de *crustae*, em Conímbriga, à base de marmoreados, implica um esquema de formas independentes com peso próprio nas estruturas que decoram e contribuem assim, de forma acentuada, para a organização das superfícies compostas.

Os painéis e compartimentos *in situ*, correspondendo às zonas intermédias das paredes, limitam-se a alguns exemplares e isto pelas razões indicadas *supra*. Constituem uma valiosa excepção os painéis da zona 2 da "basílica" de Tróia, quase inteiramente conservados e os painéis vermelhos da sala 4 de Évora-Alcarcova. Outros vestígios, mais insignificantes, existem ainda *in situ* no muro norte da sala 6 da *villa* de Pisões[7], no *apodyterium* das termas de Milreu (Estói), em algumas paredes das ruínas de Conímbriga e na sala 6 da casa da rua da Alcarcova, em Évora.

O exemplo de Tróia é extremamente relevante. Pelas suas dimensões e pelo bom estado de conservaçao assim como pela sua estrutura recticulada, constitui

[7] A parede norte da sala **5** desta *villa* conserva uma superfície de altura relativamente equivalente embora bastante deteriorada. Pode ser que toda a altura conservada pertença a um plinto alto o que determinaria uma parede de grandes dimensões. Parece, no entanto, pela leitura possível dos restos de cor sobre o fundo branco que certas faixas horizontais podem indicar a separação com a zona média da parede e que tenhamos assim o campo inferior da zona dos painéis.

um conjunto à parte. O ajustamento das formas numa malha composta de octógonos interligados por quadrados, com círculos interiores, concêntricos, ou por círculos tangentes com quadrados interiores, é dos mais bem conseguidos pelo efeito visual de conjunto em cada painel. Não só o jogo das formas mas também o cruzamento das cores contribui para este fim.

Em Évora, as pinturas da sala 4 do conjunto da rua da Alcarcova, possuem painéis da zona média relativamente bem conservados[8]. Sobre plintos decorados com hastes florais encontra-se uma zona média composta de grandes painéis vermelhos separados por uma faixa vertical larga. Estes painéis são de concepção corrente com uma correspondência normal entre zona 2 e plinto, com os habituais ritmos cruzados (efeito de *khiasma*) entre os painéis horizontais do plinto e a faixa de separação da zona média e entre os painéis grandes e o compartimento menor e central do plinto. Na sala 6, com associação de *crustae* fictícia no plinto, aparecem as zonas inferiores dos painéis da zona média, de cor ocre-vermelho.

Em Pisões, no muro norte da sala 6, os painéis vermelhos da zona 2 são do tipo com enquadramento interior. Filetes brancos, paralelos aos limites dos painéis, ligam-se aos ângulos destes por meio de segmentos de recta inclinados a 45°. Esta disposição confere-lhes forma de painéis biselados.

Em Milreu, os painéis danificados do *apodyterium* das termas, são, no seu estado actual, de factura geométrica simples. Não se observam quaisquer elementos decorativos complementares nem deles se faz menção nos textos mais antigos de que dispomos (Franco, 1943).

Em Conímbriga existem vestígios *in situ* de alguns painéis da zona 2. Na sala 25, nas paredes este, sul e oeste, conservam-e as zonas inferiores dos grandes painéis vermelhos cuja largura corresponde às dimensoes dos painéis dos plintos (Pedroso, 1992, p. 161).

São inúmeros os elementos fragmentários constituidos por campos monocromáticos pertencentes a painéis grandes ou a compartimentos de plintos. Por vezes o campo é atravessado por linhas, filetes ou faixas que indicam enquadramentos interiores ou zonas de transição. Na grande maioria dos casos nao é possível atribuí-los a uma composição precisa, sobretudo nos que foram recuperados em entulho disperso.

As **faixas de cercadura** existem em grande abundância nas colecções fragmentárias e provêm sobretudo dos materiais de destruição, reutilizados para

[8] A sua degradação tem vindo a acentuar-se devido a problemas de humidade no solo e as cores vivas que apresentavam por alturas de 1990 têm perdido muita da sua intensidade com a formação de véus calcários que implicam a queda progressiva da película cromática pela formação de "nuvens" de pigmento desagregado.

preenchimento sob os mosaicos do peristilo da Casa dos Repuxos em Conímbriga. Trata-se de fragmentos com uma grande variedade de motivos e de boa factura o que deixa supor a extrema riqueza das paredes que decoravam.

Outras faixas provêm, na mesma casa, dos espaços A11 e A35. Todo este conjunto apresenta as características da produção de III e IV estilos. Da zona A17 provêm elementos constituídos por linhas de círculos, de quadrados e de hexágonos, delimitados inferior e superiormente por um ou dois filetes. O preenchimento decorativo destas faixas é variado: formas geométricas inscritas com composição alternada ou repetitiva, formas concêntricas ou ainda formas simétricas horizontais ou verticais. Outros arranjos de faixas de cercadura apresentam desenhos mais complexos com linhas de círculos secantes com florões interiores, estilizados, ou alternância de formas diferenciadas, cada uma delas desdobrada simétricamente ou completada, interiormente, por elementos análogos, concêntricos, por vezes timbrados com florões de dimensões reduzidas.

Certos elementos com um desenho mais sóbrio são constituidos apenas por linhas de motivos estilizados. Trata-se de linhas de palmetas e lotus em composições alternadas, com pé apoiado em filetes rectos.

As cercaduras compostas, com duas ou três linhas de motivos, podem observar-se em fragmentos em que aparecem delimitados por filetes (total ou parcialmente) ou em composições livres. Nas primeiras se incluem linhas de quadrados ou rectângulos a que se sobrepõem volutas simétricas que enquadram estilizações florais ou linhas de quadrados em distribuição concêntrica, servindo de base a linhas de ondas contínuas, correntes à esquerda. As composições não delimitadas apresentam um desenho mais complexo com volutas oblíquas e com um desenvolvimento decorativo secundário apreciável.

As cercaduras provenientes de A35 têm maior impacto visual, quer pelo tipo de desenho quer pela grandeza dos motivos. Aí se desenvolvem florões, elementos florais diversos, três quartos de circulos envolventes com terminações em forma de volutas opostas com brácteas e elementos centrais, verticais, com forma floral desdobrada em simetria, funcionando como eixos.

Da zona das termas os elementos de cercaduras são menos abundantes mas apresentam uma certa exuberância decorativa. Ondas estilizadas associadas a flores de lotus e corolas dispostas em linhas horizontais que se desdobram por simetria vertical originam uma composição larga com um eixo central materializado por uma linha de florões polilobados.

Outros grupos constituem exemplos de cercaduras recortadas extremamente correntes em pinturas de IV estilo com filetes rectos com pontos e gotas e

elementos intermédios, na espessura da faixa, constituidos de semi-círculos timbrados com gotas centrais e com folhas bífidas intercalares.

Todos os elementos de cercadura conservados nos restantes sítios arqueológicos não apresentam o interesse dos descritos *supra* e são normalmente compostos por filetes rectos, de enquadramento interior, com ou sem pontos na diagonal.

1.2 Pinturas de carácter figurativo

Entre os exemplares *in situ* e os elementos fragmentários recolhidos encontram-se testemunhos de pintura figurativa que correspondem essencialmente a elementos florais, a objectos, a fragmentos de decoração animal ou humana ou ainda a elementos puramente decorativos compostos de formas estilizadas ou com desenho geométrico mas que, pelo tratamento recebido, agem como formas decorativas independentes. Entre os elementos florais, que são muito abundantes no espólio de Conímbriga, encontram-se principalmente folhas, flores ou séries de enrolamentos florais estilizados. Como exemplo dos primeiros temos os gradeamentos de jardim formados por ripas finas entrecruzadas nas quais se enrolam caules e se desenvolvem folhas e flores. Provenientes da zona das termas alguns fragmentos apresentam este tipo de decoração associado a elmentos da parte superior de uma fonte. Folhas e caules, em grande quantidade e pintados em tons de verde sobre fundo preto, provêm também do mesmo sector. De A11, na Casa dos Repuxos, conserva-se uma decoração análoga mas desta vez entre filetes rectos de cor branca. Parece tratar-se neste caso de elementos de interpainel ou faixa de separação (elementos de candelabro ou de grinalda rígida). Com o mesmo teor decorativo foram recolhidos no sector oeste da mesma casa (A4, A5, A14, A16) fragmentos pintados sobre fundo cor-de-rosa apresentando um desenho de proporções mais reduzidas. Em A17 foram recuperados numerosos fragmentos com flores e vestígios de grinalda verde completada a vermelho e ocre amarelo.

O grande enrolamento vegetal de Conímbriga, proveniente da zona A17, é um exemplo interessante. Ele desenvolve-se sobre o fundo branco de uma faixa com 46 cm de largura, compreendida entre duas faixas castanhas e o conjunto apresenta um perfil de duplo ângulo recto que marca um desnivelamento da superfície. Segundo a marca do aparelho do muro, impresso no reverso das placas, podemos determinar a posição horizontal do conjunto que pertenceria a uma zona superior de parede ou, como se conhece para algumas composições, num sector de transição entre as zonas 1 e 2.

De Torre de Palma provêm certos elementos florais mas em número reduzido. A maior parte da decoração que descreve M. Heleno (1962, p. 323) ("...frescos

de figuras ou simples flores emolduradas...") ter-se-á perdido entre 1950 e hoje, dado que nada resta *in situ* ou nas reservas do Museu Nacional de Arqueologia[9] que possa corresponder a uma decoração equivalente.

Provenientes da *villa* da Boca do Rio, assim como da *villa* do Cerro da Vila, ambas situadas no Algarve, existem vários elementos de decoração floral de tipo muito corrente e assaz insignificante. De outro tipo bem mais cuidado na execução e no valor decorativo final são as pinturas com elementos florais da sala vermelha (sala 4) das ruínas da rua da Alcarcova em Évora. Trata-se aqui de pinturas *in situ* que apresentam, na zona do plinto, sobre fundo preto e pintadas a branco e a diversos tons de verde, hastes florais, horizontais. Na faixa de separação vertical da mesma pintura, na zona 2, permanece ainda, mal conservado, um motivo floral estilizado que constitui o centro de um elemento fusiforme.

A figuração de objectos não apresenta muitos elementos e, na maioria dos casos, estes estão incompletos. Constitui excepção o valioso exemplar de vaso figurado num dos pilares dos arcos da "basílica" de Tróia.

Fragmentos de candelabros com hastes enroladas, elementos de ombelas, caixotões de tectos e fragmentos de arquitraves, constituem o panorama assaz restrito deste tipo de decoração. Elementos muito simples e danificados, pertencentes a um candelabro, aparecem entre os fragmentos recolhidos nas escavações diante do muro da sala 6 das ruínas da rua da Alcarcova, em Évora. Eles decoravam a faixa de separação central da parede norte.

Para a figuração animal e humana o panorama actual também é extremamente reduzido. Ele limita-se a alguns fragmentos provenientes de Conímbriga com uma figura de Cupido ajoelhado sobre uma ombela, uma cabeça de ave de rapina, a parte inferior do corpo de uma criança (provavelmente um Cupido), disposta nos limites de um campo de painel côncavo e a parte anterior de um corpo de grifo (?). Em Cerro da Vila, um dos fragmentos conservados parece apresentar uma pata de felino mas a sua leitura não é evidente.

2. AS REALIZAÇÕES

A pintura mural luso-romana participa, dum ponto de vista técnico e estilístico, da grande família de realizações de todo o Império. As variantes no tratamento dos motivos no âmbito de uma decoração sob influência podem ser mais ou menos importantes. Encontramos, deste ponto de vista, certas originalidades

[9] Pedroso, 2000. Alguns fragmentos avulsos de Torre de Palma, pouco numerosos, recolhidos na casa do guarda, foram desenhados e analisados no estudo a que se refere esta nota.

de tratamento. Basta ter em mente as soluções encontradas no caso da decoração de plintos como na sala 15 da *villa* de Torre de Palma ou no tratamento das imitações de *opus sectile* da Sala da Caçada de Coímbriga entre outros. Mas os traços comuns dominam. Sabemos que as influências viajam e a difusão dos modelos, problema nunca inteiramente resolvido no caso das pinturas desta época, está certamente na origem das estruturas decorativas que informam as realizações luso-romanas.

Apresentam-se nas linhas que seguem, de modo bastante sintético, apenas alguns exemplos mais significativos de pinturas murais realizadas na Lusitânia durante o período romano.

2.1 Conventus Scallabitanus

2.1.1 Conímbriga

Província da Beira Litoral
Distrito de Coimbra
Concelho de Condeixa-a-Nova
Sítio junto à aldeia de Condeixa-a-Velha

As pinturas murais de Conímbriga possuem, quer pela sua quantidade quer pela sua qualidade, uma importância à parte na produção desta época no território lusitano.

Os conjuntos significativos dividem-se em dois grupos essenciais: as pinturas *in situ* e todos os sub-conjuntos de pinturas fragmentárias, achadas, na sua maioria, debaixo dos mosaicos do peristilo da Casa dos Repuxos e utilizadas como material de entulho.

As pinturas *in situ* compreendem vários painéis com um estado de conservação diferente, distribuídos essencialmente pelas salas da Casa dos Repuxos e da Casa de Cantaber. Na primeira destas casas eles decoram as quatro paredes da sala 24, as paredes sul, este e oeste da sala 25 e as paredes sul, este e norte da sala 29. A Casa de Cantaber possui restos de pinturas *in situ* nos muros este e oeste da sala 26, assim como nas paredes este, oeste e sul da sala 27.

A decoração destas salas pertence toda ela a um mesmo grupo de realizações baseadas em esquemas de *opus sectile* com marmoreados e podem datar-se *grosso modo*, por critérios estilísticos, de finais do século III ou de princípios do século IV (Pedroso, 1992, p. 165).

Os conjuntos fragmentários, anteriores às pinturas *in situ*, possuem uma variedade muito grande de motivos que integram composições de índole vegetal (enrolamentos, elementos de candelabros, folhas), geométrica (faixas, filetes

campos, compartimentos), figurativa (em menor quantidade), decorativa (cercaduras recortadas de IV estilo, pontos na diagonal, elementos cordiformes com pontos, de III estilo, faixas com elementos decorativos de III estilo, etc.). Os fragmentos destes conjuntos pertecem a composições de interior (de parede e de tecto) assim como de exterior (decoração de jardim) e a paleta utilizada é rica com uma nítida preferência para os ocres vermelhos e amarelos e para as terras verdes.

2.1.2 São Pedro de Caldelas

Província do Ribatejo
Distrito de Santarém
Concelho de Tomar
Sítio na freguesia da Madalena, junto à ribeira de Beselga

Os conjuntos fragmentários de S. Pedro de Caldelas (Pedroso, 1988) compreendem três grupos distintos: painéis de marmoreados compostos de veios serpentiformes e de nódulos dispersos num arranjo bastante corrente, decoração de índole geométrica e estuques moldados.

A execução destas pinturas apresenta um certo carácter elementar com motivos mal acabados ou irregularidade das linhas e uma paleta pobre baseada sobretudo em tons de ocre-amarelo para os fundos e vermelho e preto para as formas.

O desenho extremamente comum dos motivos e a pouca quantidade de fragmentos estudados não permitem qualquer aprofundamento no sentido de uma possível datação.

2.2 *Conventus Pacensis*

2.2.1 Tróia

Província da Estremadura
Distrito de Setúbal
Concelho de Grandola
Sítio da Boca da Lagoa na Península de Tróia

Os vestígios arqueológicos da cidade de Tróia estendem-se ao longo da desembocadura do rio Sado e contam-se entre as estruturas mais importantes

de época luso-romana com as imponentes ruínas das instalações de conserva de peixe cuja indústria permitiu a esta cidade uma certa prosperidade entre os séculos I e IV d. C.

Existiram vários núcleos importantes de pinturas murais nas habitações, nas termas e na "basílica" (Costa, 1930, vol. XXIX, p. 4, 5, 11, 20, 24, 28, 29 e 30) dos quais já só restam *in situ* os vestígios da casa justaposta à "basílica" e os que decoram esta última.

Nas estruturas visíveis no espaço adjacente à grande sala encontramos uma decoração simples de painéis rectangulares com losangos inscritos. Os compartimentos secundários, formados pela implantação das linhas de estrutura possuem filetes de enquadramento interior com pontos na diagonal. Esta pintura, sobre fundo branco, foi substituída por uma outra cujo esquema decorativo difere nas dimensões das faixas, nos filetes e nos espaços que os separam e introduz painéis de tipo biselado como esquema de fundo das composições de *opus sectile*.

O conjunto da "basílica", que constitui actualmente a maior superfície de pintura mural antiga conservada no país, é notável pela riqueza da sua composição, pelo efeito dos seus coloridos cruzados, pelas indicações de detalhe e pelas afinidades estilísticas com muitas pinturas tardias conservadas nas diversas regiões do Império Romano.

As quatro paredes, originalmente cobertas de frescos em toda a sua superfície, dividem-se em grandes compartimentos rectangulares, na zona média, delimitados por faixas vermelhas e separados entre eles por compartimentos menores de cor preta ou branca. A decoração interior destes painéis grandes é diversificada no detalhe mas sempre composta por uma estrutura de recticulados geométricos formando octógonos ou círculos tangentes com o correspondente desenho intercalar de quadrados e de losangos côncavos. Cada uma destas composições é completada por coroas circulares concêntricas (nos octógonos) e por quadrados concêntricos (nos círculos). O jogo das cores (o vermelho, o azul e o ocre amarelo) é complementar e cruzado o que contribui para o aumento do ritmo óptico.

Desenvolvendo-se ao longo desta composição, a todo o comprimento das paredes, e separando-a da zona inferior do alto plinto, podemos observar uma faixa decorativa de transição composta diferentemente segundo os tramos. Estes são definidos pela compartimentação da sala, implicada pelos arcos lançados sob a cobertura e correspondem, na pintura, a uma inversão das formas que indica, aparentemente, um desejo de individualização do espaço. Constatamos que na zona média da parede maior há alternância dos recticulados

de octógonos e círculos com o mesmo módulo repetitivo para os tramos 1 e 3. O espaço entre estas duas zonas é diversificado pelo número de círculos. Este arranjo da parede corresponde à composição que se encontra em frente com a troca provável[10] dos motivos para criar um ritmo cruzado. Esta diferença na composição da sala aparece também, como ficou dito, no motivo da faixa de separação. Para a parede comprida, relativamente bem conservada, vemos que o motivo ondular à volta de uma linha de eixo só aparece no tramo 1. Nos tramos 2 e 3 dispõe-se um outro motivo, mais desenvolvido, constituído por projecções geométricas de paralelipípedos com interposição angular de motivos florais esquemáticos. Parece portanto muito clara a intenção de dividir o espaço, senão de uma maneira funcional pelo menos de um ponto de vista estético.

A zona do plinto é formada por imitações de mármore cortado em placas de dimensões variadas, justapostas e colocadas, normalmente, em simetria de espelho nos dois eixos. Os veios são de tipo ondulante, por vezes dispostos de modo paralelo, de factura esquemática e pintados a preto sobre fundo branco. Estas imitações reproduzem, sobre um rodapé baixo, ortostatos que formam um lambrim extremamente gráfico de superfície cuidada não obstante a simplicidade dos meios utilizados na sua execução.

A decoração de motivos diversos que figura sobre as diferentes faces dos pilares adossados (vaso, óvulos, palmetas estilizadas e motivos florais) completam este conjunto de tão grande importância para o conhecimento da pintura mural de época tardo-romana.

Um último grupo, ainda adjacente à "basílica" apresenta uma composição interessante com painéis biselados em dois registos conservados. No interior de cada um dos compartimentos da zona inferior podem notar-se losangos inscritos com círculos centrais. O interior destes círculos é por sua vez decorado com um motivo octogonal de carácter filiforme e floral. Entre as zonas inferior e superior encontra-se uma faixa de separação composta de esses vermelhos e pretos, delimitada por duas faixas de cor castanho avermelhado. Esta composição de *crustae* em níveis sobrepostos é única, até ao presente, na pintura mural luso-romana, o que acresce o evidente interesse arqueológico que apresenta.

[10] O estado de degradação da parede não permite elucidar este problema sem exames específicos das pinturas após limpeza.

2.2.2 Évora – Rua da Alcarcova de Cima

Província do Alto Alentejo
Distrito de Évora
Concelho de Évora
Sítio da Casa nobre da Rua de Burgos, Rua da Alcarcova de Cima ou Rua de Burgos, n° 5.

Em Évora, no núcleo luso-romano da Rua de Burgos, encontra-se um conjunto bastante importante de pintura mural com uma vasta superfície conservada e uma certa qualidade de factura de algumas das pinturas.

A **sala 4**, bem conservada e decorada com as pinturas de melhor qualidade, compõe-se actualmente de três paredes com uma altura máxima de 1,47 m para a parede norte e 1,32 m na parede sul. A parede norte, de que só se encontra visível a metade este, prolonga-se sob a rua da Alcarcova. Escavações realizadas em 1994 puseram a descoberto a parte oculta que apresenta, como seria de esperar, a continuação do esquema decorativo utilizado na parte acessível da sala e que se baseia numa tripartição horizontal da parede com rodapé, plinto e zona média e de uma divisão perpendicular também em três zonas: dois grandes painéis de cor ocre vermelho separados por uma faixa larga de fundo preto com decoração minuciosa. O plinto, que apresenta, no sentido do comprimento, as divisões habituais que correspondem à tripartição vertical, possui, para cada painel rectangular longo, uma decoração de hastes vegetais medianas de ambos os lados de um círculo de cor vermelha vinácia. O tratamento cuidado das folhas e a transparência dos brancos sobre fundo preto conferem a esta pintura a riqueza do pormenor cuidado que é sobretudo apanágio das pinturas de terceiro estilo.

A zona média da parede é composta por dois painéis grandes de fundo ocre vermelho com enquadramento interior de um tipo particular consistindo em faixas estreitas e compósitas, de extremidades cruzadas, enrequecidas de cor complementar. A faixa de separação, com fundo preto, é decorada por um motivo de fusos cuja execução delicada participa da mesma inspiração que os elementos florais do plinto, esbelecendo-se assim uma harmonia de factura que contribui para o equilíbrio geral do conjunto.

Na **sala 5** a decoração é mais banal mas apresenta também motivos de interesse. Sobre um plinto branco, decorado de marmoreados ponteados de cor castanha ligeira e dividido em painéis por simples filetes perpendiculares, dispõe-se um friso de óvulos e de dardos que os separam. A factura é algo fruste mas o conjunto não deixa de ter um certo valor plástico e funcional. Este friso serve como elemento de transição entre o plinto e a zona média da parede de que só

possuimos, provavelmente, uma fraca indicação sobre a parede norte. Com efeito, nesta zona, uma superfície de cor verde desenvolve-se por cima do friso descrito. Poderá tratar-se de um painel grande mas poderá também mais não ser que uma faixa de transição entre as duas zonas, como uma predela em que assentariam os painéis grandes, o que corresponde a esquemas habituais em pinturas de terceiro e quarto estilo.

Para a **sala 6** a decoração muda de registo. Tudo aqui é bem mais grosseiro. São rudes as formas, mal implantadas, espessa a plasticidade da película cromática e fruste a impressão estética do conjunto. A composição, de que só se conserva parcialmente um sector da parede norte [11] apresenta um esquema habitual de imitação de *crustae*, com compartimentos de plinto de forma rectangular, separados por um compartimento vertical, estreito. Cada um dos primeiros apresenta uma composição concêntrica de losangos com círculos delimitados por pérolas e contas, em imitação de *opus sectile*. Os fundos destas formas subsidiárias preenchem-se com marmoreados diversos sendo a paleta de conjunto nos tons de ocre amarelo, azul, preto, verde e ocre vermelho. Acima do plinto existem painéis grandes de cor ocre vermelho que correspondem a um esquema de composição geral tripartida no sentido vertical

A **sala 7** só possui vestígios no ângulo sudoeste. A composição é a mesma que se analisou para a sala.6. Só que aqui o ritmo das cores foi cruzado para criar uma certa variedade óptica.

2.2.3 Santa Vitória do Ameixial

Província do Alto Alentejo
Distrito de Évora
Concelho de Estremoz
Sítio do Monte Furinho

A decoração da *villa* de Santa Vitória do Ameixial (Chaves, 1922, p. 6 e Chaves, 1938, p. 39), a julgar pelos vestígios de mármore lavrado que chegaram até nós, seria sumptuosa. A pintura a fresco decorava essencialmente as paredes da sala **E** dos banhos (4,25 x 4,34 m), com solo de *opus signinum*.

Os restos encontrados *in situ* compunham-se de compartimentos de forma quadrada com decoração floral interior e separados entre eles por faixas largas.

[11] A parede norte encontra-se, em parte, sob a muralha fernandina do lado este e sob a rua da Alcarcova de Cima, do lado oeste Em ambos estes cortes se vêm fragmentos de pinturas seccionados acima da parte correspondente à pintura *in situ*.

As cores da paleta, razoavelmente diversificada, continham os tons habituais de branco, castanho, vermelho e um tom mais raro de azul que introduzia uma nota de opulência nesta decoração. A confirmar esta indicação, as paredes rematavam-se por molduras de estuque com frisos de óvulos em relevo.

O suporte, nos muros com pinturas, apresentava um induto menos espesso e com cal de melhor qualidade que os indutos exteriores (com 1 a 3 cm de espessura, em média).

2.2.4 Torre de Palma

Província do Alto Alentejo
Distrito de Portalegre
Concelho de Monforte
Sítio da Herdade de Torre de Palma, na freguesia de Vaiamonte

As pinturas existentes em Torre de Palma distribuem-se, do ponto de vista da composição, em dois conjuntos distintos. Temos por um lado, com a decoração da parede norte da Sala dos Frescos, um esquema de grandes painéis rectangulares de cor alternada com enquadramento de faixas largas. Quase no centro da parede, num painel próximo do eixo de simetria, encontramos uma imitação de *opus sectile.* O mesmo princípio, mas tratado diferentemente, em triângulos opostos pelo vértice, reaparece no painel extremo do lado este. A concepção em *opus sectile* fictício vai encontrar-se também no segundo conjunto de painéis. Mas aqui a profusão dos marmorcados, concebidos de maneira bem diferenciada, confere a este grupo um carácter particular. A estrutura de conjunto baseia-se numa série de painéis biselados, justapostos, que formam o corpo do plinto. No interior destes painéis os diversos marmorcados preenchem os fundos imitando veios lineares mais ou menos paralelos. Encontramos este tipo dc arranjo nos painéis da sala 15, na Sala da Banqueta (sala 14) e na sala tricôncia 11-12. Neste último espaço, decorando exclusivamente a ábside sul, a pintura persiste ao nível de vestígios francamcnte deteriorados mas suficientes para compreender que o princípio decorativo da sala da Banqueta se aplica também aqui. A sala 15 com o seu plinto dc painéis biselados assentes numa faixa de triângulos com veios esquemáticos do mesmo tipo dos da *villa* de Poppea em Oplontis, constitui um caso interessante.

Os frescos das salas da *villa* de Torre de Palma encontram-se quase inteiramente perdidos a julgar pelo artigo que Manuel Heleno publicou em 1962 (Heleno, 1962). Com efeito, fala-se nesse texto em "paredes cheias de frescos de figuras

ou de simples flores emolduradas por faixas garridas" (*idem*, p. 321). O estudo recente destas pinturas (Pedroso, 2000) baseou-se nos vestígios ainda *in situ* na Sala dos Frescos e na Sala da Banqueta assim como nos documentos deixados por G. Leisner e executados no momento da descoberta. Estes documentos consistem numa pintura a guache, à escala 1/5 que reproduz a parede norte da Sala dos Frescos e em três fotografias coloridas à mão que representam os frescos da sala 7, da sala 15 e do lado este da ábside norte da sala tricôncia.

De todo este conjunto de pinturas ressalta uma nítida preferência, na decoração desta *villa*, pelos esquemas à base de marmoreados tratados ilusionisticamente como *opus sectile* compostos de elementos de *crustae*. Estas pinturas datam-se da primeira metade do século IV d. C.

2.2.5 Campo Maior

Província do Alto Alentejo
Distrito de Portalegre
Concelho de Campo Maior
Sítio na freguesia de S. Pedro

Nas ruínas de Campo Maior-São Pedro existem, *in situ*, restos de pintura mural que decoram a zona inferior de alguns muros parcialmente conservados. As cores bastante desvanecidas permitem identificar um plinto à base de painéis enquadrados por faixas largas, apoiados sobre um rodapé monocromático de cor branca. Um complemento de informação técnica é constituido por uma linha incisa que marca o limite inferior do plinto, na sua separação com o rodapé.

2.2.6 São Salvador

Província do Alto Alentejo
Distrito de Portalegre
Concelho de Campo Maior
Sítio de S. Salvador

A decoração pintada a fresco nas ruínas da casa luso-romana de São Salvador dizem respeito, essencialmente, a achados fragmentários bastante deteriorados e a dois plintos de paredes adjacentes de uma das salas dando sobre o peristilo. A

composição destas superfícies é bastante simples com efeitos de ponteado cor-
-de-rosa e salmão sobre fundo ocre amarelo, obtidos por projecção de tinta sobre o plinto. Um certo número de compartimentos, delimitados por filetes pretos, justapõem-se ao longo da parede, parecendo indicar uma divisão em placas. Este tipo de decoração é demasiado corrente, mesmo se as manchas pedunculares podem parecer algo originais, e não fornece qualquer elemento de datação de tipo estilístico.

2.2.7 Miróbriga

Província do Baixo Alentejo
Distrito de Setúbal
Concelho de Santiago do Cacém
Sítio da Herdade dos Chãos Salgados

Miróbriga é um dos sítios de Portugal que contem um conjunto de pinturas murais dos mais importantes. O estado de conservação destes frescos não é, evidentemente, o melhor [12] mas permite reconhecer facilmente o tipo de composição, mesmo a nível do detalhe, indo a observação pontual até ao descernimento de indicações técnicas de muito interesse.

Na sua descrição geral das ruínas de Miróbriga, D. Fernando de Almeida (1964) indica, por várias vezes, a descoberta de pinturas murais. Cita os frescos de uma das casa à direita do caminho que conduz ao Castelo Velho em que existiam pinturas de "estuque branco pintado a fresco com desenhos geométricos de traço encarnado escuro e amarelo" (*idem*, p. 24). Na casa do lado norte da zona do Outeiro do Castelo Velho " a primeira divisão...tem um lambrim de estuque com sinais de ter sido pintado" (*idem*, p. 30) Na mesma zona "a norte do, chamemos-lhe, "cubelo"....surgiu... um fragmento de estuque pintado a fresco, de uma bela cor vermelha pompeiana" (*idem*, p. 33). Para as termas citam-se as paredes em que haviam "frescos, de que restam pequenas amostras em tom vermelho" (*idem*, p. 35) e"em umas pequenas divisões a SO do edifício semicircular da "acrópole", encontramos grande quantidade de fragmentos de frescos. Têm a

[12] Na realidade as pinturas da casa a sul do caminho que conduz às termas encontram-se danificadas, com falhas e fendas que desagregam o conjunto. Além destes problemas as águas de escorrimento já as alteraram substancialmente. Na zona da "*taberna*" os véus e concreções tornavam difíceis (1995) ou impossível certas leituras de detalhe.

particularidade de mostrarem duas camadas sobrepostas....Também junto à terceira muralha foram encontrados, profundamente, restos de frescos. Todas estas pinturas são muito simples: ou traçados geométricos, ou hastes desenrolando-se de forma arbitrária. As cores são o encarnado pompeiano, o cinzento azulado e o amarelo... os fragmentos se contam por muitas dezenas de exemplares." (*idem*, p. 61).

Identificaram-se essencialmente três conjuntos de pintura mural *in situ*. Trata-se das pinturas da casa a norte do sítio, situada em declive junto ao caminho que vai da ermida de S. Brás para as termas, das pinturas das termas e do importante conjunto de frescos da *"taberna"*.

Na casa a sul do caminho podemos ver os restos de uma sala, com as suas três paredes, oeste, norte e este, inteiramente revestida de frescos. Estas pinturas retomam, como é habitual na pintura luso-romana sempre que se trate de plintos, o esquema dos *opus sectile* de mármore fictício. Painéis rectangulares com losangos inscritos e círculo central constituem um motivo corrente de *crustae* e apresentam aqui um valor contrastado de um belo efeito decorativo pela utilização exclusiva de duas cores: o branco dos fundos e o encarnado vinácio utilizado na alternância dos compartimentos losangulares e dos fundos dos triângulos criados pela forma inscrita nos rectângulos dos grandes compartimentos. Os fundos brancos apresentam marmoreados de veios mais ou menos paralelos imitando mármores que conferem a este conjunto características de *crustae*. É visível, em certas formas geométricas, o traço preparatório para a implantação das formas. Orifícios de compasso e linhas perpendiculares incisas nos círculos e circunferências observam-se bem a olho nú.

Os diferentes grupos de pinturas das termas encontram-se bem mais apagados e distribuídos por uma superfície menos importante. No *frigidarium*, no acesso à sala de planta circular, encontramos vestígios de faixas de ângulo pintadas a ocre encarnado delimitando campos ocre amarelo. A argamassa do suporte apresenta uma cor rosada. Na parede norte da última sala, na extremidade sueste das termas, sobre o tanque, existem restos de painéis rectangulares com imitações de mármores de veios serpentiformes em tons de azul. O enquadramento, feito por faixas de encarnado vinácio, separa estes painéis de campos ocre amarelo e encarnado de mesmo tom que devem constituir painéis grandes de dimensões desconhecidas.

O conjunto formado pelas pinturas da *"taberna"* é o mais importante tanto do ponto de vista da execução como sob o aspecto estilístico. A composição da parte inferior das paredes conservadas apresenta um plinto de altura normal decorado com uma faixa larga que percorre todo o comprimento da parede. Sobre esta faixa, que serve de fundo, desenha-se um meandro ocre amarelo que cerca, por três lados, quadrados com pontos nas diagonais e florões interiores de desenho

variado. A parte superior da faixa de meandros é delimitada por uma outra comportando uma série de elementos florais esquemáticos compostos de pontos radiais a partir de um outro centro, de maiores dimensões. A zona média da parede é constituída por painéis grandes de cor ocre amarelo com filetes de enquadramento interior brancos.

São várias as informações técnicas que se podem observar sobre estas paredes. Pontas de compasso e circunferências incisas repetem a técnica utilizada na casa da zona norte. O esquema de implantação dos meandros, nitidamente inciso, lembra muitos outros exemplos conhecidos em diversas províncias romanas.

2.2.8 São Cucufate

Província do Baixo Alentejo
Distrito de Beja
Concelho da Vidigueira
Sítio junto à vila de Vila de Frades

Nas ruínas de São Cucufate podem observar-se, sobre algumas das paredes ainda conservadas com praticamente toda a sua altura, restos de pinturas murais. Os frescos encontram-se cobertos por concreções de tipo diverso o que torna difícil a identificação do sistema decorativo utilizado assim como os valores da paleta. Uma intervenção de restauro permitiria certamente a leitura destas pinturas ainda conservadas com uma área razoável.

2.2.9 Pax Julia (Beja)

Província do Baixo Alentejo
Distrito de Beja
Concelho de Beja
Escavações da Rua do Sembrano - Rua de Santo António

A colecção proveniente das escavações da rua do Sembrano-rua de Santo António, em Beja e conservada no Muscu Rainha Dona Leonor desta cidade compreende, além de um conjunto fragmentário de pinturas de carácter geométrico (faixas monocromáticas, faixas de cercadura, faixas de ondas, etc.) e floral diverso, dois painéis restaurados apresentando sectores de decoração pictórica de grande interesse.

Num destes painéis, com composição simétrica, aparecem compartimentos verticais de topos concâvos em estilo de tapete e com cercadura de ondas. A decoração interna destes compartimentos reproduz um motivo típico de candelabro mas tratado num modo assaz original. Estes compartimentos estão ligados entre eles por uma faixa ocre amarelo, por grinaldas e por linhas decoradas com motivos florais estilizados. Na zona mediana da faixa horizontal uma coroa circular de cor verde marca o eixo de simetria da composição.

No outro painel, uma edícula esquematizada, central, comportando no interior um pássaro pousado sobre uma forma actualmente indefinida[13], serve de eixo a um arranjo simétrico simples com circunferências floridas na zona superior e tirsos oblíquos com grinaldas em festões na sua parte inferior.

Estes dois painéis, cuja decoração lembra compartimentos de tectos ou zonas altas das paredes decoradas em IV estilo, constituem actualmente vestígios únicos no reportório decorativo da pintura mural de época luso-romana.

2.2.10 Pisões

Província do Baixo Alentejo
Distrito de Beja
Concelho de Beja
Sítio de Pisões, na freguesia de São Tiago Maior, perto da aldeia de Penedo Gordo, herdade de Algramaça, no conjunto das herdades de Almocreva.

Na *villa* de Pisões encontraram-se abundantes restos de frescos em quase todos os sectores da zona habitacional. Esta *villa* possuía três núcleos: a *pars urbana*, a *pars rustica* e a *pars fructuaria* e a sua ocupação prolongada vai desde o século I da nossa era até ao século IV (Ribeiro, 1972, p. 41).

Na sala 4 havia "paredes pintadas a branco salpicadas de vermelho (os salpicos formam linhas curvas distanciadas e que apresentam certa irregularidade) (*idem*, p. 18).

A parede norte da sala 5 estava pintada a branco com motivo muito pobre de traços pretos mal definidos (*idem*, p. 19).

Na sala 6 são duas as paredes pintadas, a norte e a este, "a branco, azul, vermelho e preto". Aí se recolheu um espólio fragmentário de "estuque pintado a vermelho e cinzento (*idem*, p. 19).

[13] Estes painéis encontram-se cobertos por uma velatura de sais (exame de 1995).

Na sala 7 encontraram-se "vários pedaços de reboco pintado a vermelho, amarelo e azul" e na sala 8 "pedaços de reboco pintado, sobretudo a vermelho" (*idem*, p. 20).

Para a sala 11 observou-se, na parede norte, "o reboco pintado a preto, castanho e vermelho sobre fundo branco" (*idem*, p. 21).

A sala 18 possuía "estuque pintado, notando-se uma barra vermelha e outra azul" (*idem*, p. 24) e a sala 23 apresentava "pedaços de estuques pintados de branco e cinzento" (*idem*, p. 27).

O espólio encontrado na sala 25 limitava-se a "um fragmento de estuque pintado a amarelo, azul e vermelho" (*idem*, p. 28) e na sala 27 consistiu em "dois fragmentos de estuque pintado de cinzento, amarelo e vermelho" (*idem*, p. 29).

Na sala 37, a última citada no artigo que menciona as descobertas, situada a este das termas, achou-se "um pedaço de estuque pintado a vermelho" (*idem*, p. 32).

Os achados dispersos resumem-se a "quatro pedaços de estuque pintado de branco, vermelho e cinzento" (*idem*, p. 39).

Conclui-se desta enumeração que quase todo o sector habitacional foi, na origem, decorado de pinturas murais. Estas perderam-se completamente na maioria das salas. Só restam *in situ* os conjuntos parciais das salas 6, 5 e 4 e os fracos indícios das salas 7 e 33.

Os frescos da sala 6, os menos degradados de todo este conjunto, apresentam, nas paredes norte e este, um esquema simples de painéis grandes, biselados, na zon média da parede. Estes painéis, enquadrados por faixas largas de cor preta e interiormente completados por filetes de enquadramento branco, justapõem-se a outros de fundo ocre amarelo sem decoração interior aparente. O conjunto assim formado apoia-se sobre um plinto ocre amarelo que tem por base um rodapé preto, separado do mosaico por uma meia-cana estanque de tamanho reduzido. É curioso notar que as cores indicadas por Nunes Ribeiro não coincidem absolutamente com as que podemos observar *in situ*. A enumeração deste autor omite a cor ocre amarelo que é no entanto a que preenche os grandes espaços dos painéis intermediários e o espaço horizontal dos plintos.

No muro este, na zona inferior do plinto e a 1,5 m do ângulo nordeste, encontram-se compartimentos octogonais alongados, simplesmente delimitados por filetes sobre o fundo ocre amarelo. O estado de conservação incompleto não permite, sem um estudo mais aprofundado das dimensões e da decoração complementar, determinar o número destes painéis nem as suas dimensões precisas. Mais perto do ângulo da mesma parede nota-se um

losango ocre amarelo inscrito num painel, provavelmente rectangular. Este esquema é habitual em plintos e propõe imediatamente, mesmo na ausência de estudo detalhado, um sistema dc alternância de painéis com possíveis cruzamentos de cores e formas. Sob o painel octogonal identifica-se o rodapé de cor preta.

A sala 5 apresenta, no muro norte, uma decoração quase inteiramente apagada com um sistema de painéis na zona média, delimitados por filetes de cor encarnado vinácio (contrariamente à cor preta indicada por Nunes Ribeiro) (*idem*, p. 19). Estes filetes verticais dividem a parede em painéis grandes separados por pequenas faixas, provavelmente de cor ocre amarelo. Sobre a parede oeste e sul da mesma sala podemos observar, bastante alterada, uma composição de faixas oblíquas relativamente largas, encarnadas e amarelas. Encontrava-se este mesmo tipo de formas sobre fundo branco, no ângulo noroeste da sala 6, numa porção de fresco parcialmente coberta por uma outra camada. Poderá ter havido uma correspondência de decoração entre as duas salas mas torna-se actualmente impossível justificar uma tal hipótese dado o refazimento das pinturas.[14]

Na sala 4 as projecções de tinta vermelha sobre o fundo branco do plinto imitam um marmoreado esquemático no seu estado mais primário.

2.2.11 Abicada

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Lagos
Sítio junto à aldeia de Figueira

Proveniente da *villa* da Abicada e exposto no museu arqueológico de Lagos, o conjunto constituído por um lote de vinte fragmentos de pintura mural apresenta detalhes de composições bastante correntes com filetes, faixas, campos e compartimentos. Certos fragmentos pertencem a decorações de campos marmoreados sobre fundo ocre-vermelho. As argamassas que servem de suporte a estes conjuntos apresentam uma cor mais ou menos branca.

[14] Com efeito nota-se, na zona inferior do plinto desta sala, a existência de três fases sobrepostas.

2.2.12 Marim

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Olhão

"No terreno contíguo ao edifício rectangular, do lado norte, recolheram-se no entulho muitos fragmentos de fresco." Esta relação de Santos Rocha (1895, p. 115), que descreve os achados em Marim por volta de 1895, especifica que alguns destes fragmentos eram lisos (entenda-se monocromáticos) e outros com restos de decoração. Não se indica o tipo de composição mas a julgar pelo inventário das cores estamos em crer que se trata de motivos puramente geométricos. São também descritos elementos em relevo, uns de cor azul, outros vermelhos, que apresentam um ressalto de 4,5 cm aproximadamente e que deveriam servir de moldura cercando provavelmente (segundo o autor) a porção da parede onde existia a pintura. As cores anotadas para todos estes fragmentos são o azul, o vermelho, o branco, o amarelo e o castanho. Estes fragmentos pertencem a uma pintura cujo suporte era constituído por um emboço de cal e areia coberto superficialmente por uma camada delgada de cal sobre a qual estavam aplicadas as cores.

2.2.13 Boca do Rio (Budéns)

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Vila do Bispo
Sítio dos Medos, praia da Salema, na freguesia de Budéns, na barra das ribeiras de Budéns e de Almadema, entre os montículos do Forte e dos Medos.

As pinturas murais da Boca do Rio, provenientes das ruínas existentes perto da praia da Salema (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, IV, p. 797-798) constituem um caso único, até ao presente, no panorama da pintura luso-romana. Levantam-se algumas dúvidas quanto à reconstituição apresentada para estas pinturas que se encontram expostas no Museu Arqueológico de Lagos. Só um estudo detalhado, ainda por reali-

zar, poderá decidir da boa utilização dos fragmentos de origem que se encontram "dissolvidos" na massa sem que seja possível identificá-los facilmente a olho nú.

O conjunto deste painel apresenta um esquema de ortostatos de cor ocre vermelho pousados sobre um rodapé monocromático amarelo com, aproximadamente, 30 cm de altura. Sobre esta primeira zona da parede, que corresponde ao plinto corrente, encontramos um friso de fundo preto composto de esses em volutas de cor ocre amarelo alternando com palmetas de desenho simples pintadas em ocre vermelho. Para cima deste friso aparece uma zona com imitação de blocos de aparelho isódomo com uma única fiada. Sobre esta linha de aparelho dispõe-se uma faixa ocre amarelo entre duas outras de cor branca. Estas faixas constituem a transição com a zona média servindo ao mesmo tempo de superfície de apoio ao plinto das duas colunas. Estas, colocadas à esquerda da composição, atravessam verticalmente um campo azul e ocre amarelo. Uma faixa de meandros cerca toda a composição seguindo a linha do limite esquerdo e a linha do rodapé.

Esta pintura, reconstituida com os fragmentos provenientes das escavações Formosinho, não esgota o conjunto descoberto. Com efeito, no mesmo museu, expõem-se também fragmentos diversos cujo total (44 unidades) permite fazer ideia do tipo de decoração utilizada. Os fragmentos de tipo geométrico compõem-se de campos atravessados por filetes, ou de sectores de painéis de fundo branco com enquadramentos a preto e castanho claro. Elementos mais complexos, ainda dentro deste tipo de composição, mostram faixas e filetes curvos, alguns deles formando ângulos de painéis côncavos. Formas florais aparecem noutros grupos sobre fundo branco ou ocre amarelo, como fragmentos de grinaldas rígidas ou curvas. As argamassas deste conjunto são, segundo um simples exame a olho nú, de cor mais ou menos branca e apresentam uma capa de argamassa fina com 0,3 a 0,5 cm directamente sob a pintura. Sob esta camada a argamassa apresentará uma espessura de aproximadamente 1 cm. Santos Rocha (1896, p. 77-78). Cita as pinturas de Budéns dizendo que "houvera diversas camadas de revestimento sobrepostas, todas com pinturas a fresco" . Esta parte decorada "estaria dentro de algum pórtico que abria para o mesmo lado (o molhe)". Esta hipotese é "talvez a mais verosímil porque nos contaram que sobre o molhe ou cais encontraria Estácio da Veiga restos de colunas. Inferimos também que já na época em que o edifício foi habitado, o mar galgava por vezes o molhe e destruia o revestimento das paredes...".

2.2.14 Cerro da Vila (Vilamoura)

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Albufeira

No Cerro da Vila existem estruturas arquitectónicas com pouca altura conservada, decoradas em certos pontos com restos demasiado degradados de pinturas murais. Na *pars urbana* da *villa* encontramos estes vestígios na galeria este. A maioria destes restos são já ilisíveis mas no canto sueste do primeiro tramo podem ler-se campos pretos alterados, velados por uma camada de sais.

No pequeno corredor de acesso à torre nordeste observam-se, em vários pontos, restos de argamassas com pintura de cor ocre amarelo e, numa sala contígua ao espaço axial da galeria norte e dando sobre o pátio interior, existem, *in situ,* restos de um campo ocre amarelo atravessado por um filete preto. Em várias outras salas subsistem restos de argamassas completamante arruinadas que devem ter constituido rodapés monocromáticos.

Luis de Matos (1971, p. 203), num artigo sobre as escavações realizadas nesta *villa*, assinala o aparecimento, nas estruturas a norte do sítio, de paredes com restos de estuque, embora não especifique se se trata de estuque pintado, termo muitas das vezes utilizado incorrectamente para designar pintura mural. Na abertura de um pavimento, no local ocupado por um silo, apareceram pedaços de estuque pintado num estrato por baixo de um pavimento de formigão (idem, p. 213).

Nas termas, a oeste da *pars urbana* , cita-se também o estuque da parede N, no quadrado B-9b'd' (Matos, 1972, p. 257). Não se sabe se se trata, ainda desta vez, de pintura ou simplesmente de um revestimento de superfície, já que a terminologia empregue para a descrição destes materiais é utilizada de maneira ambígua.

Na *pars rustica,* situada a oeste das ruínas, pude inventariar alguns vestígios em três salas e num corredor de acesso, mas o estado de degradação avançada da película cromática não permite identificar com clareza se se trata de plintos com compartimentos ou de simples rodapés de cor ocre amarelo.

No museu instalado nas ruínas podem ver-se alguns grupos de fragmentos provenientes das escavações. A decoração destes frescos apresenta um carácter geométrico, floral e animal assim como elementos de marmoreados. Num dos fragmentos lê-se uma inscrição sobre campo ocre vermelho que consiste certamente num nome próprio: NUSAIN ou NUSRIN (segundo comparação com o cursivo de Pompeia e o de Alburnus Major). (Cagnat, 1964, p. 7 e 8).

As cores predominantes desta paleta são o branco, o ocre vermelho, o castanho avermelhado, o castanho claro, o encarnado vinácio e o ocre amarelo e as argamassas são de cor rosada ténue para alguns e de cor branca para outros sendo a espessura média total de 4,5 cm, aproximadamente.

2.2.15 Milreu

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Faro
Sítio de Estói

Nas ruínas de Milreu, em Estói (Faro) (Franco, 1943.), existem restos de pintura mural *in situ* em algumas paredes das salas das termas. O fundo é geralmente de cor ocre amarelo e a composição é ilisível dado o estado de degradação avançada dos frescos. O conjunto menos danificado, numa das paredes do *apodyterium,* na zona do muro que continua a banqueta (*sedilia*) (Oliveira, 1914, p. 35), é composto por um sistema de painéis apoiados sobre um plinto preto de 25 cm de altura. Estes painéis de cor preta encontram-se delimitados por faixas duplas, azul (3,5 cm) e ocre amarelo (3 cm) e estão separados por uma faixa cuja cor não se conservou dada a destruição do campo respectivo acima da faixa de enquadramento. Esta pintura pertence a um tipo constituído pelas séries de painéis de plinto com esquema alternado e separação por interpainéis. Contam-se, para o comprimento da sala, quatro destes painéis.

2.2.16 Ossonoba (Faro)

Província do Algarve
Distrito de Faro
Concelho de Faro
Sítio das ruínas da rua Infante D. Henrique.

Conservados no Museu Arqueológico de Faro e provenientes das ruínas da rua Infante D. Henrique da mesma cidade encontram-se seis placas de pinturas a fresco com figurações de *crustae.*

Estas pinturas, que decoravam as paredes da sala pavimentada com o mosaico do deus Oceano, integram-se no esquema corrente com rodapé e plinto de compartimentos. Estes são rectangulares, estão separados por compartimentos mais estreitos, verticais, brancos, castanhos ou azuis e apresentam, na boa tradição das imitações de *opus sectile,* aplicações de placas ilusionistas recortadas em forma de círculo e de losango. Uma destas formas encontra-se, pela implantação de conjunto, muito próxima dos motivos dos painéis de *crustae* da sala 6 das ruínas de Évora-Alcarcova.

Os motivos de preenchimento de fundo dos painéis maiores, sobre cor ocre amarelo, consistem em marmoreados com veios serpentiformes castanhos que englobam nódulos maciços de cor castanha. Filetes de várias espessuras completam o esquema por enquadramento simples.

Estas obras datam-se do século II d.C. segundo o contexto arqueológico.

Desta descrição abreviada de algumas das realizações mais salientes no domínio da pintura mural pertencentes ao espaço geográfico da Lusitânia romana podemos deduzir certos pontos de carácter geral, tendo no entanto em conta que estes ficam dependentes de um estudo ulterior mais desenvolvido que faça realçar certas filiações estilísticas, certas técnicas de oficina e todos os particularismos próprios a cada uma das regiões. Convém também notar, antes de mais, o carácter demasiado fragmentário da maioria dos conjuntos assinalados. Em quase todos os casos, com a excelente excepção das pinturas de Tróia, as obras *in situ* só se encontram conservadas nas zonas inferiores das paredes, em plintos de altura variável (as pinturas das salas 4 e 6 de Évora-Alcarcova constituem um caso intermédio). Algumas vezes possuímos conjuntos fragmentários que nos permitem ir mais além nas tentativas de restituição das paredes. Encontra-se neste caso o conjunto fragmentário de Conímbriga achado sob os mosaicos do peristilo da Casa dos Repuxos, que nos dá a conhecer certos elementos das zonas médias das paredes. Simplesmente, fora dos contextos arqueológicos imediatos, estas informações não terão mais do que um carácter didático, um pouco abstracto.

Constatamos portanto que, na parte do território de Portugal pertencente à antiga Lusitânia, as expressões plásticas no domínio da pintura mural acompanham as áreas de maior intensidade na romanizaçao. São estas as que coincidem essencialmente com o *conventus pacensis* e que compreendem as zonas de maior concentração de *villae* como a área à volta de Évora, a área à volta de Beja e, finalmente, o litoral algarvio. A norte do Mondego e na Beira interior os achados são muito mais raros dado que as *villae* seriam mais sóbrias na arquitectura e na decoração (Oleiro, 1986, p. 104).

É nestas regiões que vão concentrar-se os vestígios de frescos de que enumerámos algumas realizações nestas páginas. O modelo de composição mais corrente é constituido pelas diversas imitações de *crustae* que aparecem em Torre de Palma, em Évora, em Tróia, em Miróbriga e em Conímbriga. Estas composições podem ser simples ou associadas a figuras geométricas diversas e aparecer em painéis rectangulares de enquadramento simples ou em bisel. Os elementos de preenchimento podem ser também de tipo variado com imitações de mármores salpicados, de veios ou de brecha. As comparações estilísticas possíveis são extremamente abundantes. Com efeito este motivo conheceu uma fortuna decorativa enorme e aparece em todas a regiões do Império. Em Portugal, composições deste tipo, imediatamente equiparadas de um ponto de vista estilístico às suas congéneres de Mérida (Casal, 1982), apontam para uma datação tardia (séculos III e IV d.C.).

Pinturas mais cuidadas como as da sala 4 de Évora-Alcarcova têm paralelos em Pompeia pela inspiração de conjunto e no desenho e disposição de detalhe. Podem citar-se, como exemplo, algumas realizações, essencialmente de III° estilo, tais como o plinto da parede sul do *cubiculum* **r** da Casa de Vesonius Primus [VI, 14, 20] (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 304, fig. 66b) ou da Casa [VI, 14, 40] (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 404, fig. 28) na parede este do triclínio 1, no que diz respeito à ideia de base do plinto assim como à cor associada. Para o desenho das hastes florais como complemento de discos vejam-se os elementos florais en grinalda da Casa de Sallustio [VI, 2 ,4] (Pompei, Pitture e Mosaici, IV, p. 127, fig. 68) na zona 2 do pórtico este do peristilo **31** ou ainda na parte norte da parede este do triclínio **11** da Casa do Pomar [I, 9, 15] (Pompei, Pitture e Mosaici, II, p. 87, fig. 111). Os medalhões ovais da zona inferior do interpainel confirmam estas aproximações com exemplos de III° estilo dadas as analogias com motivos da Casa de Lucretius Fonto [V, 4, 11][15].

A composição de meandros de Miróbriga é outro exemplo dos esquemas decorativos correntes que se espalham nas províncias romanas, especialmente nas ocidentais, por volta do século II d. C. Podem citar-se como mera indicação pontual os exemplos de Badalona (Casal, 1982, p. 185, fig. 423), Aix-en-Provence, na Gália romana (Barbet; Pelegrin; Pedroso, 1987, p. 39, fig. 2) e, em Pompeia, com um desenho mais simplificado, na Casa de Sallustio [VI, 2, 4], no peristilo 31, sobre o plinto da parede norte (Pompei, Pitture e Mosaici, IV, p. 125, fig. 66a). Na mesma casa, mas numa composição já formalmente muito próxima,

[15] Bastet; De Vos, 1979, p. 200, est. XXXVIII. O desenho é, na casa pompeiana, mais detalhado e cuidado mas convém frisar que o estado de deterioraçao do exemplo lusitano não permite analisar convenientemente a sua qualidade de origem.

com quadrados inscritos, este motivo aparece ainda no peristilo 31 (Pompei, Pitture e Mosaici, IV, p. 129, fig. 72). Na Casa dos Amores Dourados [VI, 16, 7-38], um outro exemplo de III estilo, na parede sul da êxedra G (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 783, fig. 128b) pode completar esta breve aproximação de motivos.

Os painéis do Museu de Beja constituem vestígios importantes por serem os únicos exemplos conservados do tipo de decoração com edículas arquitectónicas estilizadas e que correspondem a motivos de zona 3 de parede ou a decorações de plintos, uns e outros atribuíveis a realizações de IV estilo. Certos motivos deste tipo aparecem também em tectos onde se inscrevem em faixas subsidiárias de recuperação, normalmente laterais. As comparações com modelos pompeianos não faltam se tivermos em mente a concepção de conjunto. Encontra-se um exemplo muito próximo do painel mais pequeno na Casa [VI, 16, 26], na parede norte do triclinio G, atribuído ao IV estilo (Pompei, Pitture e Mosaici, V, p. 900, fig. 18). Uma edícula de tipo idêntico e comportando também um pássaro interior pousado sobre um pedestal ou coluna aparece na parede norte da sala 4 da casa [I, 13, 1], pertencente também a uma decoração de IV° estilo. Para o painel de maiores dimensões a Casa do Menandro [I, 10, 4] e a Casa de Adonis Ferido [VI, 7, 18], em Pompeia, oferecem paralelos interessantes. Na primeira destas casas, na parede norte do *oecus* 11 (Pompei, Pitture e Mosaici, II, p. 845, fig. 4), existe numa composição de IV estilo, por cima de um friso vermelho, o mesmo motivo que decora os filetes de ligaçao dos compartimentos de lados menores concâvos com a faixa central. Uma composição de conjunto, semelhante, poderá ver-se na segunda casa, no plinto do pórtico sul do peristilo 13 (Pompei, Pitture e Mosaici, IV, p. 427, fig. 36). Estas comparações não são de modo algum limitativas e não esgotam as possibilidades estilísticas de um motivo tão corrente.

Com a pintura da Boca do Rio encontramo-nos de novo em presença de um testemunho importante, também ele único no domínio lusitano. Trata-se de uma composição, que a ser genuína[16], apresenta traços característicos de um II estilo mas com um tratamento algo original a nível dos detalhes. Os exemplos de pinturas com zona inferior de ortostatos abundam no I e II estilos. Bastará recordar a este propósito muitas das pinturas de Delos (Alabe, 1993, p. 18, 21, 23, 132, 134, 136, 195 e 205) e os exemplos da *Villa* dos Mistérios em Pompeia (Guillaud-Barbet, 1990, p. 103, 108 e 110), da Casa de Augusto no Palatino, em Roma (*idem*, p. 120, fig. 170), da *villa* de Publius Fannius Synistor em Boscoreale (*idem*, p. 109, fig. 160), da Casa do Criptopórtico [I, 6, 2] em Pompeia (Ling, 1991,

[16] Sublinha-se de novo a necessidade de um estudo aprofundado que estabeleça a veracidade da restituição proposta.

p. 33, fig. 30), ou da Casa de Ceres [I, 9, 13] na mema cidade (parede sul do *cubiculum* c (Pompei, Pitture e Mosaici, II, p. 191, fig. 32). As colunas sobre uma fiada de aparelho isódomo, cortando campos de grandes dimensões, as faixas decorativas com palmetas e esses alternados e o meandro da cercadura encontram, sem grande dificuldade, paralelos possíveis, mesmo se o tratamento deste último motivo assume uma função bem específica na pintura da Boca do Rio.

Completaremos a vista sintética dos grupos aqui descritos com uma referência bem particular às pinturas da "basílica" de Tróia para as quais certos autores procuraram paralelos visigóticos sem conseguirem no entanto decidir-se por uma datação desta época (Almeida e Matos, 1971, p. 533).

Uma atribuição tão tardia repousa sobre algumas semelhanças de composição de um motivo que conhece uma duração de vida extremamente longa. Com efeito, composições à base de recticulados, de octógonos ou hexágonos constitui um sistema de cobertura de superfícies bastante simples e por isso mesmo empregado desde tempos recuados. Existem exemplos destes sistemas em tectos de III estilo datados do século I da nossa era. A associação com medalhões e quadrados, como no caso de Tróia é um dado mais tardio mas que não sai dos limites cronológicos da arte romana. Desde o exemplo da abóbada da Casa do Criptopórtico [I, 6,2] (Pompei, Pitture e Mosaici, I, p. 227, fig. 59) em Pompeia até à pintura da abóbada da sala **N** da catacumba da Via Latina em Roma (Gauthier, 1995, ficha n° 14) ou ao mosaico da abóbada do mausoléu de Santa Constância, também em Roma, para acabar nos inúmeros exemplos de túmulos pintados da Roménia ou da Bulgária[17], as possibilidades de datação por via estilística são extremamente abundantes. E esta datação aponta sem problema para o século IV. As pinturas da basílica visigótica de San Julian de los Prados de Santullano (Casal, 1982, p. 38, fig. 18) assim como as de Santa Maria de Bendones (Oviedo) remetem para a antiguidade tardia e não são uma criação original que teria influênciado os pintores de Tróia. Digamos antes que a inspiração de uns e outros procede da mesma fonte e terá seguramente passado por Tróia bem antes de chegar às Astúrias. O mosaico, a pintura e a arquitectura contêm exemplos sem fim de composições de idêntica estrutura datados sempre dos séculos III ou IV d. C. A frequência destas datações bastará para eliminar atribuições meramente estilísticas demasiado tardias que repousam em dados pouco fiáveis. As pinturas de painéis de *opus sectile* em dois registos, compondo em Tróia, um conjunto adjacente às pinturas da "basílica" e que podemos datar, pela especificidade da sua composição, de meados do século IV[18], é mais uma achega no sentido de considerar as pinturas da "basílica" como obra contemporânea.

[17] Muitos dos estudos realizados sobre estes túmulos são ainda inéditos.

[18] Cf. as pinturas de mesmo esquema da *villa* romana de Dehesa de las Tiendas (Badajoz) em Casal, 1982, p. 87, fig. 120.

A pintura mural de época romana em Portugal apresenta todos os carácteres correntes deste tipo de realizações na área geográfica do Império. A técnica, as cores, as argamassas, os esquemas, tudo contribui para, sem dificuldade, se inserir as obras do espaço lusitano nas correntes romanas. Realizações sem surpresa mas, algumas vezes, com um certo tratamento original, as obras de que conservamos vestígios têm para a história da difusão da arte romana um interesse inegável. Certos conjuntos únicos no nosso país, até ao momento, constituem documentos indicadores de que a Lusitânia, como qualquer outra das províncias do Império, tinha o seu lugar, *à part entière*, na romanidade.

Rui Nunes Pedroso
1995 – 2001

GLOSSÁRIO

Campo. Porção de espaço monocromático, sem limites definidos (dimensões incompletas).

Candelabro. Motivo de decoração corrente nas obras de III estilo, ocupando os espaços rectangulares e perpendiculares constituídos pelos interpainéis ou faixas de separação. Um candelabro, cuja estrutura deriva de modelos metálicos, compõe-se, essencialmente, de uma haste rígida, com ou sem pé (ou base) e podendo ou não apresentar desenvolvimentos vegetais e outros motivos de índole animal ou humana.

Cercadura. Faixa de largura variável que delimita um espaço determinado, normalmente um compartimento. Destacam-se sobretudo as cercaduras recortadas de IV estilo, de desenho geométrico repetitivo extremamente variado e que decoram os painéis grandes na zona 2 da parede. Uma cercadura pode ou não ser delimitada por filetes de enquadramento. No caso negativo uma cercadura recortada apresenta um aspecto de franja.

Compartimento. Forma geométrica delimitada, definindo um espaço fechado. Os compartimentos são geralmente acompanhados (sem que esta seja uma condição indispensável) por filetes ou traços de enquadramento.

Cornija. Parte superior de um entablamento. Em pintura mural romana a cornija aparece desde o I estilo e perdura nos seguintes. Ela pode apresentar aspectos muito diferentes desde as imitações de formas lisas até às de perfil complexo e

comportar uma decoração variada. Os exemplos de cornijas em relevo, realizadas em estuque, decoram as paredes com pinturas geralmente mais cuidadas.

Crusta. *Crusta* ou incrustação designa um tipo de decoração bem particular de imitações de mármore com realização de zonas justapostas de diferente composição e recorte de modo a formar superfícies complexas de embutidos fictícios.

Faixa. Elemento que, por convenção, tem uma largura compreendida entre 1 e 3 cm.

Faixa separadora. Superfície rectangular, normalmente decorada sobre um fundo monocromático, mais alta que larga e cuja base é inferior a um terço do painel adjacente.

Filete. Motivo linear que ocupa, pela sua espessura (entre 0,5 e 1 cm), um lugar intermédio entre a faixa e o traço.

Linha. Elemento a que se atribui, por convenção, uma espessura de 0,1 cm.

Marcas de aderência. Marcas em relevo, executadas nas argamassas frescas, pelos mais diversos meios, e cuja função é evitar o deslize das capas de argamassa que se lhes sobrepõem. As marcas de aderência mais correntes têm a forma de espinha de peixe ou aspas ou apresentam um traçado serpentiforme.

Marmoreados. Imitações cromáticas de mármores diversos por processos esquemáticos ou de plástica muito cuidada. Os marmoreados mais correntes são os de veios paralelos (geralmemte imitados em painéis montados em espelho), os salpicados, os de nódulos e veios ondulantes, os de brecha, etc. Este tipo de decoração é extremamente corrente em pintura romana, em todas as épocas.

Opus sectile. Imitação, em pintura, de placas de mármore recortadas e justapostas de modo a formarem composições geométricas.

Ortostato. Compartimento de grandes dimensões, disposto na vertical, geralmente numa fiada. Os ortostatos em pintura mural romana são característicos dos I e II estilos. O seu emprego deriva da pintura grega de estilo estrutural.

Painel. Compartimento que se encontra normalmente na zona 2 da parede e que apresenta uma superfície monocromática de grandes dimensões. É quase sempre limitado por um enquadramento composto de faixas ou filetes ou justaposto a faixas ou a outros painéis.

Plinto. Zona constituinte da parte inferior da parede, limitada inferiormente pelo rodapé e superiormente por uma predela ou faixas de transição com a zona 2.

Pontos na diagonal. Diz-se dos pontos que, nos ângulos dos compartimentos ou painéis, prolongam as suas diagonais virtuais.

Predela. Compartimento rectangular, normalmente muito alongado que faz a transição entre as zonas 1 e 2 de uma pintura mural. Por convenção a predela

não ultrapassa a metade da altura da zona inferior da parede. Na maioria dos casos a predela compreende as mesmas divisões da zona 2 e pode ser decorada com figuração humana ou animal ou apresentar-se lisa.

Rodapé. Zona inferior da parede, em contacto com o solo e sobre a qual reposa o plinto. Apresenta normalmente um fundo extremamente simples, monocromático, enrequecido ou não com pontos ou manchas de cor.

Traço. Motivo intermediário entre a linha e o filete. Por convenção define-se a sua espessura entre 0,1 e 0,5 cm.

Zonas. Partição horizontal da parede. A **zona 1** corresponde à parte inferior e é composta pelo rodapé e pelo plinto. A sua altura varia em funçao dos estilos. A **zona 2** ou zona média comporta os painéis grandes e os interpainéis ou faixas de separação e, algumas vezes, o prolongamento horizontal destes últimos. Na **zona 3** ou superior encontra-se a cornija e a larga faixa que se lhe segue. Nas composições de IV estilo esta zona é extremamente desenvolvida e comporta uma decoração muito rica, constituida, na maioria dos casos, por arquitecturas frágeis, figuras humanas, animais ou objectos.

BIBLIOGRAFIA

ALABE, F. (1993) – *La peinture des maisons à Délos: banalité décorative hellénistique*. Paris: Universidade de Paris IV-Sorbonne. Tese de doutoramento dactilografada.

ALMEIDA, D. F. de (1964) – *Ruínas de Miróbriga dos Célticos (Santiago do Cacém)*. Setúbal: Junta Distrital.

ALMEIDA, D. F. de (1967) – "Villa" lusitano-romana de Pisões (Beja). *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. 4, 1, p. 115.

ALMEIDA, D. F. de (1976) – Tróia. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo. p. 143-144.

ALMEIDA, D. F. de ; MATOS, J. L. (1971) – "Frescos da capela visigótica" de Tróia, Setúbal. In *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura. p. 529-533.

ALMEIDA, D. F. de ; MATOS, J. L. (1972) – Notes sur quelques monuments paléochrétiens du Portugal. In *Actas del VIII Congresso Internacional de Arqueologia Cristiana*. Barcelona: [s. n.]. p. 239-242.

BARBET, A. (1969) – La peinture murale romaine. *Notice technique n° 20 du Groupe d'Archéologie Antique du Touring Club de France*. Paris: Touring Club de França.

BARBET, A. (1981) – Les bordures ajourées dans le IVème style de Pompéi, Essai de typologie. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*. Roma. 93, 2, p. 917-998.

BARBET, A. (1994) – Le Tombeau du Banquet de Constanta en Roumanie. In *Actes du Colloque*

CNRS (Novembre 1992), Auxerre – Edifices et Peintures aux IV-XI siècles. Auxerre: Auxerre, Culture et Société. p. 25-47.

BARBET, A. ; PELEGRIN, C. G. ; PEDROSO, R. N. (1987) – Aix-en-Provence, les fouilles de l'Aire du Chapître (salles 2 et 5). In *Actes du Xème Séminaire de l'Association Française pour la Peinture Murale Antique, Vaison-la-Romaine – Peinture Murale Romaine*. Vaison-la-Romaine: Association Française pour la Peinture Murale Antique. p. 35-59.

BASTET, F. L. ; DE VOS, M. (1979) – *Il terzo stile pompeiano*. Roma: Instituto Holandês de Roma.

BORDA, M. (1958) – *La pittura romana*. Milão: Societá Editrice Libraria.

BRANCO, F. C. B. (1963) – Aspectos e problemas arqueológicos de Tróia de Setúbal. *Ocidente*. Lisboa. LXV, p. 205-208.

CAGNAT, R. (1964) – *Cours d'épigraphie latine*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.

CARRILLO, A. M. ; PELEGRIN, C. G. (1990) – Preleminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana de España. *Italica*. Roma. 18, p. 155-173.

CASAL, L. A. (1978) – Las imitaciones de *crustae* in la pintura mural romana de España. *Archivo Español de Arqueologia*. Madrid. 50-51, p. 135-138.

CASAL, L. A. (1982) – *La Pintura romana en España*. Alicante: Universidade de Alicante; Sevilha: Universidade de Sevilha.

CHAVES, L. (1922) – Latifúndios de romanos no Alentejo, uma "villa" romana. *Boletim da Associação Central dos Agricultores Portugueses*. Lisboa. 4.

CHAVES, L. (1938) – Estudos lusitano-romanos, I, A "villa" de Santa Vitória do Ameixial. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. XXX, p. 14-117.

COSTA, M. da (1930) – Estudo sobre algumas estações da época luso-romana nos arredores de Setúbal. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. XXVI, p. 314-328; XXVII, p. 165-181; XXIX, p. 2-31.

FRANCO, M. L. (1943) – *As ruínas romanas de Milreu e os últimos trabalhos nelas realizados por intermédio da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: Livraria Bertrand.

GAUTHIER, N. (1995) – Premiers siècles chrétiens. *La Documentation Française*. Paris. Fasc. N.º 7028.

GUILLAUD, J; GUILLAUD, M.; BARBET, A. (1990) – *La peinture à fresque au temps de Pompéi*. Paris: Guillaud Editions.

HELENO, M. (1953) – Nota sobre algumas estações de época lusitano-romana. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S.2, I, p. 257-260.

HELENO, M. (1962) – A villa lusitano-romana de Torre de Palma. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. 2, IV, p. 315-338.

LING, R. (1991) – *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.

MATOS, J. L. de (1971) – Cerro da Vila, escavações em 1971. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. 3, V, p. 201-214.

MATOS, J. L. de (1972) – Cerro da Vila. Campanha de trabalhos de 1972. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. 3, VI, p. 251-262.

NICCOLINI, F. e F. (1997) – *Maisons et monuments de Pompéi*. Paris: Citadelles et Mazenod.

OLEIRO, J. M. B. (1986) – Mosaico Romano. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa. p. 111-127.

OLIVEIRA, F. X. de A. (1914) – *Monografia de Estói (A Vetusta Ossonoba)*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.

PEDROSO, R. N. (1988) – Pintura Mural. In *Villa rustica, S. Pedro de Caldelas-Tomar.* Tomar: Centro de Estudos de Arte e Arqueologia. I, p. 102-105.

PEDROSO, R. N. (1992) – As Pinturas Murais *in situ*. In J. M. B. Oleiro, *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, I, Conventus Scallabitanus, I, Conímbriga, Casa dos Repuxos*. Conímbriga: Instituto Português de Museus. p. 95-99.

PEDROSO, R. N. (1994) – *Escavação das pinturas da sala 6 nas ruínas da rua da Alcarcova*. Relatório dos trabalhos. Acessível no IPPAR, Direcção Regional de Évora.

PEDROSO, R. N. (2000) – As pinturas murais. In LANCHA, J.; ANDRÉ P., ed. – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. II. Conventus Pacensis. I. A* Villa *de Torre de Palma.* Lisboa: Instituto Português de Museus; Missão Luso-francesa "Mosaicos do Sul de Portugal". p. 54-71.

PEDROSO, R. N. (2001) – La "Basilique" de Tróia. Un décor luso-romain du IVe s. ap. J.-C. In *Actes du VIIe Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique. Saint Romain-en-Gal, Vienne, 6-10 octobre 1998. La Peinture Funéraire Antique (IVe siècle av. J.-C.-IVe siècle ap. J.-C.).* Paris: Editions Errance. p. 305-308.

PONTE, S. da ; FELIX, M. H. ; BARBARA, P. S. ; PEDROSO, R. N. (1992) – A pintura mural da villa rústica de Caldelas (Tomar). Metodologia e técnica usadas *in situ* e no laboratório. In *Actas do I Coloquio de Pintura Mural Romana en España*. Valência: Universidade de Valência. p. 173-180.

POMPEI, PITTURE E MOSAICI (1990-1999). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. (Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale).

ROCHA, A. dos S. (1895) – Antiguidades de Marim (Olhão). *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. I, V, p. 331-346.

ROCHA, A. dos S. (1895a) – Notícias de algumas estações romanas e árabes do Algarve, Milreu, em Estói (Faro). *O Arqueólogo Português*. Lisboa. S. I, VIII, p. 193-212.

ROCHA, A. dos S. (1896) - Notícias de algumas estações romanas e árabes do Algarve. *O Arqueologo Português*. Lisboa. S. 2, III, p. 77-78.

SCHEFOLD, K. (1957) – *Die Wände Pompejis*. Berlim: Instituto Arqueológico Alemão.

SCHEFOLD, K. (1962) – *Vergessenes Pompeji*. Berna-Munique: Francke.

THOMAS, R. (1995) – Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

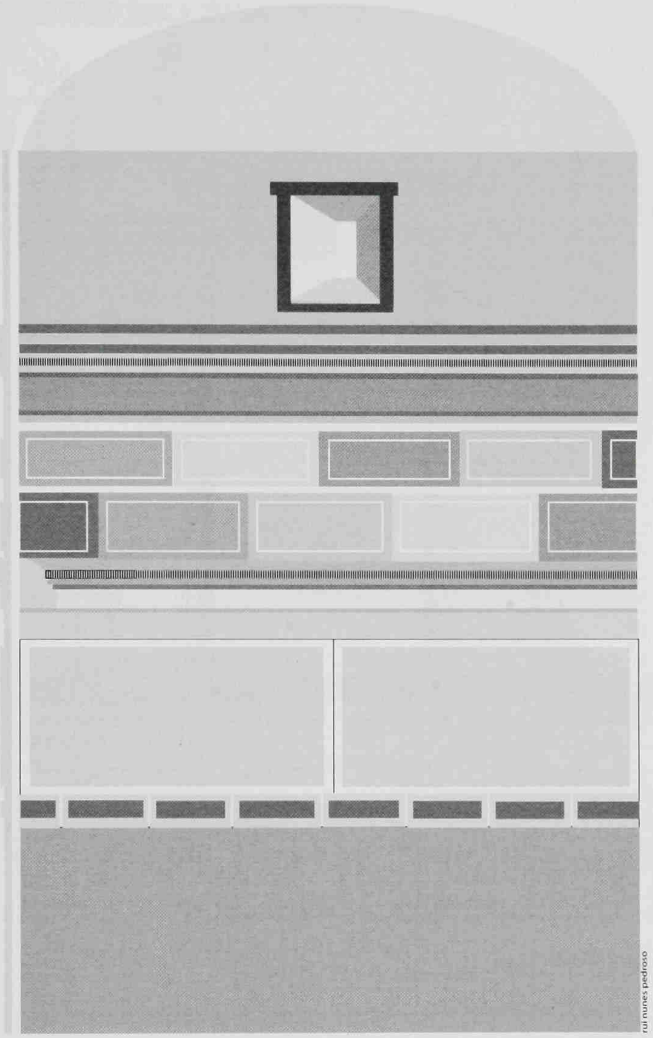


Fig. 1 – Exemplo de parede de I estilo.

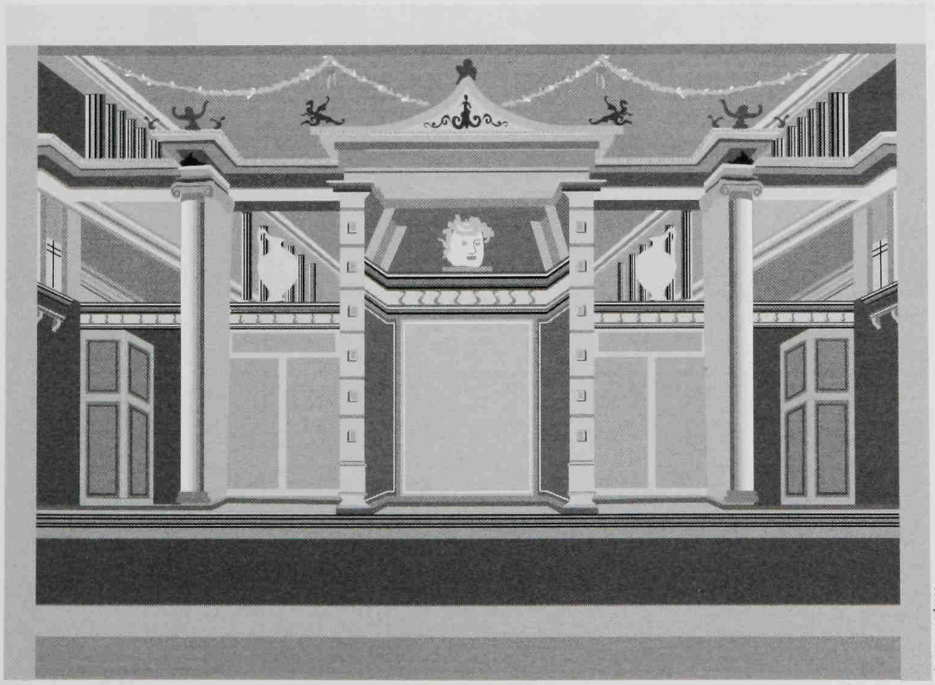


Fig. 2 – Parede de II estilo.

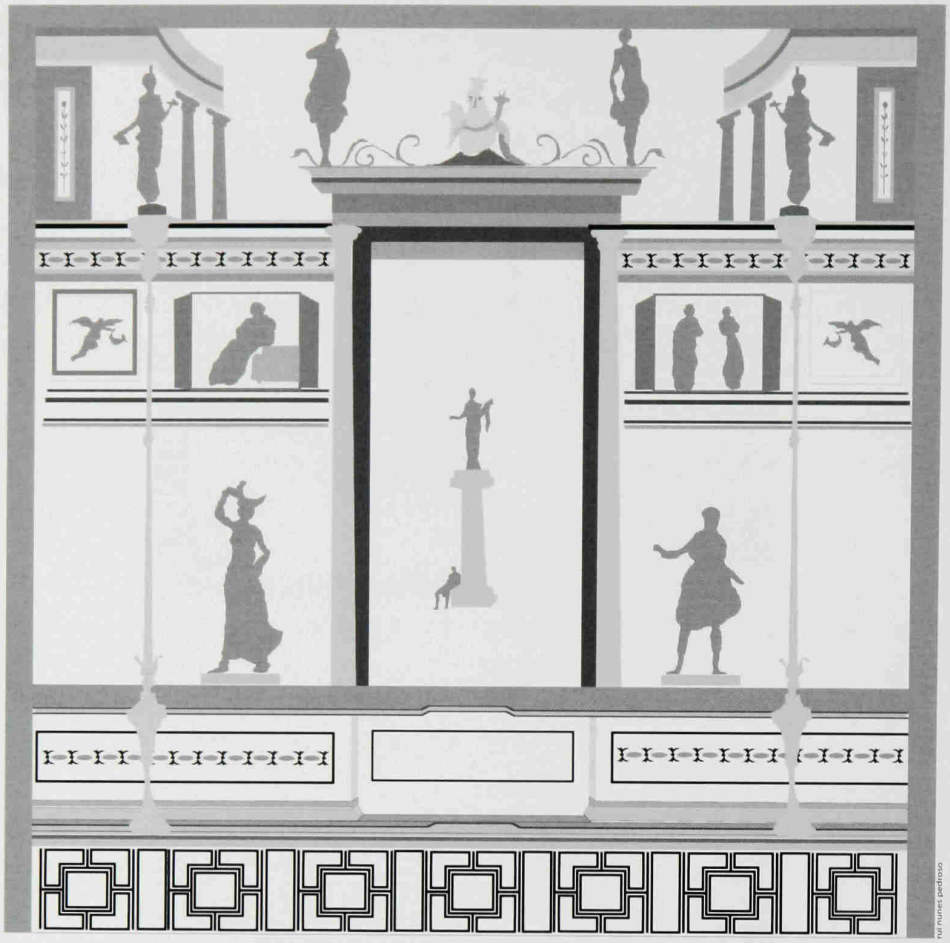


Fig. 3 – Parede de III estilo.

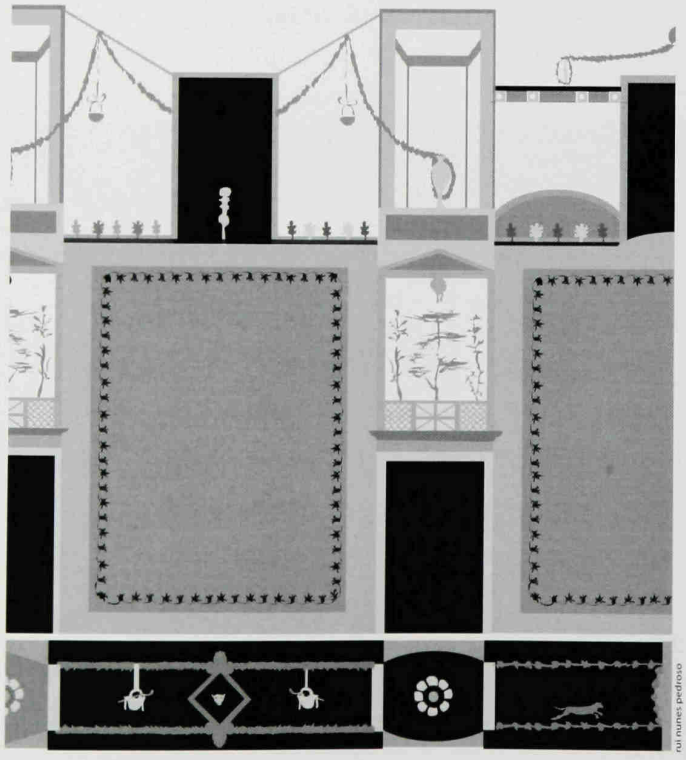


Fig. 4 – Exemplo de composição de IV estilo.

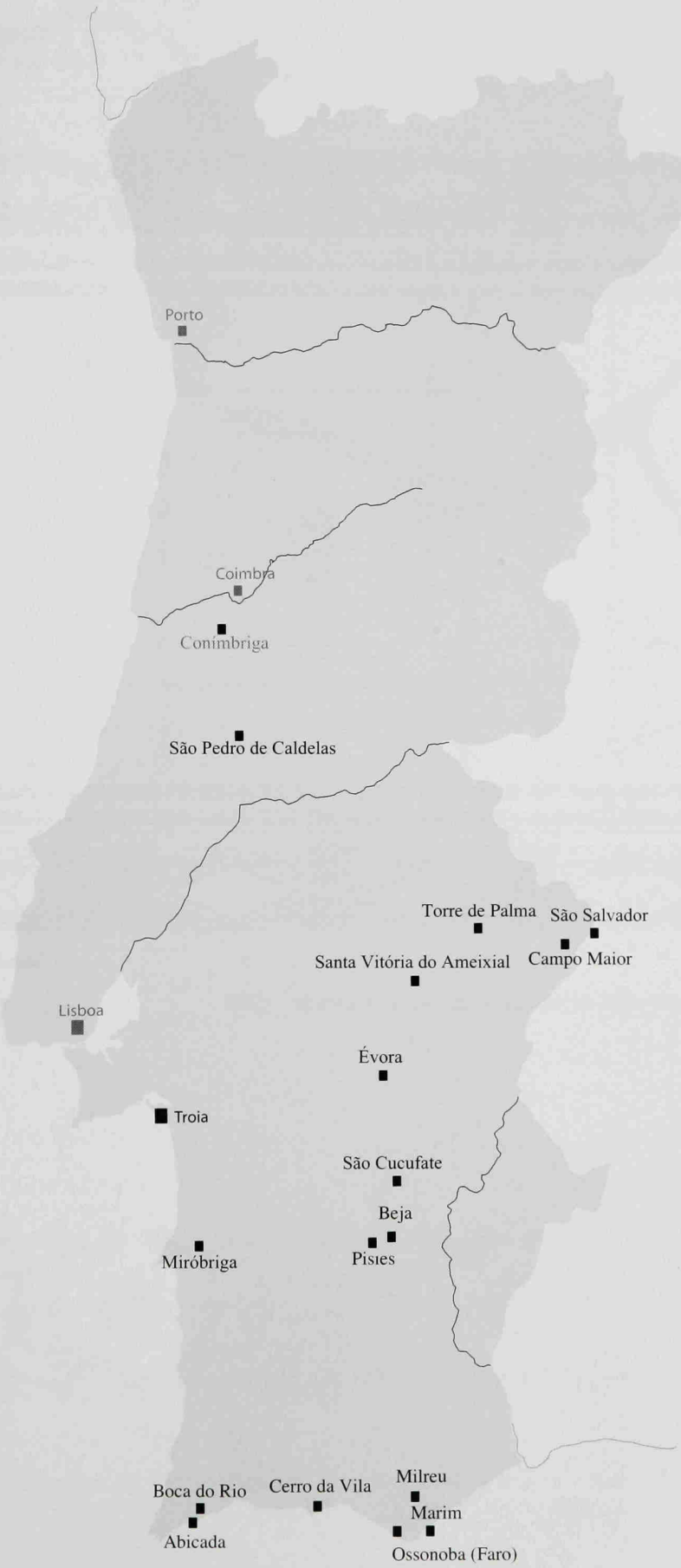


Fig. 5 – Mapa de localização dos sítios mencionados no texto

Conímbriga
Casa dos Repuxos

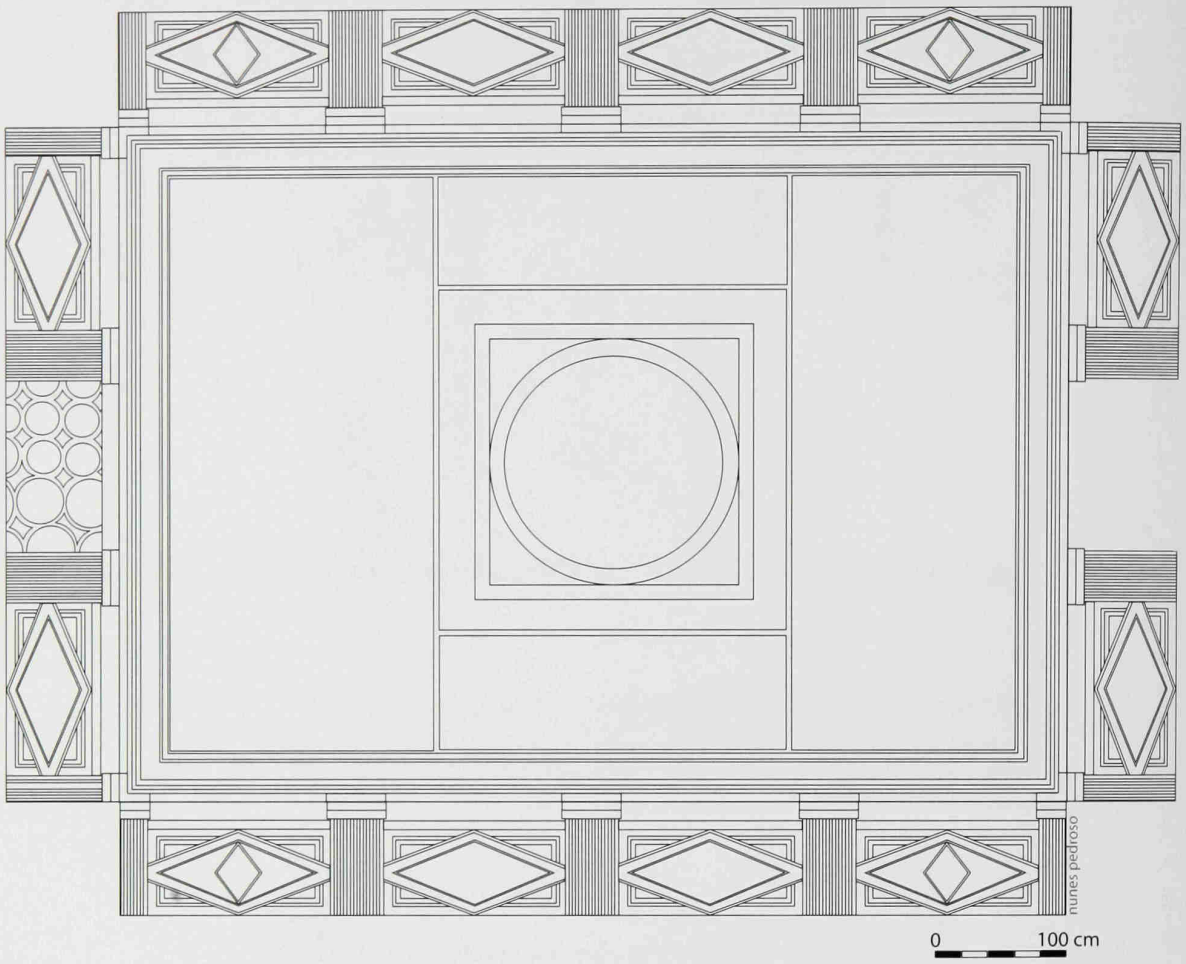
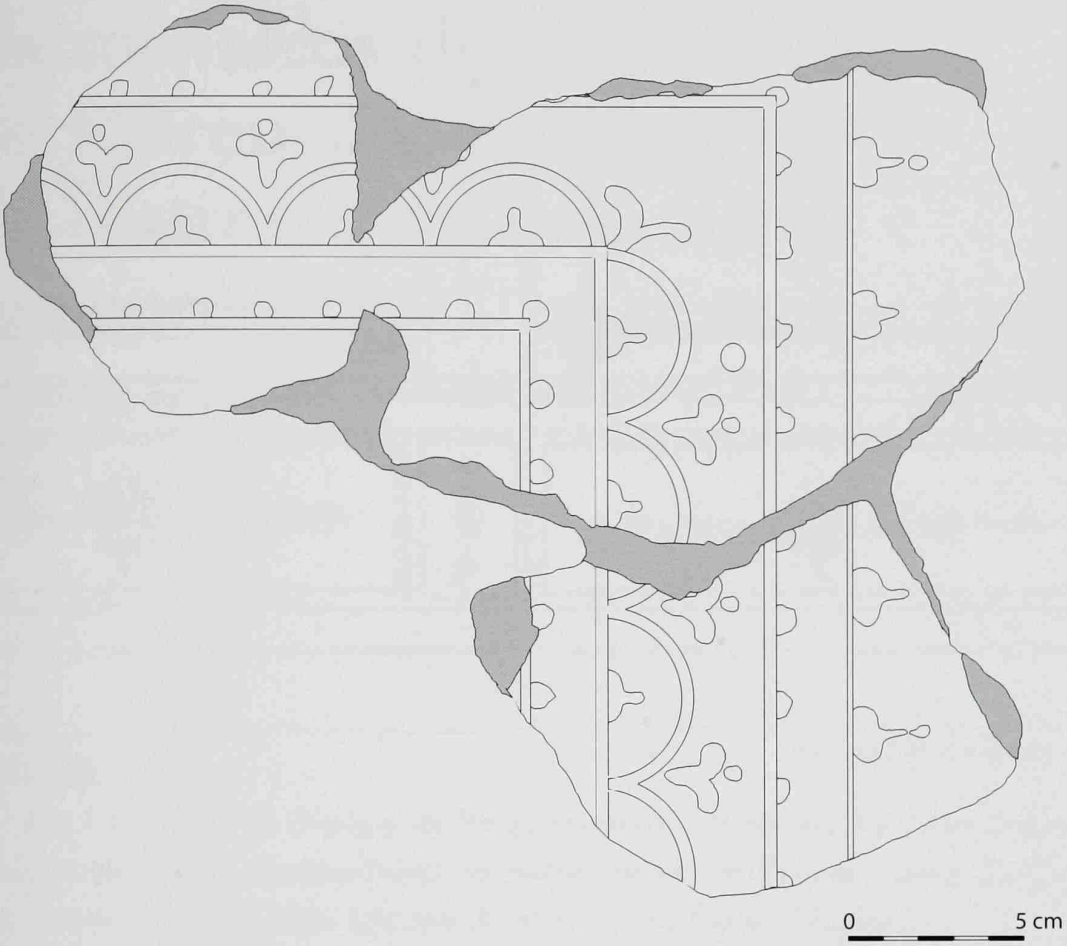


Fig. 6 – Sala 29. Esquema de correspondência das 4 paredes. 1984



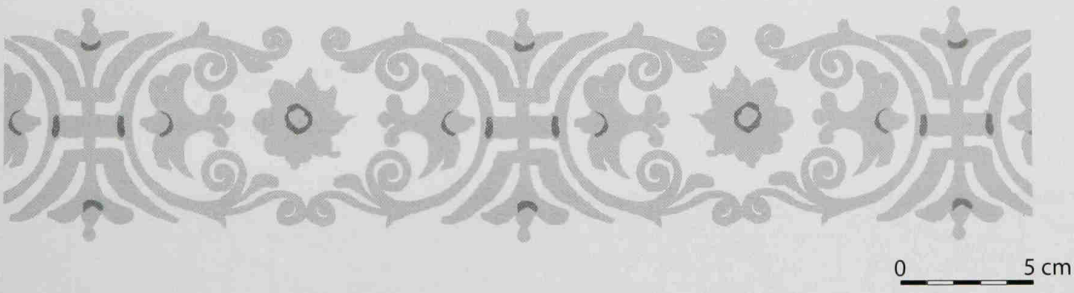


Fig. 7 – Conímbriga. Casa dos Repuxos. Cercaduras recortadas de IV estilo

Évora – Burgos
Sala 4

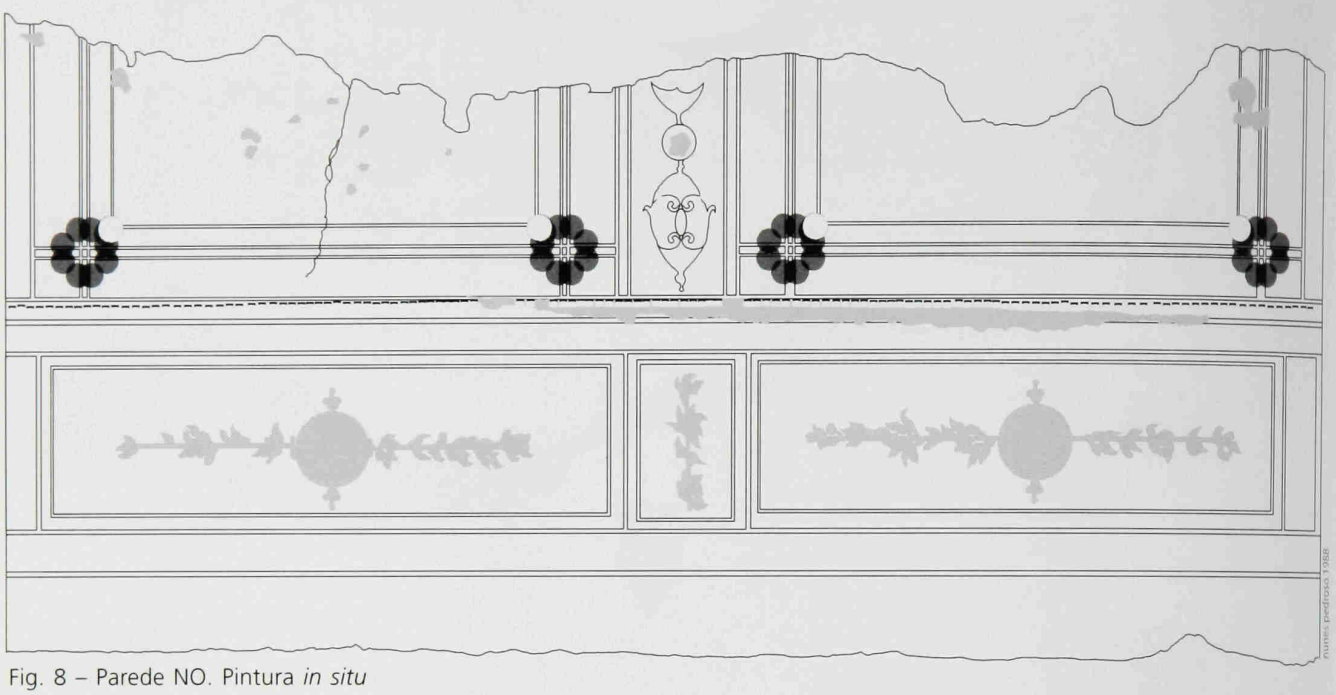


Fig. 8 – Parede NO. Pintura *in situ*

0 25 cm

Torre de Palma
Sala dos Frescos

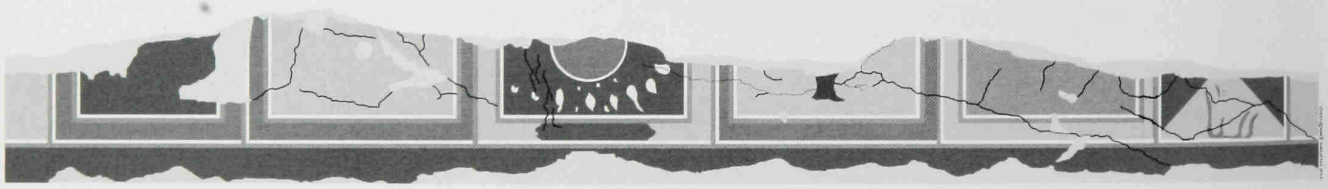


Fig. 9 – Reconstituição da zona inferior do plinto segundo aguarela de Leisner.

Torre de Palma
Sala SE14

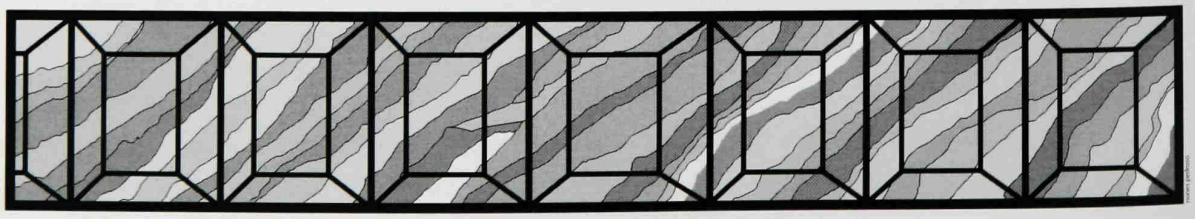


Fig. 10 – Plinto. Reconstituição segundo vestígios *in situ*. 1990.

0 80 cm