978-972-8918-92-7

1

Millennium bcp

FUBU

ARTE PORTUGUESA
DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS ANTERIORES
À FORMAÇÃO DE PORTUGAL

Maria da Conceição Lopes

ARTE PORTUGUESA

DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Coordenação Dalila Rodrigues Direcção gráfica Armando Alves

Maria da Conceição Lopes

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS ANTERIORES À FORMAÇÃO DE PORTUGAL

ARTE PORTUGUESA

DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Coordenação Dalila Rodrigues Direcção gráfica Armando Alves

Maria da Conceição Lopes

EXPRESSÕES ARTÍSTICAS ANTERIORES À FORMAÇÃO DE PORTUGAL

ARTE PORTUGUESA
DA PRÉ-HISTÓRIA AO SÉCULO XX

Autor
Maria da Conceição Lopes

Coordenação geral
Dalila Rodrigues

Direcção gráfica
Armando Alves

Coordenação de fotografia
José Pessoa

Revisão
António Massano

Secretariado
Graça Abreu e Susana Fraga

Pré-impressão
A. Alves — Arte e Edições, Lda.

Impressão
??????????????????????

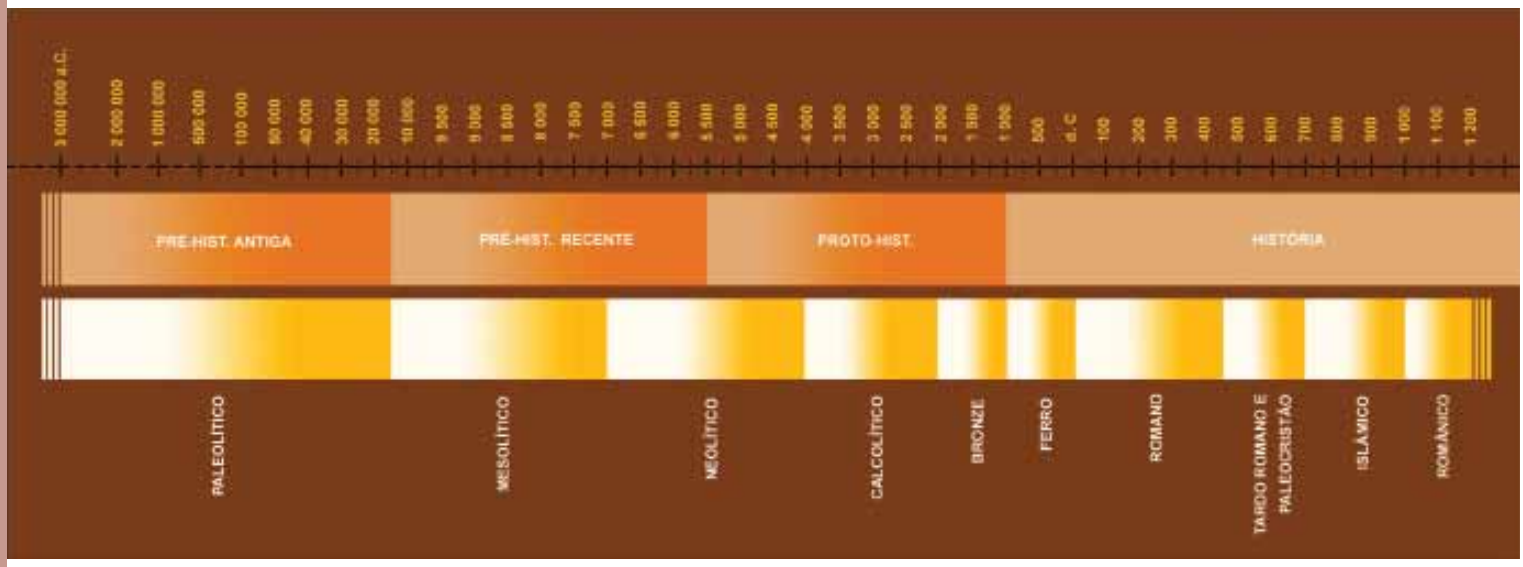
Primeira edição para a língua portuguesa

Depósito legal n.º 00000000
ISBN 978-972-8918-92-7

imc INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO

igespar INSTITUTO DE GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO

Índice



A. Tabula Cronológica

Apresentação

É sobretudo pela arqueologia que se revela a multiplicidade de expressões do período anterior à criação do reino de Portugal a que a actualidade conferiu o estatuto de artísticas.

Reconhece-se numa multiplicidade de suportes e expressões formais de conteúdo tangível e/ou intangível, no fundo de dissimulados e escuros abrigos e/ou grutas, em locais abertos, exprimindo vontades, pedidos, homenagens e credos, ou exibindo-se em opulência, propagandeando os poderes que a patrocinam, em objectos do quotidiano, de grande e pequeno tamanho, de adorno, de culto, de qualidades mágicas ou simbólicas, de veneração ou apenas de embelezamento.

Desse tão imenso tempo que se mede entre o momento a que se atribuem as primeiras manifestações conhecidas do Homem classificadas como artísticas até à criação do Reino de Portugal, no ano de 1143, e do acaso muitas histórias de Arte se escreverão, e se desactualizarão, atendendo ao modo particular e ao ritmo com que o conhecimento destas ocorre. Ainda assim, a arte como expressão da dimensão espacio-temporal da evolução das sociedades não pode excluir-se da compreensão do desenvolvimento do território actualmente português num tempo situado entre o Paleolítico e o início da Reconquista cristã.

A valorização de modos de expressão de temas e materiais se, por um lado, reflecte a aprendizagem que capacita o homem para a adopção de formas de integração e participação no espaço, invoca, por outro lado, o modo e a complexidade de como o homem assumiu a recriação do seu mundo face aos múltiplos agentes que o tempo foi *negociando* no seu espaço. Reflecte por isso, naturalmente, a maior ou menor variedade e multiplicidade de manifestações que o homem foi

adoptando e que logramos terem chegado à actualidade, mas também a celebração enfática com que em cada tempo, ou num tempo posterior, se eternizaram ou desprezaram algumas dessas manifestações.

É por isso que falamos de arquitectura e escultura no Portugal romano e de gravuras e pinturas na Pré-História, por exemplo, ou de jóias em tempos designados de Idade do Ferro e quase não falamos da belíssima joalharia romana.

As mais recentes sínteses sobre a história da Arte em Portugal, relativas ao período anterior à formação do reino de Portugal, face ao acumular de dados e informação que recentes descobertas e sínteses temáticas inovadoras proporcionaram, tornaram evidente a necessidade de rever algumas das questões aí tratadas.

1 — PRÉ-HISTÓRIA

A caminhada do Homem no seu percurso de evolução pode acompanhar-se por uma multiplicidade de expressões artísticas, reveladas em suportes variados e numa pluralidade de temas e estilos, muitas vezes de difícil enquadramento no tempo exacto em que ocorreram. O longo período da Pré-História, os distintos ritmos de evolução do antigo para o novo e a inevitável contemporaneidade da permanência e da mobilidade, as influências externas determinadas por aspectos da geografia dos lugares e da posição destes em contextos mais amplos do que as regiões constituem alguns dos aspectos invocáveis quando se estudam os caracteres diferenciais das artes dos distintos períodos em que a Pré-História é dividida e, naturalmente, quando se aborda a arte deste período em geral.

Ao mesmo tempo, não pode abstrair-se da evolução biológica do próprio Homem e, com ela, do respectivo desenvolvimento da sua tecnologia e dos modos de interacção com o meio ambiente. A compreensão da complexidade das diversas expressões artísticas e as circunstâncias em que estas ocorreram requerem o conhecimento dos suportes, do local e do contexto de realização/exposição e, naturalmente, da sua espacialidade, abordados na sua dimensão de híbridos e no quadro de modalidades espaciotemporais nas quais o tempo e o espaço se enformam mutuamente.

Paleolítico

As primeiras manifestações de arte do período glaciar dadas a conhecer em Portugal remontam ao Paleolítico Superior. Uma peça de sílex escuro, de cerca de 10 cm, encontrada na toca do Pai Lopes, em Setúbal, onde se adivinha um busto prolongado até às coxas, sem cabeça, seios, sexo e pés, classificada por Farinha dos Santos como uma vénus paleolítica, tomando como paralelo estatuetas francesas como a de Belvès, na Dordonha, e uma outra estatueta de osso com 8 cm, proveniente da área do Escoural, destituída de cabeça, seios braços e pés, igualmente classificada como vénus, atendendo a pretendidas semelhanças com a *Vénus Impudica* de Laugurie Basse (França), e uma plaqueta gravada com incisões, proveniente da gruta do Caldeião em Tomar (Zilhão, 1988), são ainda os elementos mais destacados dos raros exemplares publicados de arte móvel, na qual se enquadram objectos de adorno pessoal, peças gravadas, pintadas ou esculpidas que, dado o seu pequeno tamanho, podem ser transportadas. Acresce, ainda, que as ditas vénus são peças muito duvidosas.

Entretanto, a relevância da arte paleolítica portuguesa advém de gravuras e pinturas de grutas e de ar livre, sobretudo destas últimas, nomeadamente desde que foram dadas a conhecer e estudadas as gravuras do Côa.

A descoberta das gravuras paleolíticas do Vale do Côa e a sua divulgação a partir do ano 1994 desencadearam um forte impulso nos

Vista geral do Baixo Côa, junto à zona de Penascosa

1. Painel de gravuras, Foz Côa

estudos da Arte da Pré-História em geral e do Paleolítico em particular. O investimento nestes estudos patrocinou, inclusive, a constituição de um organismo público para o estudo da arte rupestre. O trabalho que o CNART (Centro Nacional de Arte Rupestre) tem vindo a desenvolver com incidência muito para além do Côa, como, por exemplo, nos vales dos rios Ceira e Alva, e os estudos que se continuam nestes e noutros contextos geográficos, bem como a pesquisa que outros investigadores vêm desenvolvendo, fazem crer que, a curto prazo, tenhamos alterações profundas no conhecimento quantitativo e qualitativo da arte pré-histórica em Portugal.

A importância da arte rupestre do Vale do Côa deve-se à quantidade de representações mas, sobretudo, à sua qualidade. Inicia-se no

Paleolítico Superior, há mais de 20.000, com continuidade intervalada até à época moderna. A arte do Paleolítico, distribuída ao longo de cerca de 17 quilómetros pelas superfícies apaineladas das rochas de xisto de orientação vertical que bordejam o rio Côa, reconhece-se, até ao presente, em 23 sítios do vale do rio Côa e vales de ribeiras adjacentes (Baptista, 1999, 21-22), mas este é um número certamente a rever nos próximos tempos.

Maioritariamente obtidas por picotagem, abrasão *filiforme,* raspagem de superfícies simples ou em combinação com incisão, constituem outras das técnicas de *"fixação"* dos motivos. As gravuras assumem aspectos distintos conforme a técnica de gravação que foi utilizada; quando as diferentes técnicas se combinam num mesmo painel, este assume uma dinâmica que não seria possível se fosse sempre usada a mesma técnica de gravura. Como muitas destas gravuras podem ter sido acompanhadas de pinturas, cujos vestígios desapareceram quase completamente, pode acreditar-se quão impressionante seria o impacte destes painéis decorados ao longo do rio.

Quase sempre concentradas em grupos numa e na outra margem do rio, Canada do Inferno, Penascosa e Ribeira de Piscos constituem os núcleos mais importantes de localização dos conjuntos gravados. Reportando-nos ao Paleolítico, pois, como adiante veremos, há uma longa sequência artística em algumas rochas, destacam-se os temas zoomórficos nos quais dominam as representações de bovídeos (auroques), capríneos (cabras monteses) e equídeos (cavalos), isolados ou em conjuntos.

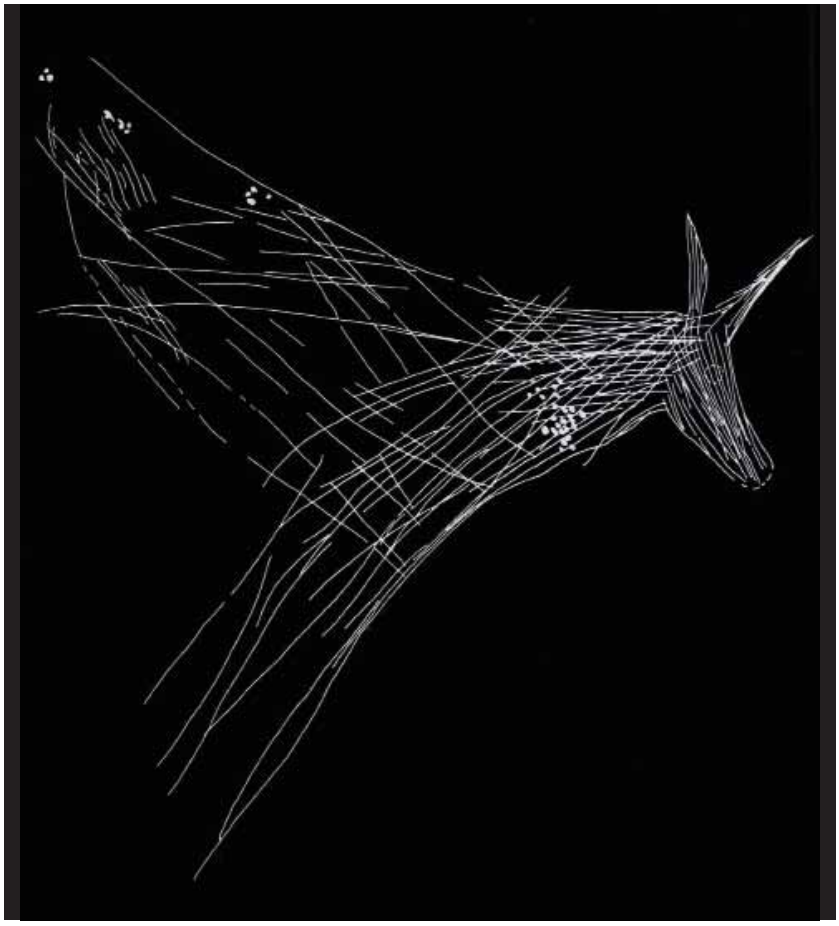
Na Canada do Inferno, outrora uma praia fluvial, encontra-se o núcleo mais importante de gravuras, tendo sido recenseadas 36 rochas decoradas, mais de metade obtidas por incisão e as restantes por picotagem e abrasão.

Os bovídeos constituem a maioria dos animais representados, seguidos dos equídeos, cervídeos e capríneos repartidos por todos os períodos da arte do Paleolítico Superior.

Na denominada Rocha 1, o primeiro painel com arte paleolítica a ser descoberto no Vale do Côa, sublinha-se uma sobreposição de diversas figuras filiformes e picotadas gravadas na parte superior do painel. Entre as figuras filiformes, podem observar-se um auroque virado para a direita e uma cabra voltada para a esquerda. As figuras picotadas são cinco animais sobrepostos.

A Rocha 13 é um grande painel vertical onde se observam, apesar do elevado grau de pátina, algumas gravuras disseminadas, todas obtidas com traços filiformes. Uma pequena corça que se define pela cabeça e pelo pescoço, idêntica a uma outra que se pode ver na Rocha 14, ocupa o centro da rocha.

Justamente, a Rocha 14 é uma das mais importantes rochas da Canada do Inferno. Além da já referida corça, estão aqui também representados equídeos, quer obtidos por picotagem, quer obtidos por incisão e picotagem, capríneos (entre eles, o que foi escolhido como símbolo do Parque Arqueológico do Vale do Côa) e peixes de espécies não identificadas.



2. Corça, Canada do Inferno, Foz Côa

Na Penascosa, as 22 rochas gravadas encontram-se dispersas pela zona mais larga e aberta do vale. Aqui, também, são ainda os animais que preenchem o reportório figurativo das gravuras. Caprinos e equídeos, obtidos pela técnica de picotagem, são os mais representados, seguidos pelos cervídeos, maioritariamente incisados, e os bovídeos, *desenhados* por picotagem.

A Rocha 3 contém um eloquente e complexo conjunto de sobreposições, sendo por isso uma das mais emblemáticas rochas gravadas do Côa, na qual se pode aferir uma sequência artística de, pelo menos, cinco fases distintas, ao longo de cerca de 10.000 anos.

A Rocha 3 encontra-se actualmente dividida em dois painéis, colocados em planos diferentes em consequência de uma fractura acompanhada do deslocamento para diante de parte do suporte. No painel da esquerda, pode observar-se, gravada em plano inferior, uma cabra incompleta e, em plano superior, duas representações indeterminadas de quadrúpedes. No painel da direita, observa-se a referida sobreposição onde se reconhecem onze figuras diferentes (cabras, auroques)

3. Conjunto de gravuras sobrepostas, Penascosa, Foz Côa

executadas a picotado, em alguns casos regularizado por abrasão, as quais foram desenhadas ao longo de, pelo menos, cinco fases de gravação distintas.

O tema do afrontamento de animais tem neste painel uma interessante abordagem, sobretudo pelo *jogo* de animais concebidos em fases distintas. Este jogo de composição, com animais gravados em momentos distintos, parece constituir uma prática regular, dado poder observar-se em vários painéis no Vale do Côa. Na Penascosa, na Rocha 4, por exemplo, pode observar-se uma cena de uma égua montada por um macho com movimento animado por três cabeças e quatro pernas anteriores, tendo sido a égua gravada anteriormente ao macho.

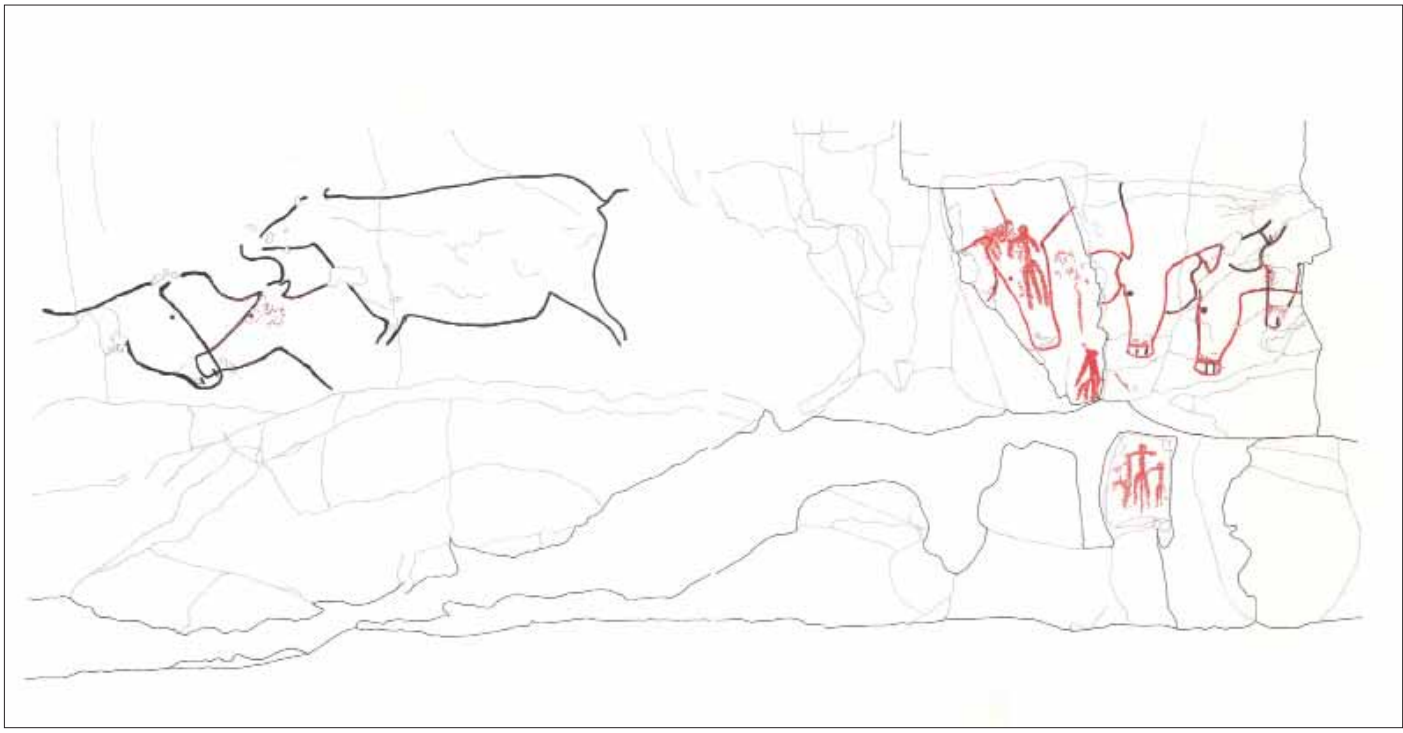
Na ribeira de Piscos, identificaram-se 23 rochas agrupadas em três conjuntos, todas situadas nas margens esquerda da ribeira de Piscos e do Côa. Capríneos, equídeos, bovídeos, cervídeos e algumas figuras humanas masculinas constituem o reportório das representações neste local, obtidas através das técnicas de picotagem, abrasão e filiformes.

4. Figura antropomórfica, Ribeira de Piscos, Foz Côa

Também aqui se reconhecem alguns dos painéis de maior destaque na arte do Côa, como o painel da Rocha 1, onde se representam dois equídeos com a cabeça enlaçada. Da importância, em termos de simbolismo, da composição desta Rocha, voltaremos a falar mais adiante.

A Rocha 2 é um painel de 8,4 m de largura por 1, 45 m de altura e recebeu diversas gravuras, em alguns casos sobrepostas e obtidas todas por incisão.

Sobreposta a todas as figuras, encontra-se a única representação claramente antropomórfica da arte rupestre do Paleolítico português. Trata-se de uma figura humana em pé, com invulgar e esboçada cabe-



5. Painel de Gravuras de Faia, Foz Côa

ça, corpo de linhas simples em aparente movimento e falo evidente e erecto, em pretenso acto de orgasmo.

A Faia é o único sítio referenciado em que a base é rocha granítica. As gravuras distribuem-se por um painel com gravuras e pinturas (estas, atribuídas ao Neolítico-Calcolítico, são de cor vermelha e sobrepõem-se, parcialmente, às gravuras) e um abrigo gravado. Seis bovinos, um cavalo e um caprídeo em tamanho quase natural são os animais representados neste conjunto cuja técnica de gravura é abrasão com silhão largo e profundo.

As gravuras de Foz Côa assumem no colectivo nacional a arte rupestre de Portugal. A forte mediatização do processo que conduziu à sua preservação, do qual se não pode enjeitar um diligente e bem argumentado discurso dos arqueólogos, enfaticamente centrado na grande antiguidade e, sobretudo, no carácter exclusivo das gravuras, alicerçado num metódico dramatismo e num bom aproveitamento do debate político de então, promoveu de tal modo as *gravuras que não sabem nadar* que, fora dos circuitos de especialistas, quase não se conhecem outros exemplos de arte deste período.

Todavia, apesar de parcos exemplos, a arte de gravuras e pinturas do Paleolítico Superior, ainda que menos divulgada, não se esgota na região do Côa.

Um painel de xisto decorado com quatro gravuras, descoberto em 1981 perto de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta), foi o primeiro exem-

6. Cavalo do Mazouco, Freixo de Espada à Cinta

plo de arte paleolítica situado ao ar livre descoberto em toda a Europa e o único em Portugal até à descoberta das gravuras do Vale do Côa.

Das quatro figuras que terão sido representadas, apenas uma se conserva em condições de legibilidade. Três figuras são claramente zoomórficas, e a quarta sê-lo-ia também se se confirmar que as linhas que se observam são os cornos de um veado ou de um animal semelhante. A imagem mais nítida do painel é um cavalo com 62 cm de comprimento. Representado de perfil, de ventre proeminente e pernas dianteiras ligeiramente afrontadas, o cavalo transmite uma sensação de movimento que se amplifica pela representação incompleta das pernas traseiras e da cauda, aspectos que contribuem e acentuam a elegância da figura. O sexo bem marcado identifica um macho, contrariando aqueles que pretendiam ver no volumoso ventre uma fêmea grávida.

Gravada a *contorno,* são, contudo, bem visíveis diversos grupos de picotagem, técnica que foi usada para executar as outras figuras. Essas outras, de tamanho mais pequeno, apesar de incompletas, poderão ser também representações de cavalos datados do Solutrense ou Magdalenense (Jorge, 1990).

O cavalo do Mazouco é de uma das mais bem conseguidas figuras de arte rupestre ao ar livre em todo o mundo, realçando-se nele o acentuado realismo e a ideia de movimento.

7. Pinturas, Gruta do Escoural

A Gruta do Escoural é, até hoje, o exemplo mais a sul da arte do Paleolítico Superior e, simultaneamente, a única gruta onde foi identificada arte parietal do Paleolítico em território português e cavidade única com pinturas e gravuras rupestres realizadas neste período.

Situada na herdade da Salsa, a cerca de três quilómetros da vila de Santiago do Escoural no concelho de Montemor-o-Novo, distrito de Évora, a Gruta do Escoural é uma cavidade calcária de cerca de 20 m de comprimento com galerias, salas e corredores intricados e vários níveis. Descoberta casualmente em 1963, quando se abria uma pedreira, revelou, na altura, uma necrópole datada do Neolítico. Mais tarde, na parte profunda mas ampla da gruta, à qual se acedia por uma estreita abertura, viriam a ser reveladas, parcialmente encobertas por calcite, as primeiras pinturas, datadas do Paleolítico Superior. Logo nesse ano de 1963, foi classificada como Monumento Nacional.

As cerca de uma centena de pinturas e gravuras da arte rupestre destacam-se pela sua raridade, nas quais se identificam signos e uma múltipla diversidade de motivos geométricos, parecendo às vezes constituir conjuntos mas, sobretudo, animais (equídeos, bovídeos e capríneos), representados apenas por partes do corpo, nem sempre de fácil identificação, tão difícil como a do eventual híbrido, onde alguns julgam poder ver-se uma cabeça de cavalo e um corpo humano, cuja explicação se não pode encontrar apenas no modo como o

Homem representa a sua relação com os animais. Repartidas por duas fases, as primeiras gravuras e pinturas, onde pontuam as cabeças de bovídeos e alguns símbolos e sinais, datam de fase anterior a 18.000 a.C., provavelmente do Solutrense, e preenchiam as partes de acesso mais fácil e de melhor visibilidade na gruta; as segundas, datadas entre 15.000 e 12.000 anos a.C., do Magdalenense, representam cavalos e outros quadrúpedes, equídeos e múltiplas representações abstractas gravadas com técnicas de incisão mais fina, tal como os tectiformes e os escaliformes, nas partes mais profundas da gruta.

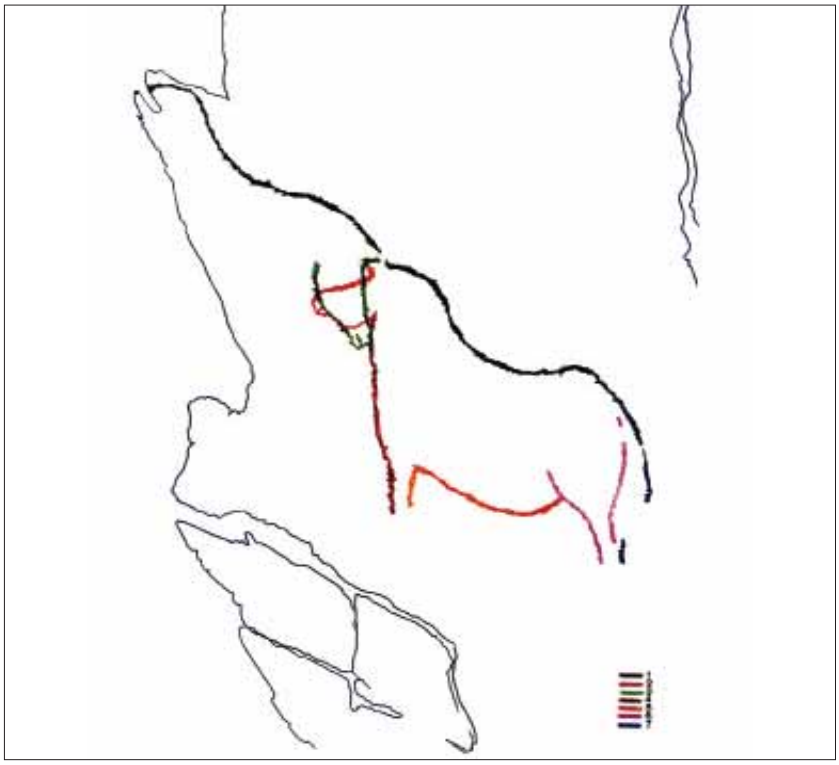
A introdução dos animais no interior das grutas, por via da sua representação, está, naturalmente, relacionada com o impacto que estes tinham na vida das comunidades paleolíticas grandemente dependentes da caça. Não se excluem, pois, as interpretações que relacionam estas figurações com ritos propiciadores, com ligações a operações iniciáticas, que ocorriam no fundo escuro das grutas, com práticas de carácter mágico, celebrativas, de expiação, de exaltação ou deificação destes seres.

Ainda que no Neolítico se tenha construído no exterior um santuário rupestre, nunca saberemos se os homens do Neolítico e os que no Calcolítico se instalaram no pequeno povoado que construíram na elevação acima da gruta, e que terão sido enterrados num *tholos* (sepulcro de falsa cúpula) que se levantou nas proximidades, supunham a gruta como um santuário, tal como hoje há tendência a considerá-la, nem se ao menos atribuíram algum carácter de religiosidade ao abrigo onde imprimiram algumas das suas marcas distintas.

Vulgarizada no presente como profissão, a produção artística como actividade que alguns homens do Paleolítico exerciam em exclusivo, independentemente da sua integração num enleio de ligações de carácter mais ou menos mágico-religioso, só em delirante imaginação se pode colar a quem depende da recolha dos produtos da terra para comer, da caça para se alimentar, cobrir ou proteger o corpo do frio, da astúcia para se defender dos perigos constantes do mundo em que participa, enfim, do instinto de sobrevivência para se adaptar, defender e prosseguir.

A frágil posição que o homem detém nesse mundo sugere-nos que aquilo que o século XX consagrou como a arte do primeiro *Homo sapiens sapiens* configura e traduz aspectos dos modos de interacção do homem com a Natureza, onde se adivinham fortemente determinantes, entre outros, os rituais de fecundação, nascimento e morte, os movimentos da terra e da luz dos astros, os estados climáticos e as transformações ambientais e anatómicas do progresso do Homem e dos outros animais.

Tomando por emprestadas as palavras de Paulo Pereira, "é de crer, portanto, que seja abusivo falar de arte pelo menos no sentido clássico, como nos nossos dias se concebe quando se fala de arte rupestre do paleolítico. O que parece evidenciar-se é, acima de tudo, uma vontade de representar no *momento* tal qual se tratasse de captar um *instante* vital. Testemunhar um acto, descrever uma visão, fixá-la" (Pereira, 2004, 35).

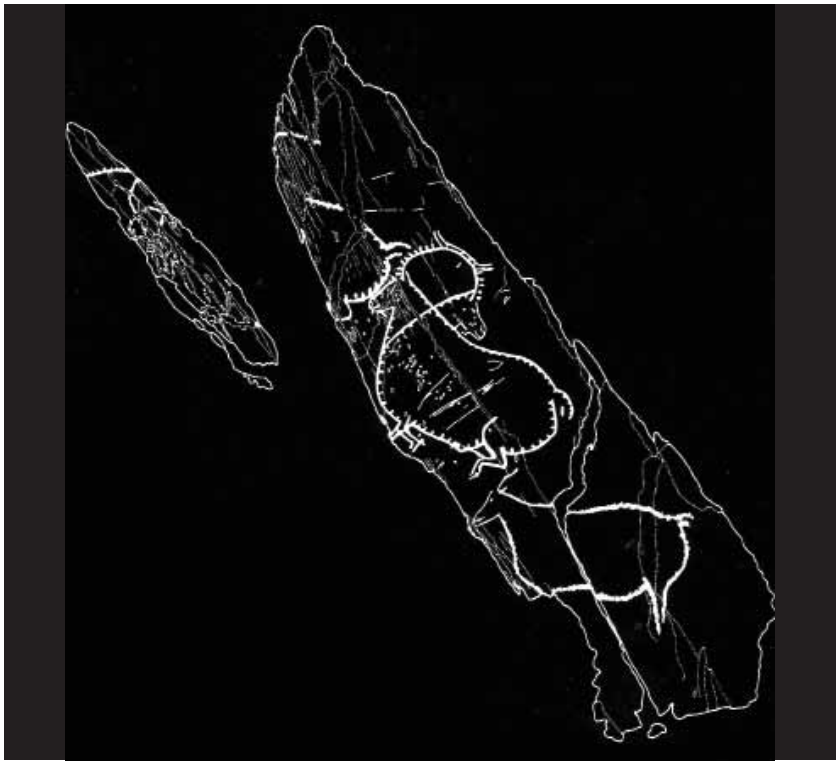


8. Cavalos enleados, pela cabeça, Ribeira de Piscos, Foz Côa

Ora, essa representação no *momento,* considera Martinho Baptista, ao referir-se à arte do Vale do Côa, é "o remanescente conceptual de uma trama social, um fortíssimo código simbólico cujo(s) significado(s) estará(ão) talvez perdido(s) para sempre" transcrito por "uma gramática figurativa, tão obsessivamente zoomórfica, mas rodeada de simbolismos fortíssimos, que a análise antropológica das sociedades sem escrita que chegaram até nós facilmente demonstra" (Baptista, 1999, 17).

Se a ideia de que as gravuras de Foz Côa, à semelhança do que acontece com a restante arte do Paleolítico, estão carregadas de simbolismo se ajusta na pretensão de que "a cultura é, na sua maior parte, uma realidade oculta, que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da existência humana" (Hall, 1986, 213), a interpretação desta arte deverá ponderar o seu carácter eco-tecno-simbólico, legível apenas no âmbito da análise dinâmica das relações entre o Homem e o meio, dado que ela não parece ser outra coisa senão a invocação daquilo que alguém capta como marcadores de maior e imediato (ou constante) impacto no horizonte da experiência que se vive e se pode observar.

E se o repertório zoomórfico remete, naturalmente, para aquilo que está em frente aos olhos e que pode ser captável nas suas formas, "o homem aprende enquanto vê, e repercute o que apreende por sua vez sobre aquilo que vê" (Hall, 1986, 80), as composições de traços de incer-



9. Cabra com duas cabeças e cornos anelados, Quinta da Barca, Foz Côa

ta definição invocam gestos pessoais, abstracções de ensimesmamentos ou, até, de impensado significado, em qualquer dos casos de complicada reprodução gráfica e de arrojado e incerto desvendamento.

O realismo fotográfico que de modo tão impressionante boa parte desta arte parece comunicar, proporcionado por aparentes posturas de alerta de alguns animais, por imagináveis atitudes de conflito ou cumplicidade de outros, como pode deduzir-se dos cavalos enleados pela cabeça (Rocha 1 da ribeira de Piscos), ou por suposto movimento inferido da postura de alguns exemplares, tais como a magnífica cabra com duas cabeças e cornos anelados (Rocha 3 da Quinta da Barca), acentuado pela exaurição de qualquer elemento cénico, remete para a ideia de que aquilo que se representa é aquilo que se conhece bem por se ver repetidamente, aquilo que quem observa destaca no horizonte da sua experiência, mas que, por insondadas razões, se não representa a si mesmo, nem ao local para onde e de onde está a olhar, porventura como se se presumisse a presença do executante no acto de executar e o meio ambiente se subentendesse na sua impreterível existência.

A decoração das margens do Côa e de cursos de água subsidiários durante o Paleolítico leva-nos a crer que os "artistas das produções imagéticas" (Baptista, 1999, 18) reproduzem o que, embora sendo tangível, lhes é externo. As suas *obras* parecem registar os elementos visíveis e compreensíveis que participam do espaço de que fazem

parte. A quase monótona selecção dos animais *retratados* derivará, neste caso, de serem aqueles que se conhecem, existem e se vêem ali mesmo, em conjunto ou isolados, às vezes com tão evidente presença que se joga com as fissuras e concavidades das rochas para os fazer aparecer de surpresa.

O que se representa naqueles painéis, onde além de animais nada mais se reproduz, é apenas aquilo que, nas sociedades de caçadores-recolectores, o Homem distingue, exalta talvez; no entanto, apesar de nem o Homem nem as suas paisagens estarem representados, pode sugerir-se que esta ausência é apenas aparente porque se escusa a representação do Homem, por se supor presente pelo gesto de gravar, e se não regista a paisagem por esta se repetir majestosa a cada e em todos os espaços e no próprio suporte onde se traça a gravura. Pode, portanto, afirmar-se que é o eco-humano – relação ontogeográfica e, por, isso, simultaneamente ecológica, técnica e simbólica da Humanidade com a terra – que ali se representou.

Os símbolos da arte da Pré-História podem ter sido concebidos para facilitar a vida, para comunicar com poderes intangíveis, com o mundo dos espíritos, para expiar medos e controlar desconhecimentos, para integrar o Homem no mundo em que se inscreve. No entanto, pelos exemplos apontados, poderá dizer-se que a arte glaciária parece ser um relato, e o que parece contar, antes de mais, é a história das permanências destacáveis do nomadismo, os horizontes da vida comunitária, a história da experiência dos lugares. Pois, também neste longo tempo, "a arte não é representação, arte é vida na medida em que faz parte do fluxo da vida" (Ingold).

Neolítico

A arte rupestre pós-glaciar desde 9000 a.C., atravessando o Neolítico, o Calcolítico e a Idade do Bronze, apresenta características radicalmente distintas da que a precedeu ao longo do Paleolítico.

Desde logo, torna-se evidente a escolha de modo a sinalizar lugares de encontro, ou de passagem obrigatória, porventura, lugares eleitos e sagrados.

A arte esquemática, por vezes com menções naturalistas ou subnaturalistas, predomina na arte rupestre pós-glaciar.

Embora neste período as rochas do Vale do Côa continuem a receber gravuras, de que são exemplo a estranha representação antropomórfica ictifálica que se gravou na Rocha 17 da Penascosa ao lado de um caprídeo paleolítico, o mais importante núcleo de gravuras desta fase encontra-se no Vale do Tejo.

O conjunto de gravuras rupestres do Vale do Tejo foi descoberto em 1971 e objecto de campanhas de trabalhos nos anos seguintes, os quais permitiram contar entre trinta mil e quarenta mil gravuras dispersas por mais de 40 quilómetros em ambas as margens do rio, constituindo um dos mais importantes núcleos de arte rupestre em Portugal. Grande parte destas foi submersa pelas águas da barragem

10. Representação antropomórfica ictifálica, Penascosa, Foz Côa

de Fratel, sem que tivesse havido tempo para fazer o seu levantamento. Cronologicamente, as gravuras do Tejo complementam as gravuras de Foz Côa, no sentido em que se distribuem por um longo período que vai desde o Neolítico Antigo até ao Bronze Final, ou Idade do Ferro.

Maioritariamente obtidas por picotagem, estas gravuras apresentam um repertório temático variado. Figurações subnaturalistas e seminaturalistas de antropomorfos e zoomorfos (cervídeos e caprídeos, equídeos, entre outros) e figurações esquemáticas e abstractas, como círculos simples e concêntricos, tangentes, secantes, espirais, ovais e outras figuras geométricas, constituem a grafia mais comum destas gravuras.

Embora não haja uma cronologia fina sobre as gravuras do Vale do Tejo, é crível que maioritariamente se possam reportar ao *período megalítico,* tanto mais que a arte megalítica possui grafias que se relacionam de forma clara com as esquemáticas. Aquela representação, que inclui armas e escudos com chanfraduras em V, tem evidentes paralelismos nas estelas gravadas e deverá atribuir-se ao Bronze Final.

Os círculos, com tendência para os círculos concêntricos e para as espirais, os zoomorfos, representados com as entranhas esquematicamente desenhadas, juntamente com os esteliformes e os motivos so-

11. Antropomorfos de sexo masculino sustentando um sol radiado, Vale do Tejo

lares, concorrem no sentido de atribuir a estes conjuntos um carácter mágico-religioso, reforçado pela representação, por exemplo, dos antropomorfos com indicação do sexo masculino sustentando um sol radiado.

À sacralização do rio correspondem manifestações artísticas que ao longo do tempo as comunidades, cada vez mais estabilizadas, foram registando nas suas margens; as mensagens simbólicas que nelas estão contidas testemunharão, entre outras coisas da vida do grupo, o entendimento que as comunidades que bordejam rio têm com ele e/ou dele têm.

A arte esquemática é, técnica e estilisticamente, uma espécie de arte do disfarce, mas onde é bem legível essa ligação de impossível fraccionamento do Homem ao meio. É por isso que a leitura da arte rupestre do Vale do Tejo como eventual "retrato" de algumas das práticas xamânicas, dada a representação de homens-animais ou homens transparentes, se não exclui.

A partir da segunda metade do V milénio, inícios do IV milénio, distinguem-se em território português diversidades culturais comportando distintos ritmos e graus de desenvolvimento na consolidação do sistema agropastoril que se prolonga até cerca de 2500 a.C.

O fenómeno de maior destaque, o maior marcador deste período de aprendizagem da vida sedentária e da produção agrícola, e do que estas comportam em termos de estrutura e organização das comuni-

12. Anta do Carapito, Aguiar da Beira

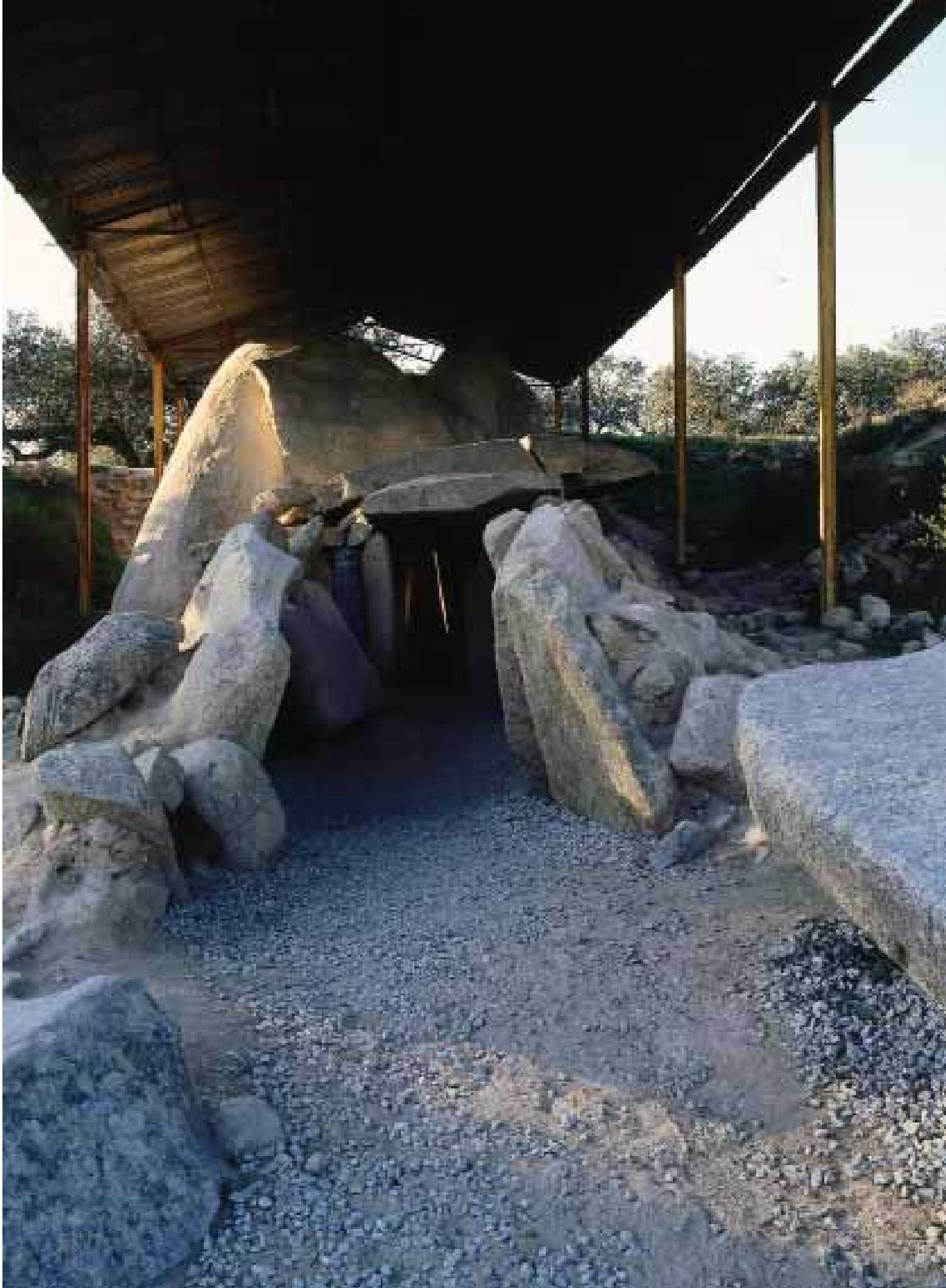
dades, não tanto pela sua grande amplitude geográfica mas, sobretudo, pela sua permanência, é o Megalitismo.

O Megalitismo, entendido como uma manifestação cultural que se traduz por um conjunto de expressões técnico-artísticas com carácter mágico-religioso directamente relacionadas com a morte, mas não exclusivamente, e uma arquitectura funerária de tipo monumental, fazendo uso de grandes blocos de pedra, identifica-se em boa parte dos países do Ocidente europeu até à Dinamarca e à Europa Central, e em Portugal está datado entre 4500 e c. 2500 a.C., genericamente do Neolítico ao Calcolítico.

As antas são os monumentos mais característicos do Megalitismo português. Construídas com grandes blocos de pedra – esteios –, são geralmente compostas por uma câmara, tapada com uma grande laje (uma tampa) à qual se acedia por um corredor, de comprimento variável, quase sempre mais baixo, coberto com pedras de grande porte. Os múltiplos exemplares que hoje vemos erguidos pela paisagem portuguesa estavam, originalmente, totalmente invisíveis sob camadas de terra reforçadas por camadas de pedra que, devido à forma como se preservaram e se identificam, designamos por mamoas.

Pode dizer-se que, assim construído, o monumento funerário megalítico simula uma gruta destinada a acolher os mortos. De facto, independentemente do tamanho e da forma, em todos encontramos

13. Anta do Zambujeiro, Évora



14. Dólmen de Pedralta, Cota, Viseu

uma câmara simples, aberta ou fechada para tumulações colectivas, e uma arquitectura fortemente condicionadora do movimento; se exceptuamos alguns casos, como as antas do Carapito e a Anta Grande do Zambujeiro, onde se pode andar em pé, tal como as grutas, apresenta espaços claustrofóbicos.

Do interior, não se tem a noção da volumetria do monumento nem do impacto que a mamoa tem na paisagem; se com isso relacionarmos o espólio que se transporta para o interior das câmaras estrategicamente colocado pelas diversas partes, fica-se com a ideia de que, no megalitismo funerário, o que é importante é o *abrigo* no interior.

Acresce que as mais importantes grafias da arte megalítica estão relacionadas com os dólmenes cujos esteios foram, em muitos casos, decorados com pinturas e gravuras. Construídos para servirem

de tumulação colectiva, aceita-se facilmente que as manifestações artísticas firmadas nos esteios dos dólmenes se apresentem como um código funerário em que a figura humana surge como um dos temas principais e cujo significado simbólico foi definido pelos construtores do monumento (Bueno Ramírez; Balbín-Behrmann, 2000).

A ser assim, o programa de construção de um monumento funerário seria levado a cabo de uma única vez. E, de facto, enquanto espaço arquitectónico, é evidente que estes monumentos podem ter sido sujeitos a alterações pontuais, a violações, a reavivamentos de pinturas, mas não se conhecem casos onde tenha havido uma alteração da estrutura-base. A sua construção e decoração terão sido, portanto, a realização consciente de um projecto prévio executado de uma única vez, como se se tratasse de um segredo nunca devassado.

Individualmente, cada monumento teria uma intencionalidade diferente, uma função específica, que se traduzia nas particularidades da arquitectura e nas singularidades da iconografia. Em alguns, os esteios são uma composição e, noutros, os esteios são para ser lidos individualmente; e, em alguns outros, os esteios são feitos com pedras verticais de modo que a parede que formam é, ao mesmo tempo, uma sucessão de painéis. É, pois, indiscutível que a arquitectura e a decoração fazem parte de um programa concebido em simultâneo, que se constitui numa mensagem solidária, de inteligibilidade colectiva e de forte coesão comunitária.

Admitindo que nem todos os monumentos tinham a mesma importância no contexto de uma necrópole, facto que alguns crêem poder deduzir-se da maior ou menor importância da decoração dos mesmos (Bueno Ramírez; Balbín-Behrmann, 2000), não será descabido supor-se que um deles capitalizasse as funções de representação da colectividade em termos dos rituais de invocação do morto e de celebração da sua mutação em antepassado. Neste monumento enterrar-se-iam os que, no interior do grupo, se destacavam pelas funções de agregar e zelar pela segurança e coesão social do grupo.

Em qualquer dos casos, reconhece-se que, genericamente, a intenção é albergar e perpetuar os antepassados, construir uma inseparável ligação com os ancestrais, marcando com eles o território.

A arte do Megalitismo assenta numa base geométrica, derivando daqui para elementos e composições que se exprimem por figuras geométricas e figurativas de carácter abstracto. As primeiras são fundamentalmente triângulos, quadrados e círculos, as segundas são antropomorfos, quadrúpedes, serpentes, associados de modo a evidenciar o antropomorfo como figura principal. Exceptuando certos esquemas humanos e os característicos serpentiformes, grande parte dos motivos, formas e composições são um desenvolvimento livre a partir de uma base esquemática de carácter geométrico.

Pinturas e gravuras são contemporâneas, ainda que estilisticamente sejam distintas. Tanto na gravura como na pintura, a temática é esquemática ou naturalista, bem diferente do realismo da *plástica do mundo paleolítico,* onde se podem reconhecer como temas principais motivos figurativos.

15. Dólmen de Antelas, Oliveira de Frades

Sem que se possam afirmar as causas por que é que as expressões gráficas do Megalitismo aparecem mais numas zonas que noutras, ou em apenas alguns sepulcros dentro de necrópoles, a investigação regista que os dólmenes com esteios decorados se localizam acima do Tejo, com maior incidência nas zonas de Viseu e Aveiro e acima do rio Douro, disseminados pelo Minho e Trás-os-Montes.

Sem aparente relação com o mundo dos mortos, os menires são outro dos elementos destacados da cultura e, por força da decoração que exibem, da arte do Paleolítico.

Exibidos na vertical, os menires, grandes monólitos de formato subcilíndrico, cónico ou ovóide, predominando os de forma fálica, sobretudo no Alentejo e Algarve, são monumentos megalíticos que, embora em alguns casos sirvam de padrões marcadores de antas, não parecem ter relação alguma com o mundo dos mortos, como popularmente se fez crer. Podem encontrar-se agrupados em alinhamentos, associados em número reduzido em torno de um menir maior (Veladas, Évora), ou relacionados com dólmenes, servindo-lhes, inclusive, de marco, como acontece com aqueles que estão no interior dos dólmenes de Granja de S. Pedro (Idanha-a-Velha) e Vale de Rodrigo (Évora), por exemplo. Agrupados de modo a formarem um recinto mais ou menos regular, designam-se como cromeleques, sendo o dos Almendres (Évora), inicialmente construído com mais de uma centena de monólitos, um exemplo de excelência.

16. Cromeleque dos Almendres, Évora

17. Menir da Outeiro, Reguengos de Monsaraz

Apesar de alguns casos situados a norte do Tejo, o espaço dos menires é o Alentejo, sobretudo o Alto Alentejo, e o Algarve. Decorados com insculturas de temática variada, *fossetes* (covinhas), sol radiante, linhas ondeadas e linhas serpentiformes, cadeias de ovais interligadas ou isoladas apresentam-se como os temas principais.

O menir da Bulhoa (Reguengos de Monsaraz), com cerca de 4 m de altura e 1 m de diâmetro, tem a mais profusa decoração dos menires portugueses. A sua face mais decorada apresenta aquilo que alguns designam de álbum de arte simbólica do Megalitismo, onde se podem observar motivos solares, linhas quebradas, onduladas e serpenteadas e um báculo, motivos que encontramos noutros menires da região de Reguengos.

Levantar um menir, ou construir um recinto, deveria corresponder à fixação de um elemento ou de uma estrutura com uma multiplicidade de funções/significados em que o culto da fecundidade directamente associada à forma fálica de muitos deles, a marcação de territórios e a construção do espaço sagrado e, eventualmente, de arqueoastronomia se poderiam reconhecer.

São de carácter funerário as placas de xisto decoradas que eram depositadas nos monumentos funerários, pelo menos a sul do Mondego onde estão abundantemente representadas, com maior incidência a sul do Tejo. Estas placas de xisto negro, de forma trapezoidal, são normalmente decoradas em apenas uma das faces com triângulos e

18. Placas de xisto negro

figurações oculadas, de modo a assumirem formas antropomórficas completas ou parciais.

Objectos de homenagem aos mortos, seriam "representações de uma divindade feminina, acompanhante e protectora dos vivos no desconhecido caminho da morte" (Gonçalves, 2003, 182).

Os báculos, peças notáveis em ardósia, decorados numa das faces, quase sempre por séries de triângulos gravados, surgem igualmente colocados nas câmaras sepulcrais dos monumentos megalíticos e representados nos menires. O significado destas peças cortadas em xisto, com figuração de cabo na extremidade inferior e enrolamento na ponta superior, não é claro, embora haja quem pense que teriam uma simbologia em complementaridade com as placas, eventualmente articulados na representação/invocação da feminilidade e da masculinidade; outros, porém, preferem relacioná-los com o poder espiritual, relação essa que se confinaria aos chefes e que teria sobrevivido até ao presente.

2 — II MILÉNIO a.C.

O Bronze

A diversificação de recursos que o conhecimento dos metais e o domínio das técnicas de produção da metalurgia proporcionaram traduz-se, no imediato, no aparecimento de uma tecnologia mais eficaz para exploração dos recursos e, a curto e médio prazo, na alteração dos modos de estruturação e funcionamento das comunidades. O forte impacto que a metalurgia teve nas sociedades agropastoris, de par com os contactos marítimos que progressivamente e ao longo de todo o II milénio se dilatavam, apresentam-se como elementos impositivos de um processo de ajustamento e/ou desenvolvimento de novos modos de organização social e política, os quais, segundo o registo arqueológico, evoluíram desde o Calcolítico no sentido da concentração do poder nas mãos de grupos restritos, no sentido da constituição de lideranças personalizadas.

As dinâmicas que se reconhecem na Idade do Bronze corporizam e potenciam a fase mais avançada deste período na amplificação dos contactos a espaços supra-regionais e na *globalização* das permutas, o que, inevitavelmente, se traduz numa hibridização dos factos e objectos, como, aliás, se apreende da pluralidade de materiais de múltiplas e simultâneas afinidades, independentemente de especificidades regionais.

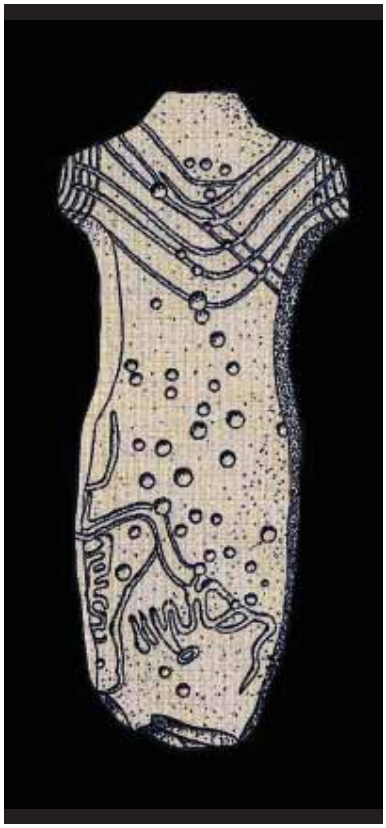
Ao mesmo tempo, entre o Bronze Antigo/Médio e o Bronze Final, reconhece-se a configuração de cenários de ostentação e exibição do poder, nos quais é possível verificar alterações e adaptações à medida que se avança no tempo e se afirmam as particularidades regionais. O exercício do poder por uma elite que poderá ter construído e solidificado a sua influência na capacidade de liderar as mudanças ao longo deste processo dinâmico e, em simultâneo, na apropriação e controlo dos novos e dos mais importantes recursos aparece, no Bronze Final, ostentatoriamente afirmado em cenários espessamente preenchidos, onde pontuam estelas/estátuas, artefactos de excepção, tampas de sepultura, estelas insculturadas e outros objectos de prestígio.

As estelas e as estátuas-menires usadas ao longo de toda a Idade do Bronze parecem testemunhar esse processo de afirmação de lideranças e apropriação de espaços de poder, onde se afigura possível averiguar um percurso no sentido da constituição do poder centralizado. No Bronze Antigo, estas parecem ser expressões destacadas do poder, colocadas em cenários de ritualização sepulcral, ou ainda em espaços conotados com áreas de passagem ou controlo de recursos e, no Bronze Final, libertam-se, aparentemente, da ligação ao mundo dos mortos e exibem-se, aparentemente, em cenários de organização, orientação, demarcação e configuração de espaços.

Um dos exemplares mais destacados destas esculturas, reportado ao Bronze Médio, é a estátua-menir da Ermida (Ponte da Barca).

Trata-se de um monólito de granito de 1,50 m de comprimento e 0,45 m de largura, onde figura uma personagem feminina, com todos os atributos gravados numa face, previamente tratada. Exposta no

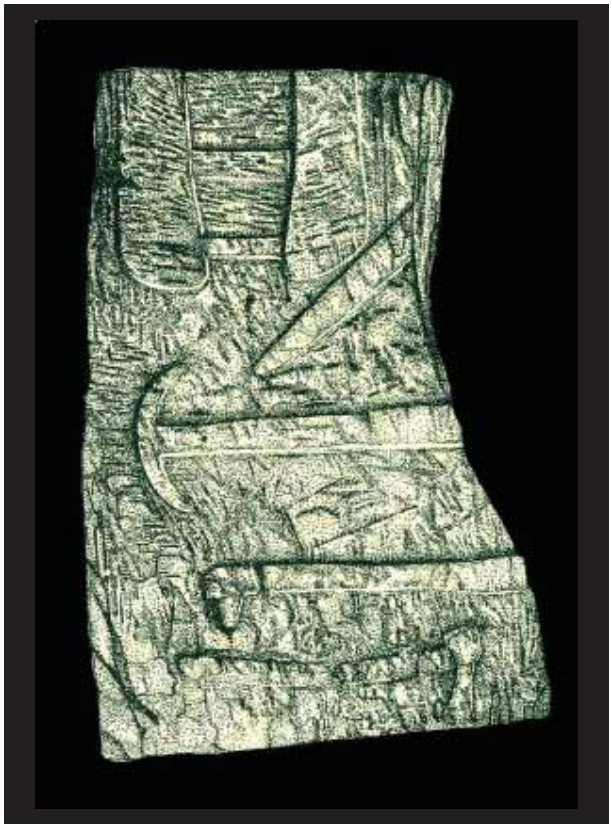
19. Estátua-menir da Ermida, Ponte da Barca



20. Estátua-menir de Faiões, Chaves

Museu da Ermida (Ponte da Barca), esta representação apresenta três partes do corpo bem individualizadas, onde o naturalismo da face contrasta com o traço estilizado dos braços que enquadram uns seios algo assimétricos, mas bem representados. Até à base, é decorada com uma composição em dupla espinha de peixe, dividida a meio por uma linha mais acentuada que arranca do pescoço e termina na base da decoração onde uma linha horizontal limita toda a decoração do resto da peça que ficaria enterrada.

As estátuas-menires poderão ter tido origem ainda no Calcolítico, e a sua distribuição encontra-se centrada no Centro e no Norte de Portugal: distinguem-se dos menires propriamente ditos por terem uma forma antropomórfica, ou antropomorfizada, e algumas delas, tendo embora uma forma claramente fálica, são recortadas de modo a desenhar esquematicamente o perfil antropomórfico. A estátua-menir de Faiões (Chaves) (Almeida, 1979), de um antropomorfismo manifestamente declarado, em que o tronco se marca por uma cintura e os braços por um cotos bem torneados e com linhas sugerindo a manga, constitui um exemplo do carácter antropomórfico destas esculturas; a estátua-menir de Chaves, de forma fálica de base, é contornada de modo a apresentar esquematicamente a silhueta hu-



21. Estela de Ervidel I

22. Estela de Ervidel II

mana que se encontra preenchida com atributos – armas e colar – que podem ser interpretados como insígnias do poder (Almeida, 1979).

As denominadas *estelas alentejanas* constituem uma das mais eloquentes manifestações de arte da Idade do Bronze Médio. Documentadas numa vasta região que se estende desde Santiago do Cacém ao Algarve, com maior concentração na zona de Beja, estes monólitos que serviam de tampa para cobrir horizontalmente as sepulturas, ou se colocavam ao alto junto da sepultura, apresentam uma decoração em relevo na qual se identificam armas, machados, espadas, arco, albarda e goiva, figurações esquemáticas dos pés e, comum em todas elas, o simbólico sinal ancoriforme de incerto significado. A pretensão de ver neste símbolo, em alguns casos bastante destacado, como nas estelas recolhidas no MNA (n.º inv. 10291, 2001.61.1), provenientes do Sítio das Mesas, Panóias, Ourique e de Castro Verde, respectivamente, ídolos, representações esquemáticas de divindades tutelares dos mortos ou uma insígnia de poder, não sendo de descartar, carece de demonstração. Todavia, se aceitarmos que estas lajes se colocaram nas sepulturas de *príncipes* ou, pelo menos, que são privilégio de alguns poucos que com estas estelas se sepultaram de modo a serem destacados dos restantes, é aceitável supô-las directamente

relacionadas com os agentes do poder que no Alentejo, desde o Bronze Médio, se referenciam pela colocação sobre ou junto da sepultura de estelas insculturadas com representação de armas e insígnias do chefe guerreiro. Já no final do II milénio a.C., surgem as denominadas estelas extremenhas, em razão do seu aparecimento também na Extremadura espanhola, nas quais o motivo central é um escudo com chanfraduras em V acompanhado de uma espada e uma lança a que, eventualmente, se associam outros objectos, como pentes, fíbula e figuras antropómorficas e zoomórficas.

A estela de Ervidel II é uma dos mais notáveis destes monumentos. Monólito de xisto grauvaquiano, de contorno subrectangular, apresenta uma composição gravada numa das faces em que se reconhecem um escudo redondo com recorte em V, uma figura antropomórfica masculina, em movimento, nua, com espada à cintura, rodeada por uma lança, por um cão e por diversos objectos (pente, fíbula, espelho e pinça). Na parte terminal do campo gravado, observam-se duas figuras humanas aparentemente prostradas e de menores dimensões que a figura principal.

A riqueza narrativa da composição artística que encontramos nesta estela não se traduz facilmente numa história. Todavia, parece não ser difícil supor que se trata de expor e anunciar a quem no seu tempo a visse em seu lugar – junto à sepultura, identificando o morto, marcando um recinto funerário, num caminho indicando um percurso, junto a uma residência assinalando a casa de mercador, ou marcando o início de um espaço territorial, conforme as interpretações – o papel destacado daquele indivíduo na comunidade.

Tal como as esculturas, as outras manifestações artísticas deste período ajustam-se confortavelmente num discurso impositivo de propaganda dos poderes emergentes e da prosperidade das elites da sociedade, deixando pouco espaço a outras expressões mais espontâneas e de natureza menos comprometida.

Desde o Bronze Antigo (1800-1500 a.C.) que se regista um franco desenvolvimento da produção de objectos de joalharia. Os objectos em ouro são, quase sempre, objecto de fina e delicada decoração, deixando adivinhar um requintado gosto dos seus possuidores. O seu alto valor intrínseco admite que seja proposto que, para ao seu uso como adornos pessoais, apenas ao alcance de alguns poucos, se possa associar um carácter emblemático do prestígio de quem usa e/ou detém estas peças de joalharia.

De facto, as jóias parecem constituir os símbolos de autoridade que acompanham os seus detentores – os chefes e, eventualmente, outros membros das elites – para a sepultura.

O diadema, as espirais e o aro de ouro do conjunto sepulcral da quinta da Água Branca (Vila Nova de Cerveira, Viana do Castelo) estavam associados a uma adaga de prestígio em cobre, invocando esta relação entre jóias e elites sociais.

Este diadema, datado do Bronze Inicial, é constituído por uma banda subrectangular formando uma coroa circular fechada pela sobreposição das extremidades, assimétricas e perfuradas. A decoração

23. Tesouro do Álamo", Sobral da Adiça, Moura

é simples, resultando de cuidada e subtil combinação de motivos geométricos, tal como se verifica noutras peças deste período.

A evolução técnica e tipológica que a produção de joalharia sofreu ao longo da Idade do Bronze permitiu produzir peças de excelência, tanto na técnica como no gosto.

O designado "tesouro do Álamo", encontrado perto de Sobral da Adiça (Moura), situa-se, cronologicamente, no espaço de transição entre a Idade do Bronze e a Idade do Ferro. Para além do valor intrínseco das peças que o constituem, braceletes e colares, a técnica e composição decorativa dos colares fazem deste conjunto de jóias de técnicas metalúrgicas de cronologias aparentemente diversas um conjunto excepcional. O colar mais rígido – um *Halskragen* – resulta da montagem de três aros tubulares e de duas chapas alongadas, alternadamente unidos por soldaduras, apresenta uma decoração de ornatos geométricos, losangos incisos obtidos por pressão de um punção fino e afiado nos tubos e por filigrana (espécie de filigrana arcaica), formando linhas ondulantes verticais nas chapas (MNA Au 190); o outro é um colar laminar de perfil troncocónico, dividido em duas partes articuladas por fecho (MNA 189). Apresenta uma decoração subtilmente obtida por incisão e puncionamento em que se articulam losangos e

24. Braceletes de Torre Vã, Panóias, Ourique, Beja

triângulos, organizado por círculos concêntricos colocados na vertical e na horizontal, de modo a impedir uma monótona repetição em toda a superfície do colar. No segmento posterior, pequenos círculos puncionados desenham uma figura antropomórfica com base em dois triângulos opostos por um vértice. A decoração do outro colar (MNA 188) apresenta uma composição com base em triângulos lisos e preenchidos por reticulado.

Para além dos objectos de jóias de adorno que encontramos um pouco por todo o País, exuberantemente decoradas como os braceletes de Torre Vã (Panóias, Ourique, Beja, MNA 154-155), datado do

25. Bracelete de Soalheira, Fundão, Castelo Branco

Bronze Médio, ou desprovidos de qualquer motivo decorativo, como o bracelete de Soalheira, (Fundão, Castelo Branco, MNA 0-564), conhecem-se importantes séries de espirais. Estes enrolamentos espiralados que provêm de contextos funerários, inscrevem-se numa longa tradição que remonta ao Calcolítico/Bronze Inicial, podendo ser anéis, pendentes, adornos de cabelo, braceletes filiformes, colares ou elementos decorativos de outros objectos, às vezes decorados, têm funções indeterminadas, que alguns propõem ser de armazenamento de matéria-prima, e outros um uso primitivo como objectos de valor monetário ou ponderal.

A extensão da classificação de expressão artística às cadeias de espirais justifica-se em função da composição harmoniosa e elegante que a maioria delas apresenta e de que as de Vale de Viegas (Serpa) (MNA 0-78; 0-79; 0-80; 0-81; 0-82) são um exemplo maior. Reserva de valor, armazenamento de matéria-prima, objectos pré-monetários,

26. Cadeias de espirais de Vale de Viegas, Serpa

ou o que quer que tenham sido estas peças, é certo que só poderão pertencer a alguém de destaque na comunidade.

Os materiais recolhidos no Castro de Nossa Senhora da Guia (Baiões, S. Pedro do Sul), destruído por um incêndio cerca de 700 a.C., invocam não apenas a existência de elites como de lugares centrais à cabeça de unidades sociopolíticas. Às elites pertenceriam os objectos de prestígio aí encontrados, braceletes em bronze e belíssimos colares rígidos em ouro, com decoração geométrica organizada em métopas que intercalam motivos losângicos e faixas paralelas verticais,

27. Jóias de Baiões, Senhora da Guia, Baiões, S. Pedro do Sul

ziguezagues e zonas livres ou triângulos, conforme o caso. Às elites pertenceriam ainda algumas taças em bronze e um espeto que seriam usados em banquetes onde o chefe seria o anfitrião.

Neste povoado do Bronze Final apareceram alguns fragmentos de carros votivos que sugerem a centralidade de culto(s) religioso(s) onde decorreriam celebrações colectivas presididas por um ou mais notáveis.

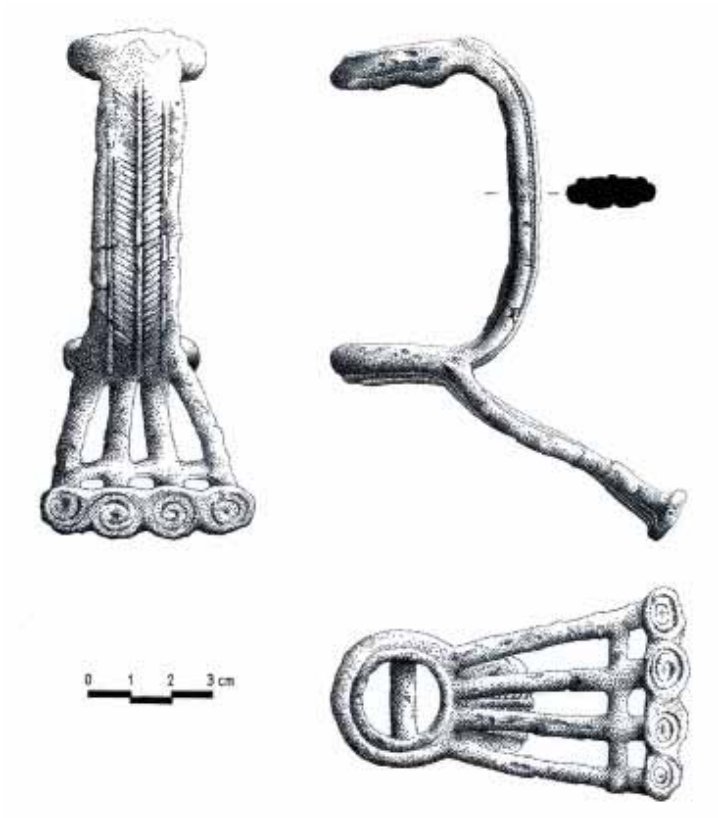
Um dos carros votivos em bronze foi recentemente restaurado. Apresenta uma copa vazada em calote esférica O suporte que se conservou fracturado e incompleto, mas que agora também se restaurou, era em forma de feixe piramidal de base quadrada e faces levemente arqueadas. Profusa mas equilibradamente decorado, com profundas incisões em espinha e alguns círculos, este carro surge como uma peça de superior carácter artístico.

Integrando os objectos de prestígio dos notáveis da Idade do Bronze, deve considerar-se a peça proveniente do povoado do Pé do Castelo (Trindade, Beja). Trata-se de uma peça de bronze composta por dois corpos, o mais robusto tem forma arqueada e secção subelíptica, sugerindo uma pega, cujas extremidades terminam em dois anéis colocados transversalmente. De um dos anéis arranca um segundo corpo formado por quatro hastes, de secção subcircular, que abrem

28. Carro Votivo de Baiões, Senhora da Guia, Baiões, S. Pedro do Sul

em leque e se unem numa ponte. Superiormente, esta composição é rematada por quatro círculos com diâmetros desiguais Toda a peça apresenta elementos decorativos que de constituem numa composição harmoniosa e elegante. A face externa é decorada com incisões profundas em espinha rematada por dois filetes laterais. Os círculos de remate das hastes são decorados por espirais formando duas volutas.

Esta magnífica peça é um exemplar raro para o qual apenas se conhecem poucos paralelos, e quase sempre fragmentos. Os paralelos mais próximos para esta peça de função desconhecida pertencem ao depósito do Monte Sa Idda, na Sardenha. A proposta de funcionalidade dada sem convicção às peças da Sardenha é a de serem esticadores de arco, o que não se afigura muito ajustado. Mesmo desconhecendo a sua função concreta, a decoração da peça coloca-a na esfera do mundo oriental pós-micénico, concretamente no espaço de Chipre à costa sírio-palestina, anteriores à expansão fenícia, e nos contextos das produções sardas, a partir de modelos cipriotas desenvolvidos entre 1300 e 900, mas também em contextos indígenas, dadas as similitudes com algumas das peças do depósito de Nossa Senhora da Guia, nomeadamente os carros onde se encontra a decoração em Y e numa fúrcula cujo gancho é decorado com conjuntos de espirais e com objectos do depósito similares



29. Peça de bronze de função indeterminada, Pé do Castelo, Trindade, Beja

a alguns de contextos cipriotas e sírio-palestinos. (Lopes; Vilaça, 1998).

Expressões do poder das elites que ao longo do II milénio e inícios do I foram criando os seus *príncipes* que, para além do exercício do poder, eventualmente, directa ou indirectamente, detinham o controlo da produção e comercialização dos metais, num horizonte cada vez mais alargado aos contactos com o Atlântico e o Mediterrâneo.

A multiplicidade de instrumentos e objectos, que os chefes e/ou as elites convocam para exibir o seu prestígio e poder, inclui alguns de metais nobres de grande valor intrínseco, mas também peças de materiais menos valiosos. Nuns e noutros encontramos o fundamental das expressões artísticas deste activo II milénio/inícios do I milénio que, articuladas de modo intercomplementar, serviram a veiculação de um discurso de liderança.

I Milénio a.C.

A estabilidade pressentida desde o Bronze Final e a afirmação económica, política e militar das elites emergentes terão constituído elementos determinantes para o alargamento da abertura de con-

30. Citânia de Briteiros, Guimarães

tactos directos e indirectos ao exterior. Estes contactos imprimirão marca profunda na sociedade e na cultura dos povos que evoluem em território hoje português, desde o século VIII a.C. até ao século II a.C., designadamente nos que ocupavam o Sul.

Este período – Idade do Ferro – é marcado quer pelos fluxos migratórios indo-europeus do I milénio a.C., quer pela influência dos mundos tartéssico, fenício (cujas instalações em território português datam do século VII), grego e púnico, os quais imprimiram uma forte distinção entre a zona Norte e a zona Sul do território.

No Norte, são sobretudo as influências do Centro da Europa que mais se evidenciam, bem expressas na designada cultura castreja. No Sul, na I Idade do Ferro, foram as ligações com Tartesso e com os fenícios e, na II Idade do Ferro, os contactos com os gregos, os púnicos e os celtas, a partir do século V, que contribuíram de modo mais ou menos acentuado, entre outras inovações, para a emergência de novos temas e novas grafias na arte das sociedades meridionais.

É evidente que, em tempos diferentes e de modos distintos, se assiste, ao longo da Idade do Ferro, a processos dinâmicos de constituição e, sobretudo, de afirmação de perfis identitários regionais, os quais se podem reconhecer, entre outros indicadores, em algumas das suas expressões artísticas e culturais, nomeadamente naquelas que se reportam às eventuais elites, às quais parece deverem ser atribuídos os testemunhos de que a arqueologia dá conta.

A designada cultura castreja, que se desenvolve no Noroeste Peninsular durante o I milénio a.C., apresenta como característica mais visível os grandes povoados, – castros – situados em plataformas elevadas, defendidos por fortes muralhas de granito, às vezes por mais de uma linha de muralhas e, em alguns casos, articuladas com fossos. Os mais emblemáticos destes povoados são a Citânia de Briteiros (Guimarães) e a Citânia de Sanfins (Paços de Ferreira). Tomando como exemplo a Citânia de Briteiros, pode observar-se que, no interior das muralhas destes povoados, o espaço se estrutura com base numa rede de arruamentos, mais ou menos regulares, em relação com os quais se definem agrupamentos de construções, distribuídos em torno de um pátio e delimitados por um muro de pedra. Estes núcleos de arquitectura doméstica, certamente estruturas de tipo familiar, além da típica casa redonda construída em pedra sem qualquer argamassa e coberta de colmo, incluíam estruturas diversas, relacionadas com a guarda do gado e de outros bens relacionados com as actividades do grupo, o espaço para a preservação das cinzas destaca-se a sala destinada às reuniões familiares. Na Citânia de Briteiros, uma grande sala circular de 11 metros de diâmetro, com bancos corridos a toda a volta do edifício, implantada em local marginal relativamente às habitações, poderia corresponder a uma sala de reuniões comunitárias onde os dignatários, que alguns, por hipótese, dizem ser os anciãos, se reuniam para tratar dos assuntos relativos ao funcionamento da comunidade.

Sendo que este modelo se reporta a um período já bastante avançado no tempo da Idade do Ferro, é admissível supor que, em perío-

31. Povoado de Fernão Vaz, Ourique

do anterior, o aspecto destes aglomerados populacionais pudesse ser mais primitivo e desorganizado.

Esta cultura original na qual se assiste ao aparecimento de um repertório de expressões simbólicas, com acentuado pendor masculino, na sua fase mais adiantada desenvolve uma iconografia riquíssima, da qual se podem inferir aspectos relevantes da organização social das comunidades desta região.

No Sul, a Idade do Ferro desenvolve-se na convergência de um conjunto de influências relacionadas com o mundo oriental. Desde

logo, na I Idade do Ferro, o desenvolvimento na órbita de Tartesso, no interior de um horizonte orientalizante em razão da estreita relação com as colónias fenícias. Na II Idade do Ferro, os contactos com os celtas a partir do século V e com os gregos, cujas importações para Portugal se iniciam em fase adiantada do século V a.C., marcaram de modo profundo os temas e as grafias da arte deste período e imprimiram uma forte distinção entre a zona Norte e a zona Sul do território.

É nesta esfera de influências que evoluirá o essencial das características da cultura e da arte da Idade do Ferro na parte meridional do território português, as quais ganham contornos matizados, em função do maior ou menor grau de participação da zona nestes contactos externos, do carácter directo ou indirecto dessa participação e da geografia desses contactos.

No ainda pouco conhecido padrão de povoamento do Sul de Portugal entre os séculos VIII e V a.C., sem se pretender o seu carácter exclusivo, tem-se reconhecido no pequeno povoado de Fernão Vaz (Ourique) o exemplo de um certo tipo de habitats característico da I Idade do Ferro do Sudoeste. A ideia de povoados organizados sob um modelo de tipo confederado, em torno de santuários, ganha expressão nas características deste interessante contexto populacional. De facto, este povoado apresenta várias construções de planta rectangular, sendo composto por quatro compartimentos divididos internamente a que se acedia por outro grande compartimento rectangular que funcionava como um nártex formando um dos lados de um grande pátio, onde se entrava por um vestíbulo monumental com uma lareira proeminente. Ao lado desta entrada, mas abrindo para o lado oposto, existem duas outras salas, devendo a do lado sul ter funcionado como santuário ou como depósito de objectos rituais (Correia, 1999).

Ainda que se não possa definir e caracterizar de forma rígida uma arte do *mundo do Sudoeste* e uma arte do *mundo castrejo,* sobretudo porque o hibridismo é uma característica muitas vezes identificada, é, contudo, possível identificar um conjunto de elementos que permitem reportar as expressões artísticas deste período ao mundo meridional ou ao mundo setentrional, eventualmente, acentuando-se à medida que se avança no I milénio.

As numerosas peças de ourivesaria antiga que se encontraram em território português, pelo apuro técnico e estilo esmerado, originalidade e qualidade, constituem alguns dos melhores exemplos das expressões artísticas e de cultura da Idade do Ferro portuguesa, nomeadamente da cultura castreja, onde assumem particularidades técnicas e decorativas.

Dadas as características destes objectos de prestígio que, à semelhança do período anterior, serviam para uso das hierarquias dominantes, apresentam-se como um dos testemunhos primordiais para a percepção das redes de contactos externos que se desenvolvem neste período e, tendo em conta a análise da técnica, do estilo e da tipologia, um elemento importante para aferir os ritmos e os modos como as diferentes regiões participaram e assimilaram os conhecimentos

32. Pulseira em Au de Cantonha

desses contactos com o exterior atlântico e continental e com o Mediterrâneo.

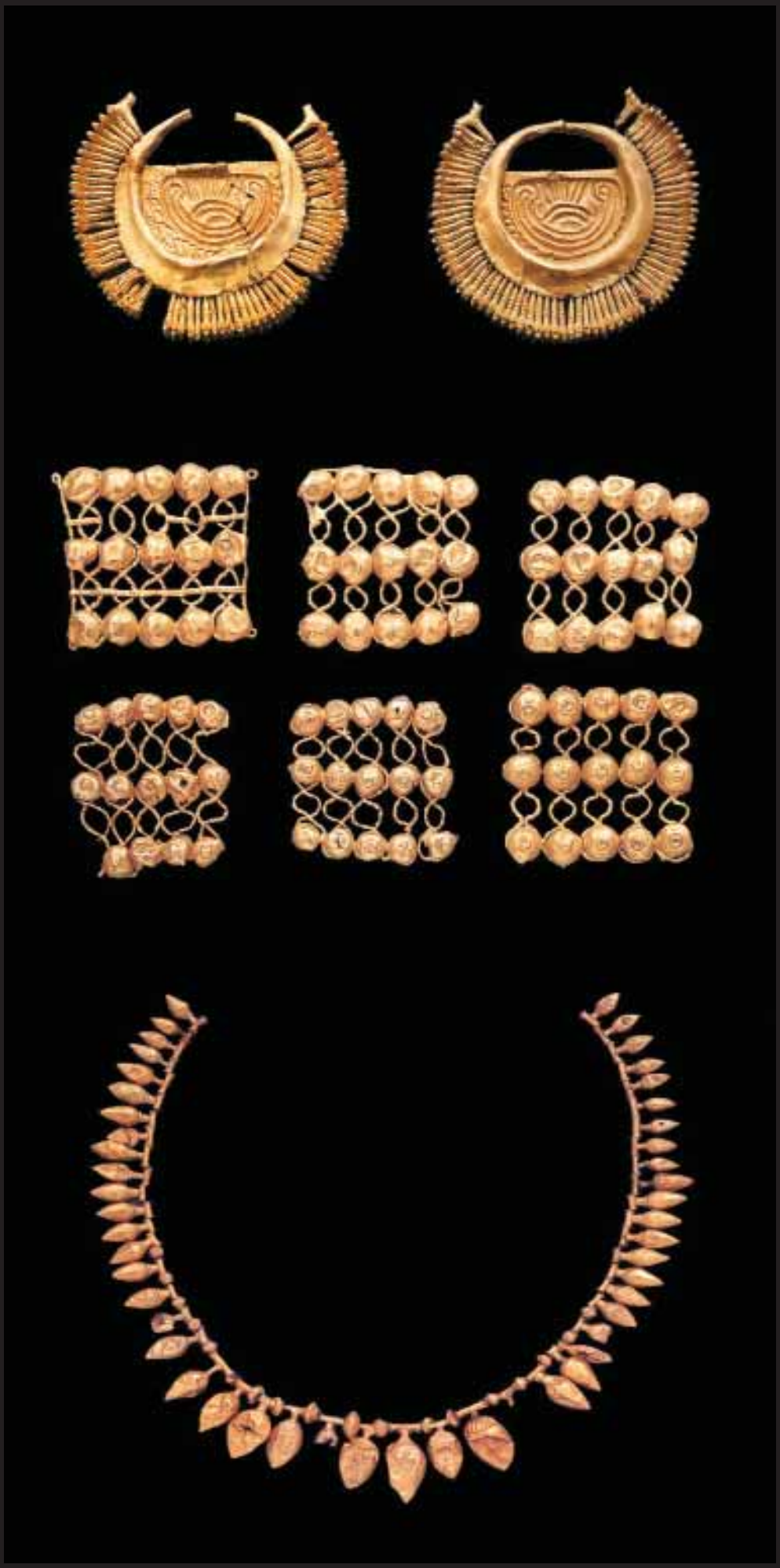
A maior parte destas peças de joalharia, onde se reconhecem diademas, lúnulas, braceletes, arrecadas, gargantilhas e torques, provém do Norte de Portugal, muito provavelmente em relação com a riqueza aurífera da região.

Embora, no geral, sejam evidentes as fortes influências formais e técnicas do Centro da Europa, sobretudo na II Idade do Ferro, reflectem, em alguns casos, estilos e tradições de procedência diversificada.

A pulseira de Cantonha (Costa, Guimarães) (MNA), é uma estrutura maciça compósita com dois aros e uma placa, com decoração mista com motivos geométricos e metopados nos aros e a placa com puas cónicas, apresenta ainda componentes morfológicas técnicas e decorativas com filiação num substrato da Idade do Bronze, mas denuncia já contactos e influência de origem centro-europeia característicos do Idade do Ferro.

O mais interessante conjunto da II Idade do Ferro do Norte de Portugal é o tesouro de Baião, guardado no Museu Nacional de Arqueologia. Deste tesouro, destacam-se um colar articulado em ouro laminado formado por 18 contas bitroncocónicas e esféricas e 53 pendentes de quatro tipos diferentes, de diversa forma e decoração; dois pares de arrecadas, um deles de suspensão simples com decoração compósita, sendo a da lâmina central uma decoração relevada constituída por uma palmeta limitada por cercadura de *SS* encadeados, e uma gargantilha em ouro laminado, martelado, relevado e soldado, formada por seis módulos rectangulares de malha de arame torcido sobre a qual se soldam, numa das faces, elementos semiesféricos ocos, apresentando, pela leveza da sua estrutura, pelas inovações técni-

33. Tesouro de Baião



34. Torque de Vilas Boas, Vila Flor, Bragança

cas, pela temática e forma, óbvias ligações ao mundo mediterrâneo e meridional, um evidente carácter orientalizante, bem patenteado na decoração de palmetas das arrecadas e no uso da solda, por exemplo.

Pode tomar-se este tesouro como um exemplo da evolução que a ourivesaria peninsular seguiu no início do I milénio, substituindo os contactos atlânticos que dominaram o milénio anterior por um misto de influências de natureza continental e oriental.

As afinidades da ourivesaria castreja com a culturas europeias acentuam-se nas produções tardias desta cultura, já em plena II Idade do Ferro, traduzindo-se pela genérica adopção de formas simplificadas e uma gramática decorativa quase exclusivamente geométrica ou, pelo menos, de base geométrica.

O torque, colar usado pelos chefes célticos como insígnia do poder e, eventualmente, também como objecto propiciatório, é uma das peças dominantes nesta região.

35. Torque de Castro de Lanhoso

O torque de Vilas Boas (Vila Flor, Bragança) (MNA, Au, 567), dada a sua forma, um aro tripartido com remates em dupla escócia e, sobretudo, a exuberância da decoração, é uma das mais visualizadas e mais belas peças de ourivesaria da II Idade do Ferro portuguesa. Trata-se de um colar de ouro laminado, martelado e soldado em que as extremidades do aro, decorado de filigrana e de granulado, são rematadas na base e no topo onde apresentam uma depressão cónica, no interior da qual se encontra soldado um ornitomorfo recortado em lâmina e decorado por filigrana.

Os exemplares provenientes do Castro de Lanhoso, cujo aro interno de reforço é em cobre recoberto de ouro laminado no centro e fio enrolado nas zonas laterais, apresentam uma decoração a filigrana complexa, são peças de grande qualidade artística, deslumbrantes na sobriedade, evidenciando uma elaborada técnica de trabalho do ouro.

36. Tesouro da necrópole da herdade do Gaio, Sines, Azougada (Moura),Setúbal

No Sul, o tesouro da necrópole da herdade do Gaio (Sines, Setúbal), datado do século VII a.C., é um eloquente testemunho das relações preferenciais com o Mediterrâneo e o Oriente na primeira fase da Idade do Ferro. Trata-se de uma oferenda funerária constituída por objectos de adorno, de ouro, de prata e bronze, contas e pendentes de pasta vítrea, pedras semipreciosas, escaravelhos, pulseiras, xorcas, anéis, armas de ferro, entre outros, dos quais se destaca uma gargantilha de peças móveis constituída por justaposição de dezasseis placas iguais feitas sobre lâminas delgadas de ouro, com uma decoração de um grifo alado em cada uma delas, batida por *martelagem,* e um par de arrecadas em forma de crescente lunar, com corpo central oco, de onde abrem pequenas cabeças bifrontes femininas, das quais partem flores de lótus abertas em forma de cálice.

Este magnífico conjunto é, juntamente com outras peças, como a placa circular da necrópole de Bensafrim (Lagos) (MMSR, n.º 7674) que, embora possa ter sido criação de um artífice local, denota vinca-

37. Placa circular da necrópole de Bensafrim, Lagos

das influências mediterrânicas, o bracelete de aro ovalado, oco, cujas extremidades, que se encontram afastadas, apresentando terminais em campânula (MNA Au 154), proveniente de Torre Vã, Ourique, Beja, datado da I Idade do Ferro Antigo, e uma arrecada constituída por um corpo circular e munida de gancho de arame para suspensão que se divide em cinco campos circulares e concêntricos, mostrando como motivo central uma flor de oito pétalas amendoadas – definidas por arame de secção rectangular, formando um alveolado vazio –, a qual se inscreve numa lâmina que apresenta a restante superfície vazada, proveniente de Odemira, Beja (MNA Au 978), datada do século (s). VII-VI a.C., são testemunhos declarados desses contactos privilegiados com o mundo oriental, sem paralelo reconhecido na parte setentrional de Portugal

A ourivesaria do Sul, na II Idade do Ferro, não acusa qualquer influência das populações de origem continental que se estabeleceram na região, sendo observáveis, sobretudo, afinidades com produções

39. Escultura de *Berrão*

cartaginesas. Aliás, em virtude da simplificação formal das jóias, do desaparecimento da técnica do repuxado, granulado e filigrana que caracterizavam a ourivesaria desta área, desde o século VIII, é para alguns testemunho de decadência, em comparação com o que se passa na rica região mineira do Norte.

A produção escultórica na Idade do Ferro em território português é escassa e deixa bem evidente a compósita geografia de culturas que então se observava.

No Norte, a tradição escultórica remete para duas temáticas completamente distintas: uma representando guerreiros, e outra representando os *berrões,* cronologicamente em parte contemporâneas, mas partilhando as mesmas áreas geográficas, e coincidindo com a fase final da II Idade do Ferro e o processo de romanização daquela região.

A estatuária de guerreiros constitui um testemunho emblemático da cultura castreja. As estátuas de guerreiro, não sendo desconhecidas na cultura proto-histórica europeia, em lado algum representam um conjunto tão importante como o de um mais de três dezenas que se conhecem no Noroeste Peninsular.

38. Guerreiro Lusitano

Conhecem-se em Portugal cerca de duas dezenas de peças, entre exemplares completos e fragmentos, destas estátuas de guerreiros repartidas por uma região grosseiramente desenhada entre o rio Douro e o rio Minho, com franca correspondência com o território dos *calaicos*.

Estas estátuas de granito representam guerreiros em pé, de olhos fechados, com cabelo liso e curto ligado à barba e ao bigode, nariz achatado e largo nas narinas, e boca apenas marcada por uma ranhura a separar os lábios, e queixo com ligeira depressão.

Apresentam-se vestidos com um saio que cobre o corpo até meia coxa, de manga curta, simples ou decorado, cingido por um cinturão que apertava atrás, e ostentam jóias. Sobre o ventre, ao centro, a mão esquerda segura um escudo *(caetra)* redondo e, à direita, a mão direita segura um punhal triangular e curto metido numa bainha e ligado ao cinturão.

Ao pescoço apresentam um torques, e alguns trazem pulseiras colocadas nos braços. Embora possam diferir em certos pormenores, já que alguns apresentam capacete na cabeça, outros pulseiras nos braços, outros calçam polainas, o seu aspecto geral permanece inalterado.

Apesar do seu carácter tosco, acentuado pelo granito em que são talhados, e de nem sempre terem a cabeça proporcional ao corpo, são peças harmoniosas.

As semelhanças entre todas as esculturas, por um lado, e a necessidade de uma mão-de-obra relativamente especializada e tecnicamente capaz para executar o trabalho sobre um suporte difícil de trabalhar como é o granito, por outro lado, concorrem no sentido de supor tratar-se de artistas especializados que percorriam a região respondendo a encomendas. As subtis diferenças que se detectam entre elas poderá resultar tanto de distintas cronologias como do desempenho técnico e artístico de cada um dos profissionais do *atelier*.

Levantadas nas muralhas dos castros, como se prova, por exemplo, pela descoberta de uma estátua dominando a entrada principal da Citânia de Sanfins, haviam de surgir de modo opulento no horizonte próximo.

O local onde eram colocadas prende-se directamente com a sua função. Quem representam então estes guerreiros?

A proposta mais consensual parece ser aquela que encontra nestas estátuas a representação de chefes ou, pelo menos, das elites aristocráticas da cultura castreja, equivalendo às estátuas honoríficas que os romanos levantavam no fórum da cidade.

Há, todavia, quem defenda o carácter religioso destas estátuas, considerando que poderiam representar uma divindade tutelar ou um herói divinizado.

As inscrições no escudo de alguns guerreiros, como a do guerreiro de S. Julião (Vila Verde), onde se pode ler Malceino, filho de Dovilo, têm um carácter honorífico mais ajustado ao de guerreiro representando um chefe do que a qualquer função divina e tutelar.

A hipótese de estas estátuas serem um fenómeno de simbiose da escultura romana, da qual apresentam alguns detalhes iconográficos,

nomeadamente algum armamento, e da escultura indígena parece ter alguma consistência. De facto, parece poder ver-se nesta estatuária uma convergência da arte figurativa clássica com a representação hirta do guerreiro e os elementos decorativos de tradição indígena.

Maioritariamente, os investigadores têm tendência a datar estas esculturas entre o século I a.C. e o século I d.C. –, facto que poderá fazer toda a diferença quando se pretende debater sobre a filiação plástica destes guerreiros que, sem dúvida, assumiam um papel propagandístico no contexto da sociedade castreja em fase de transformação social.

Em todo o caso e apesar da datação, é evidente que coincidem com a romanização da região, como se verifica pelo uso de inscrições latinas, mas, tendo em conta que foi apenas em locais indígenas que foram identificados, não integraram os elementos culturais da civilização romana.

As esculturas zoomórficas em pedra, designadas *berrões,* representando porcos, javalis e touros, encontram-se dispersas pela região de Trás-os-Montes e Beira Alta, em Portugal, e pelas províncias de Salamanca, Ávila, Zamora, Burgos, Cáceres e Toledo. Das quase duas centenas que se conhecem, apenas trinta e duas foram encontradas em Portugal. Reportados às populações pré-romanas, distribuem-se pelos territórios dos *vetões,* dos quais são uma manifestação cultural, estendendo-se, também, pela raia dos povos *calaicos, lusitanos, ástures* e *carpetanos*.

Grosso modo, a geografia destas estátuas corresponde, em termos culturais, à área da designada cultura castreja e às zonas próximas a norte e a oeste, onde se reconhece também um povoamento em aglomerados fortificados e em altura.

Têm sido aventadas algumas explicações para a cronologia e função destas esculturas de aspecto francamente rude. No início do século XX, José Leite de Vasconcelos, após um levantamento dos exemplares conhecidos quer em Portugal quer em Espanha, considerou tratar-se de uma tradição funerária de povos pré-romanos.

A ideia de que os recintos circulares definidos por um muro, onde se encontravam os exemplares encontrados *in situ,* corresponderiam a um santuário foi hipótese proposta por Jorge Alarcão que considerou alguns como produções claramente romanas, datáveis entre o século I e o século III d.C., ressalvando, todavia, que em época romana não seria aceitável considerá-los representações de divindades sob forma zoomórfica e, por isso, talvez pudessem ser estátuas ofertadas aos deuses, representando os animais que na mitologia indígena acompanhavam as divindades (Alarcão, 1986, 65). A sua interpretação como elementos de marcação de territórios tem sido valorizada na actualidade.

A insegurança de uma cronologia precisa para estas esculturas resulta do facto de a quase totalidade ter sido encontrada sem contexto arqueológico, mas ainda assim sempre em contexto indígena, ainda que alguns exemplares ostentem inscrições latinas.

Porém, parece haver unanimidade em considerar que os *berrões* são uma tradição iniciada em época pré-romana, que alguns

pretendem bastante antiga, remontando ao século IV a.C., que se prolongou em tempos romanos durante, pelo menos, os dois ou três primeiros séculos da nossa era, como se constata pelas inscrições latinas gravadas.

Não se encontra facilmente significado para estas esculturas. Não é difícil admitir que o seu significado não tenha permanecido imutável ao longo de tão largo tempo de produção e, sobretudo, invariável no âmbito de distintos contextos socioculturais. Resultaria, por isso, possível tratar-se de estátuas de representações de divindades que encarnavam nos animais, representações de animais que acompanhavam as divindades, ex-votos, oferendas ou imagens profilácticas que se colocavam em recintos sagrados ou nos cercados do gado. Registados durante bastante tempo, é obvio que a sua função se foi adaptando aos diversos tempos culturais que atravessaram o tempo da sua produção.

No Sul, não se conhecem esculturas de grandes dimensões, para além das figurações em relevo que se gravaram em duas estelas com escrita do Sudoeste, datadas da I Idade do Ferro. As peças de escultura que encontramos nesta região têm uma datação quase exclusiva da II Idade do Ferro, são de pequeno tamanho, feitas em terracota ou em bronze (touros) e contextualizadas em ambientes funerários ou de santuário.

A escrita, pelo que representa em termos de instrumento comunicacional, emerge como uma das mais radicais manifestações culturais do Sudoeste Peninsular no século VIII/VII a.C. A escrita, de estrutura alfabética, que encontramos epigrafada em monumentos de tipo estela e que designamos como *escrita do Sudoeste,* é a mais antiga da Península Ibérica e uma das mais antigas da Europa Ocidental. Crêem alguns que o seu aparecimento nesta região se deveu à influência dos tartéssios e/ou dos fenícios.

A aprendizagem e o uso da escrita pressupõem um avançado nível civilizacional, pelo que se compreende que o seu uso, no início, tenha sido quase exclusivamente em contextos funerários e se tenha progressivamente diversificado e ampliado a outras circunstâncias. Todavia, os textos escritos que hoje conhecemos são fundamentalmente lápides funerárias.

As lápides funerárias conhecidas provêm da zona meridional do País e, particularmente, da zona de Beja, datando todas da I Idade do Ferro. Nestas, o texto desenrola-se numa ou em duas linhas, dando volta à pedra sepulcral. O valor fonético dos caracteres é conhecido, mas o sentido da escrita permanece indecifrado. Em Castro Verde, no final do século passado, foi achada uma placa epigrafada com escrita do Sudoeste na qual se encontrava uma sucessão de signos bem gravados e uma repetição insegura dos mesmos. Esta placa epigrafada, denominada *Signário da Espanca,* deveria destinar-se ao exercício da ortografia e contém o que será o directo inspirador da escrita do Sudoeste.

Ainda que constitua um fenómeno cultural absolutamente revolucionário, em si mesma a escrita não pode ser considerada uma arte. Todavia, porque duas das lápides onde se grafou a primeira escrita são decoradas com figuras antropomorfas, representando eventualmente os indivíduos cuja sepultura marcavam, torna pertinente integrar

40. Lápide com escrita do Sudeste, Almodôvar

estes monumentos epigráficos no conjunto das expressões artísticas deste período.

Uma das mais conhecidas, por ser o mais belo exemplar, foi recolhida na Abóbada (Almodôvar, Beja). Trata-se de uma laje de xisto grauváquico, de forma subrectangular, na qual se exibe, ao centro da composição, enquadrada pela inscrição, uma representação antropomórfica, vestida com saiote apertado por cinturão largo, tendo sobre o peito uma cinta cruzada em aspa. Na mão direita, levantada, o guerreiro que aqui se representa segura um dardo curto e, na mão esquerda, igualmente levantada, parece segurar, além de uma arma parecida a um dardo, um escudo circular e uma falcata.

Provocando forte apelo à comparação com os guerreiros das estelas do final da Idade do Bronze, ao apresentar escrita, esta estela distingue-se claramente dessas outras.

De Benaciate (Silves), provém a outra estela com representação de figura humana. A estela, fragmentada, mostra um cavaleiro com gorro ou tiara alta, segurando na mão esquerda uma rédea larga, ligada à extremidade do focinho da montada, e apenas quatro caracteres da inscrição cujo resto se perdeu.

Representação do morto, perpetuação da memória, eis algumas hipóteses de explicação para a figuração destas epígrafes funerárias que, em alguns casos, ilustram o homenageado [como] guerreiro heroicizado, certamente alguém que pertenceria aos mais destacados na comunidade.

Uma lápide epigrafada não funerária, recolhida no povoado de Neves II (Santa Bárbara de Padrões, Castro Verde), estaria colocada numa parede da casa e teria fins propiciatórios ou votivos. Tratar-se-ia de uma função não funerária destes monumentos e pode supor-se, caso se confirme o contexto exacto do achado, que junto à epígrafe estaria alguma representação escultórica, ou outra, de que não ficou testemunho.

Nas necrópoles dos povoados do Sul, datadas da I Idade do Ferro, encontram-se com alguma regularidade produtos manufacturados orientais, além das cerâmicas. Jóias de ouro e prata, escaravelhos egípcios, contas de pasta vítrea e âmbar ocorrem em muitas das necrópoles conhecidas trazidos pelo comércio fenício. Além destas, encontramos peças que se relacionam com o mundo tartéssico orientalizante e que são peças fabricadas em ofícinas indígenas segundo modelos tipicamente orientais, provenientes sobretudo do Baixo Alentejo, facto que derivará das relações directas entre esta região portuguesa e o mundo tartéssio (Huelva, Sevilha).

Duas pequenas estatuetas de bronze, fundidas pelo processo de cera perdida, provenientes uma de Azougada (Moura), depositada no Museu de Moura, e outra de S. Romão (Alferrar, Setúbal), exposta no MAEDS (Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal), foram identificadas como deuses ameaçadores, *smiting gods,* com semelhanças em exemplares encontrados no Próximo Oriente e em todo o Mediterrâneo Oriental.

Trata-se de esculturas de modelação tosca, sendo que a de Azougada apresenta cabeça grande relativamente ao corpo, assente sobre

41. *Smiting god*, Azougada, Moura

um pescoço forte e largo, nariz triangular e largo na base, e orelhas assinaladas por duas proeminências laterais. Na testa, na continuação do nariz, apresenta um penacho ou tiara de secção trapezoidal. O tronco é cilíndrico, os ombros são arqueados, o braço direito está dobrado e levantado à altura da cabeça e, no local onde seria a mão, apresenta um orifício para encaixar, eventualmente, uma lança; o braço esquerdo, mais pequeno, encontra-se esticado na horizontal à altura do ombro e poderia segurar um escudo.

O que se pode identificar como pertencente a vestimenta resume-se ao que seria um cinturão largo que aperta o corpo, talvez porque houvesse intenção de apresentar a figura nua.

O *smiting god* de Azougada datará da segunda metade do século VI a.C. à primeira metade do século V, sendo uma realização a partir

42. *Thymiaterion*, Safara, Moura

43. Touro de tampa de *thymiaterion*, Mourão

de protótipos importados orientalizantes. O de Alferrar será um pouco mais tardio, podendo ser já da primeira metade do século IV a.C.

Na estatueta de S. Romão, o personagem está claramente nu, embora apresente algumas diferenças de pormenor e se aprecie um trabalho mais cuidado; em geral, não difere substancialmente da anterior.

Estas estatuetas estariam fixadas a um suporte que poderia ser, por exemplo, a tampa de um caldeiro ritual *(lebes),* um prato de um *thymiaterion,* ou uma base sobre a qual rodava. A boca aberta dos touros poderia servir para fazer sair o fumo das essências que se faziam arder no queimador.

Provavelmente produzidas em oficinas ibéricas, do Sul e Sudoeste, o trabalho dessas oficinas era feito sob influência de modelos sírio-fenícios.

Outras pequenas estatuetas representando touros, provenientes de sítios arqueológicos do Alentejo (Safara, Moura), que encimavam tampas de queimadores rituais compostos por duas peças *thymiateria,* devem poder relacionar-se com estes deuses.

O touro da tampa do *thymiaterion* de Safara (Moura), ao qual se assemelha o do Cerro Furado (Baleizão), de perfil esquemático e geo-

metrizante, é, segundo os especialistas, um trabalho fenício-cipriota, ou um trabalho autóctone segundo modelos importados nos séculos VII e VI a.C.

O touro de Mourão, tratado de forma realista e com abundância de detalhes anatomicamente correctos (Correia, 1986), é uma obra importada e datada do século VII a.C.

Os *smiting gods,* consoante o sincretismo, são divindades das montanhas, das cavernas, das fontes, do sol e da vida, compreendendo-se por isso a importância que parecem ter tido junto das sociedades no I milénio, tanto no Ocidente como no Próximo Oriente.

As representações de touros andam ligadas à simbologia de carácter protector ou vigilante, associam-se a conceitos de força, bravura, poder e fecundidade, e a objectos com funções rituais, nomeadamente funerárias.

Explica-se, portanto, a associação destes dois tipos de representações num mesmo espaço cultural, onde constituem parte de um corpo de objectos destacados, necessários ao cumprimento de determinadas práticas de carácter religioso e funerário.

A entrada em decadência dos estabelecimentos fenícios ocidentais, a partir do século VI a.C., ao mesmo tempo que na região de Tartesso se assiste a uma acentuada decadência e Cartago surge como importante potência comercial, marca nas zonas meridionais a passagem da I Idade do Ferro para a II Idade do Ferro.

Apesar da chegada de comunidades de célticos vindos do Nordeste, as culturas locais que vão emergir a partir de 500 mantêm um forte perfil mediterrânico, por influência de Cartago e dos gregos, sobretudo aquelas que se encontram mais próximas da costa e do porto e Mértola.

A arte correspondente a este período permite avaliar a densidade de cada uma das múltiplas influências que se fazem sentir em território dos célticos (Sul de Portugal).

O povoamento ganha uma nova característica: os grandes povoados fortificados, situados, por exemplo, em pontos estratégicos, cerca dos rios ou em pontos nodais de cruzamento de percursos.

Neste mundo de multifrequências e influências várias, Alcácer do Sal apresenta-se como uma situação de compromisso: envolvida no âmbito cultural mediterrânico, revelou na necrópole abundantes elementos culturais da área indo-europeia.

Da necrópole de Nossa Senhora dos Mártires exumaram-se grandes quantidades de material, permanecendo algum ainda inédito. Entre esse material, de que se destacam as armas e os escaravelhos egípcios, encontravam-se excelentes exemplares de cerâmicas gregas: prato, Skyphos, Kylix, Krater e Pelike são algumas das formas presentes. Estas cerâmicas, de figuras vermelhas, datam da 1.ª metade do século IV a.C. Um Krater em cerâmica ática apresenta uma decoração constituída por uma cena sacrificial numa das faces, na qual intervêm cinco personagens viradas para um altar e, na outra, dois sátiros que dançam junto de uma personagem; um *pilike,* que apresenta uma cena dionisíaca numa face e dois jovens em *bimation* olhando-se de

44. Vasos Gregos da necrópole de Nossa Senhora dos Mártires, Alcácer do Sal

frente, são alguns exemplos de temas que se encontram na decoração destas peças.

O carácter compósito das influências não é, contudo, generalizado a toda II Idade do Ferro do Sul de Portugal

As caixas – *larnakes* – onde se guardavam as cinzas do morto para colocar na sepultura, provenientes do povoado de Neves 1 (Santa Bárbara de Padrões, Castro Verde) (SOMINCOR, Sociedade Mineira, Neves-Corvo, SARL, n.º 1/NI e n.º 2/NI), datadas do século V, pelas suas características e decoração, constituem singulares expressões artísticas relacionadas com a sepultação dos mortos, com protótipos no Mediterrâneo Oriental. Uma da *larnakes,* n.º 2/NI, é uma urna ou um vaso libatório em cerâmica, de fabrico manual, de forma subrectangular, no interior do qual foi aplicado um vaso sem fundo. A urna apresenta uma decoração de cordões e volutas em relevo, uma das quais teria ainda um fio em prata. A outra *larnax* é decorada com dois cordões em relevo correndo paralelos à margem, estavam num eventual mausoléu em forma de casa (Correia, 1985, Maia, 1987).

O depósito de materiais de Garvão, ligado a um santuário, acrescenta elementos importantes para a compreensão dos aspectos culturais desta época.

Num terraço a meia encosta do cerro do Castelo Velho de Garvão, foi descoberto um dos mais importantes depósitos rituais do Ocidente peninsular, da II Idade do Ferro. Uma fossa de planta irregular, ovala-

45. Caixa *larnax*, (urna ou um vaso libatório). Neves 1, Santa Bárbara de Padrões, Castro Verde

da, com 10 x 5 m, grosseiramente coberta por lajes de xisto, serviu de resguardo de depósito votivo que terá ocorrido desde o século IV até meados do século II a.C., com uma maior actividade no século III a.C.

A maioria das peças, das centenas aí colocadas, correspondeu a cerâmicas nas quais se colocaram oferendas, fundamentalmente alimentares. Ainda que algumas tenham evidente filiação com produções exógenas, quer de proveniência indo-europeia, quer de origem mediterrânica, são maioritariamente produções locais.

Alguns vasos de cerâmica têm representado um par de olhos, a mesma representação que ocorre em placas de ouro e prata recolhidas no depósito.

As placas oculadas em ouro têm forma de lâminas rectangulares e apresentam dois olhos humanos de forma amendoada, feitos por repuxamento, em torno dos quais se dispõem finos traços feitos a buril.

Estas placas, e outras em prata, seriam, alegadamente, ex-votos com olhos gravados, remetendo para os atributos da divindade adorada no santuário: os olhos ou/e a luz, Tanit, eis algumas das propostas para as divindades deste santuário. Não deixa, contudo, de ser interessante registar que ainda hoje no local se faça culto a Santa Luzia.

Mirobriga Celticorum (Santiago do Cacém) levantou na sua área mais elevada um templo, cujo estatuto sacro foi suficientemente marcante, para que sobrevivesse, com remodelações, até à construção romana do fórum e com ele coexistisse por período indeterminado.

46. Depósito votivo de Garvão

47. Placas ex-votos oculadas em ouro, Garvão

Todavia, quando foi construído, talvez no século IV a.C., era um pequeno templo quadrangular encostado à muralha, do lado exterior. Após ter sido acrescentado com um *temenos* (pequeno pátio descoberto), foi posteriormente, no século III a.C., abandonado para, depois, ser reconstruído no século I a.C.

Não há dúvidas de que no seio das sociedades complexas da Idade do Ferro peninsular as divindades terão cumprido a função de consolidação e coesão social e, se não patrocinaram grandes construções, originaram singulares e raras peças de arte.

A Idade do Ferro no Sul, como se percebe, não é uma arte monumental, é uma arte de figurativos de pequena dimensão e objectos utilitários, normalmente relacionados com rituais, aos quais se deu um tratamento artístico de acordo com a época e os modelos.

Também não tem carácter monumental a arte da cultura castreja.

A Pedra Formosa, designação por que são conhecidas as fachadas dos balneários típicos da cultura castreja, são os elementos decorativos mais relevantes da arquitectura castreja da II Idade do Ferro, juntamente com algumas portadas.

48. Pedra Formosa

O banho, nestas termas, era de vapor. Para evitar perdas de calor, a entrada da câmara era bastante baixa, sendo necessário rastejar para passar por ela. A fachada da câmara, decorada com os motivos típicos do limitado reportório da decoração em elementos de arquitectura castreja, é conhecida por *pedra formosa*. De facto, a monotonia dos elementos decorativos dá lugar a que, seja nos balneários, nas ombreiras e vergas das portas de habitações, a decoração geométrica, em corda, espinha, círculos encadeados, trísceles ou tetrásceles, rosetas e colchetes, sinais espiralados, cruciformes e serpentiformes, evocando uma simbologia ancestral, encontremos diminutos motivos decorativos e parcas composições nos elementos arquitectónicos da cultura castreja.

A pedra formosa da Citânia de Briteiros que, além de fachada de antecâmara de um balneário castrejo, alguns pensam poder ter sido usada como ara de sacrifícios ou frontispício de mausoléu, é um dos mais notáveis monumentos deste final da cultura castreja. Todavia,

49. Motivos figurados, de cavalos, guerreiros, e armas, Rocha 10, Barragem do Pocinho

apesar de profusamente decorada, é evidente a monotonia do vocabulário gráfico usado.

A arte rupestre da Idade do Ferro tem uma espessura de informação bastante rica e particularidades que fazem destas grafias um importantíssimo elemento de estudo das sociedades do I milénio a.C. e das particularidades culturais das distintas etnias.

A arte rupestre da Idade do Ferro caracteriza-se por um profundo semiesquematismo narrativo em que o homem e as armas surgem como o elemento mais destacado. Motivos sempre gravados por incisão linear com pontas aceradas de pedra ou ferro, muitas vezes densamente sobrepostas, de figurações associadas ou não entre si, exibindo cenas que remetem para o quotidiano, o imaginário mitológico destas sociedades de guerreiros, fortemente hierarquizadas, armas, figuras antropomórficas, cavalos, representam as principais características da arte rupestre deste período.

50. Cavaleiro montado caçando veados, Rocha 23, Barragem do Pocinho

51. Luta ritual entre dois guerreiros ictifálicos, Rocha 3 da Vermelhosa, Foz Côa

Algumas das mais interessantes gravuras da Idade do Ferro foram estudadas na margem esquerda do rio Douro e encontram-se hoje submersas pelas águas da barragem do Pocinho. Decorações filiformes e algumas picotagens ocupavam mais de duas dezenas de rochas, destacando-se, entre outras, as Rochas 10 e 23. A Rocha 10 é a mais importante do conjunto sem paralelo na arte peninsular deste período, apresenta uma diversidade tipológica dos motivos figurados, onde se destacam cavalos, guerreiros e armas, repartidos por quatro fases de gravação, facto que permitiu estabelecer o faseamento da imagética filiforme da Idade do Ferro.

A Rocha 23 é a narração de uma cena de um cavaleiro montado, na caça ao veado, segurando numa mão o dardo pronto a lançar e, na mão esquerda, as rédeas, acompanhado por uma matilha de cães que cercam o veado. Lateralmente, apresentava uma inscrição em caracteres ibéricos.

Mais recentemente, no vale do rio Côa, identificaram-se algumas interessantes gravuras, reportáveis a este período. Menos divulgadas que as paleolíticas, as gravuras da Idade do Ferro estão bem representadas neste vale. Na Rocha 3 da Vermelhosa, pode ver-se uma luta ritual entre dois guerreiros ictifálicos A figura maior apresenta um equídeo amarrado ao seu cinturão e atrelado por um freio. Na Rocha 1 da Vermelhosa, gravou-se um guerreiro montado segurando um dardo na mão direita e um arreio na mão esquerda e, na Rocha 3 de Vale de Cabrões, gravou-se um acto sexual entre humanos, com cabeças aviformes, sugerindo a utilização de máscaras, e a hipótese de esta cena relatar qualquer cena de mitologia colectiva.

Testemunho da arte rupestre da II Idade do Ferro mas já na esfera da presença romana, consideramos as duas inscrições rupestres em caracteres latinos, mas reproduzindo uma língua desconhecida indo-europeia, mais antiga que o celta, atribuídas aos lusitanos.

São três blocos epigrafados de Lamas de Moledo (Castro Daire), Cabeça das Fráguas (Sabugal), em Portugal.

Nas duas inscrições faz-se referência a animais oferecidos às divindades, o que significa a concretização de um sacrifício.

Na inscrição de Cabeça das Fráguas, pode ler-se: Rufino e Tirão escreveram: *Os Veaminos ofereceram um amucom lamático a Crouga Magareaico; a Petrânio, um porco a Jóvea Caelóbrigo.*

Estas pedras marcavam lugares de culto, o qual se realizava ao ar livre, provavelmente em espaço sacralizado, mas sem instalações, como se verificava nos santuários das áreas meridionais.

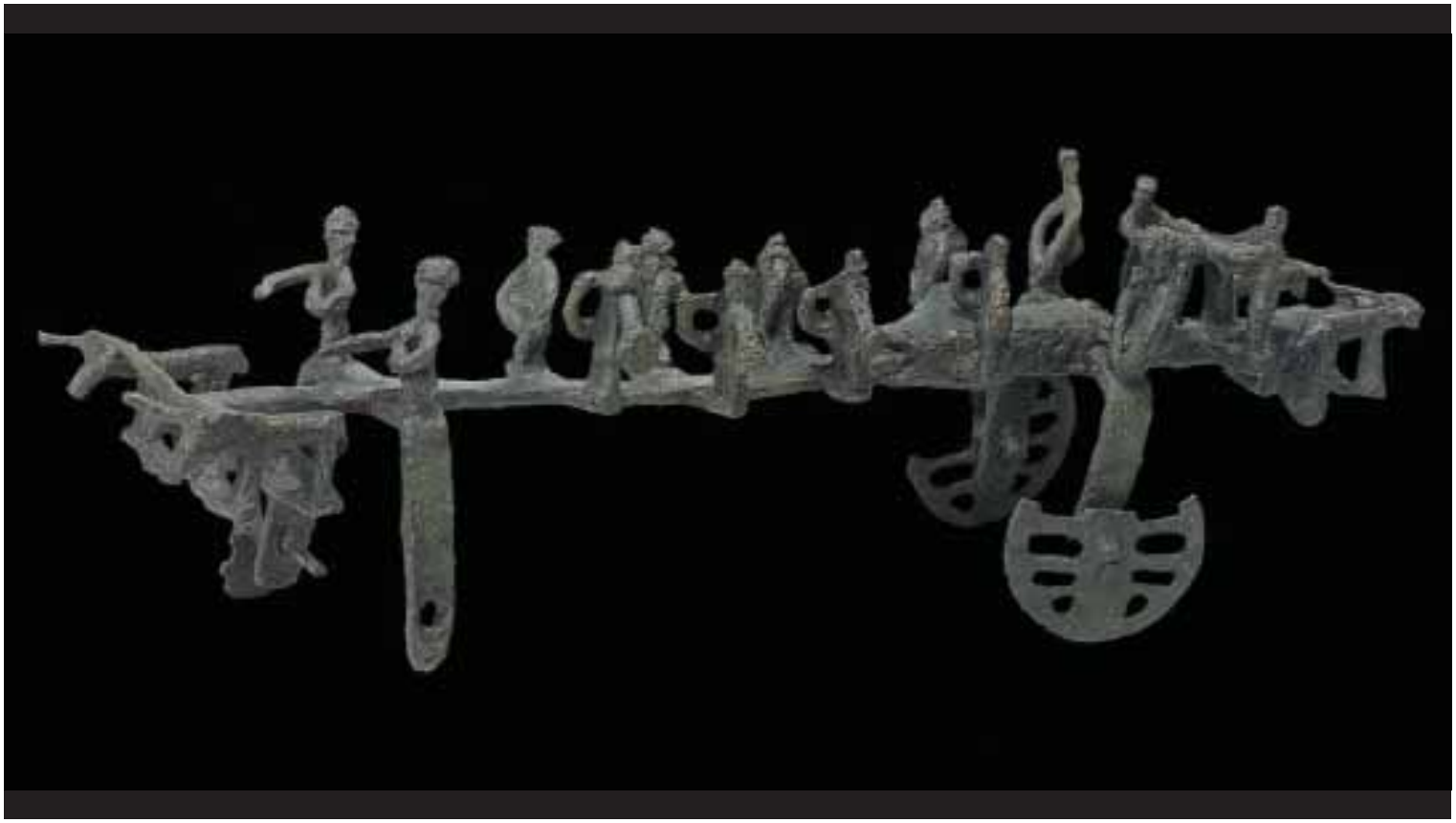
Lavradas já em época romana, exemplificam a sobrevivência de práticas ancestrais durante o período romano

O carro sacrificial de Vilela, encontrado em Costa Figueira, Vilela, Paredes (Guimarães) e datado do século IV/III, servirá como ilustração dos rituais de sacrifício de animais É um carro alegórico em bronze, cuja estrutura assenta num longo travessão, no qual seguem 12 pessoas. Do conjunto de aspecto plástico muito simplificado ter-se-ão, eventualmente, perdido as juntas de bois que puxavam o carro.

52. Guerreiro montado segurando um dardo na mão direita e um arreio na mão esquerda, Rocha 1 da Vermelhosa, Foz Côa

53. Acto sexual entre humanos, com cabeças aviformes, Rocha 3 de Vale de Cabrões, Foz Côa

54. Inscrições rupestres em caracteres latinos atribuídas aos lusitanos, reproduzindo uma língua desconhecida indo-europeia, Lamas de Moledo, Castro



55. Carro sacrificial de Vilela, Costa Figueira, Vilela, Paredes, Guimarães

Esta figuração do sacrifício de um caprídeo representará uma alegoria dos rituais indígenas ao Deus da Guerra, equivalente a Ares ou Marte, que se confirma na informação de Estrabão: "Comem sobretudo carne de bode e sacrificam a Ares bodes, prisioneiros e cavalos, praticando hecatombes, como gregos, que, no dizer de Píndaro, sacrificam tudo aos centos" (Estrabão, *Geografia,* III.3.7).

Nesta cenarização com imolação da vítima, os figurantes, quatro figuras masculinas, eventualmente os serventuários do carro, quatro guerreiros, quatro mulheres oferentes e dois sacerdotes de pé em torno da vítima, poderá estar representada de modo sintético e abreviado a estrutura social da sociedade castreja, remetendo para uma estrutura tripartida.

3 — O MUNDO ROMANO

A chegada dos romanos à Península Ibérica é marcada pelo desembarque de Cneu Cipião em Ampúrias no ano de 218 a.C.

Até ao século V d.C., momento das invasões de alanos, vândalos, suevos e, mais tarde, visigodos, a dominação romana desenvolveu um processo de mudança que conduziu a uma completa e irreversível alteração na organização político-administrativa, na estrutura socioeconómica, nos usos e costumes, na religião, na arquitectura, no urbanismo e na arte dos povos que habitavam o extremo oeste da Península Ibérica.

A divisão das terras conquistadas em duas províncias, Hispânia Citerior a oriente e Hispânia Ulterior, logo no início do século II a.C., em 197, serve como exemplo da transformação que, desde cedo, Roma imprime na administração dos territórios peninsulares.

Desde o início do século II a.C., romanos e lusitanos travaram intensos confrontos, mas só após a denominada "Guerra Lusitana", ocorrida no período entre 155 e 138, no final da qual, em 139 a.C., Viriato é morto e logo em seguida os lusitanos são derrotados, é que os romanos terão iniciado as primeiras investidas ao Alentejo e Algarve e, simultaneamente, a sua fixação em território actualmente português.

A campanha militar que o novo governador da Hispânia Ulterior, o procônsul Décio Júnio Bruto, efectuou em 138/137, desde o vale do Tejo, onde segundo Estrabão terá instalado o seu acampamento junto à cidade de Móron e fortificado Olisipo (Lisboa), em direcção ao Norte ao longo da plataforma litoral, marca a penetração dos romanos para o extremo oeste da Península onde os povos não ofereceram grande resistência.

Até ao início da resistência de Sertório (80 a.C.), é quase nulo e difuso o conhecimento que temos do progresso da conquista, ainda que se possam adivinhar as continuadas sublevações dos lusitanos que, segundo Plutarco, terão proposto a Sertório que os conduzisse na guerra contra os romanos. Os dados que conhecemos actualmente são escassos para determinar os espaços onde ocorreram as operações militares no quadro que opunha Sertório não a Roma, mas à facção que havia chegado ao poder em Roma.

Em 61 a.C., Julio César, governador da Lusitânia, empreendeu duras campanhas contra os lusitanos. Apesar de ter saído vencedor da batalha de Munda, em 45 a.C., César não logrou conquistar toda a Hispânia, em virtude de Sexto Pompeio manter um exército activo, que parece ter sido integrado por bastantes lusitanos.

Este período de guerras civis correspondeu a um momento de viragem na história da Hispânia romana. A política de César na Hispânia está ainda por esclarecer na totalidade, e a importância de Pompeio por valorizar devidamente. Nas lutas entre estes dois rivais encontraram-se alguns dos factos importantes para a explicação do percurso e das relações das regiões actualmente portuguesas com os romanos ao longo deste período e do que se lhe seguirá.

A política de Octaviano sofre dos mesmos problemas de clarificação que a de César, não se sabendo, muitas vezes, se determinado acto se deve atribuir a um ou a outro.

56. Mapa das províncias romanas hispanas ao tempo do Imperador Augusto

A reforma administrativa do imperador Augusto fixou a maior extensão das terras de Portugal à província da *Lusitânia,* criada no ano de 16 a.C. e com capital em *Avgvsta Emerita* (Mérida, Espanha). O espaço a norte do Douro foi fixado à *Tarraconensis,* cuja capital se localizava em *Tarraco*.

Apesar de o território actualmente português ter sido objecto de importante transformação em época anterior a Augusto, é pouco o que sabemos, para além da importação de algumas cerâmicas (campanienses, produzidas em diversas regiões da Itália, algumas moedas e uns quantos objectos do quotidiano).

O templo de *Scallabis* (Santarém), eventualmente um capitólio, localizado no seio da alcáçova, datado do período tardo-republicano (Arruda e Viegas, 1999, pp. 194-195), surge, por ora, como a obra pública mais evidente desse período anterior ao Império.

Mesmo sem o esplendor e a qualidade de obras que nos habituámos a ver em Roma ou mesmo noutras regiões do Império Romano,

há, entre as manifestações artísticas produzidas durante o domínio romano em Portugal, algumas de grande qualidade e singular beleza.

Nestes tempos de integração no *Mundo Romano,* essas manifestações artísticas encontram representação numa multiplicidade de modos de expressão de carácter público e privado, articuladas em complementaridade e, na maior parte das vezes, agregadas de modo inseparável, com maior ou menor exuberância, de acordo com a veiculação de um discurso propagandeador de superioridade e poder, riqueza e estatuto social. Reconhecem-se sobretudo nos edifícios de utilidade pública, de modelar volumetria, estudada composição plástica e planeada cenografia, e em esculturas de tamanhos diversos que se ajustam, tanto em interiores como em espaços de exterior, consoante a sua função. Uns e outras são, em alguns casos, devidamente articulados em programas urbanísticos e, para além destes, revela-se também na mestria e distinção das construções privadas, nos elementos decorativos móveis e fixos que ornamentam edifícios e casas, inscrevendo-se muitas vezes num processo de comunicação construtor da demarcação quer das elites governantes, quer das elites sociais que, no primeiro caso, exprimem o poder de Roma à escala local e, no segundo, afirmam a sua riqueza, cultura e/ou gosto e integração, em exemplos de erudição nem sempre verdadeiramente consciencializados. Mostra-se também nos pequenos objectos do quotidiano, nas loiças e nos objectos pessoais de adorno, nos pequenos amuletos, enfim, num conjunto de objectos de significado e função de natureza privada, às vezes de impossível desvendamento.

A Civitas

Os romanos não só imprimiram profunda renovação no urbanismo dos antigos núcleos urbanos de Portugal, como construíram de novo.

A cidade romana *civitas* é uma criação sua. *Civitas* era uma divisão político-administrativa em que o território *(territorium)* compreendia o espaço adstrito a um núcleo urbano cujos limites corresponderiam ao raio de influência dos *duúnviros* (dois magistrados responsáveis pelo governo da cidade, eleitos anualmente pelo senado local – *ordo decurionum).* O *territorium,* espacialmente definido pelos seus *fines* e estes marcados pelos *termini* que o fecham, enquadra o núcleo urbano (capital) e o espaço rural. Apesar de bem distintos fisicamente, subentendem uma unidade, em ordem a organizar a vida política, social e religiosa no seu interior, e não dois espaços distinguidos pelo determinismo hegemónico e impositivo do núcleo urbano sobre o espaço rural. O *territorium* pode, ainda, compreender várias aglomerações susceptíveis de, em seu torno, organizarem outros tantos territórios.

O governo municipal estava sediado na capital e era aí que se publicavam os documentos de interesse geral, que se deslocava quem participasse nas eleições, nas festividades e na vida colectiva, não significando isso qualquer oposição entre núcleo urbano e campo, pois eram evidentes os sistemas de interacção e solidária influência, de tal


N
R. Minho
R. Lima
R. Cávado
R. Ave
R. Tâmega
R. Douro
R. Tua
R. Sabor
R. Vouga
R. Côa
R. Mondego
R. Alva
R. Zêzere
R. Tejo
R. Sorraia
R. Guadiana
R. Xarrama
R. Guadalquivir
R. Arroio
R. Odiel
R. Mira
Aquae Flaviae
Braga
Cale
Lucobriga
Conimbriga
Mentobriga
C. Cobelcanum
Ebora
Aeminium
Talabriga
Caetobriga
C. Igaeditanorum
Collipo
Sellum
Lonobris
Ebuniolium
Tubucci
Ammaia
Scalabis
Abelonium
Olisipo
Magnum Pr.
Equabona
Castrobriga
Ebora
Campanum Sacrum
Sekaide
Myrtobriga
Pax Iulia
Arucha
Arandis
Myrtilis
Baesuna
Lacobriga
P. Hannibalis
Balsa
Cynetikum Cunaeus
Cunaeus Pr.
0
100
200
500
1000
1500
2000 m
0
30 Km

modo que, em alguns casos, o núcleo urbano parecia prolongar-se para lá das portas das muralhas onde se situavam as necrópoles urbanas.

Na capital, construíam-se os edifícios necessários ao funcionamento da cidade como entidade político-administrativa, social, económica e religiosa; fora dela, edificava-se um espaço de produção complementar e interligado.

A *civitas* constitui, pois, o instrumento fundamental de apresentação e difusão da cultura e da arte romanas de modo interactivo e, em alguns casos, interpenetrante, entre os dois espaços que a constituem.

Morfologicamente, para os romanos, a cidade ideal teria planta de geometria absolutamente regular.

Dois eixos perpendiculares cruzados em ângulo recto seriam tomados como referência, a partir dos quais se traçavam paralelas e perpendiculares de frequência regular, de modo a definir quarteirões *(insulae)* do mesmo tamanho, de forma quadrada ou rectangular.

A topografia e a ocupação anterior inviabilizaram, frequentemente, esse ideal de regularidade.

Conimbriga é um exemplo formal de que os romanos, em termos de organização e ordenamento da cidade, optam pelo pragmatismo, ao invés de construírem o idealismo.

De facto, apesar de algumas perturbações que a nova estrutura urbana implicou no povoado anterior, os eixos viários, por exemplo, não se alteraram.

Pax Iulia (Beja), *Bracara Augusta* (Braga) ou *Olisipo,* por exemplo, em razão do seu estatuto, ocupavam, em época romana, uma posição cimeira no conjunto das cidades romanas de Portugal. Mas é *Conimbriga* a cidade que os romanos implantaram desde o reinado de Augusto no local onde antes se acomodava um povoado indígena, devido ao que dela se conhece pelas intensas escavações e respectivas publicações, aquela que nos fornece mais informações sobre a presença romana em território português e, pela mesma ordem de razões, a que proporciona mais e maior diversidade de testemunhos da arte romana de Portugal desde Augusto até ao fim da influência romana, prolongando-se para lá dela.

Em Conimbriga, despovoada a partir de 585, quando se dá a transferência do bispado de Conimbriga para *Aeminium* (Alarcão, 2004, 111), a arqueologia, liberta dos impedimentos que a continuidade de ocupação das cidades constitui, pôde livremente actuar e, a partir de meados do século XX, voltar a vivificar os vestígios preservados por entre capas de sedimentos que, ao longo dos séculos, se foram constituindo e o tempo foi guardando.

Capitais

A cartografia das cidades romanas de Portugal evidencia uma malha mais apertada de cidades no Norte que no Sul, indiciando espaços territoriais mais amplos para as cidades do Sul que para as do Norte e Interior Centro de Portugal.

57. Mapa das mais importantes cidades Romanas de Portugal em tempos do imperador Augusto

58. Vista parcial da cidade de Conimbriga

É ainda parco o conhecimento que temos de umas e de outras, mas investigações recentes parecem conduzir à ideia de que, no Sul de Portugal, as cidades se assemelhavam em função e equipamentos às cidades romanas clássicas (Alarcão, 1988, 1990, 1992; Mantas, 1993, 1998; Lopes, 2003) e que, no Norte e na Beira Interior, pelo menos aqui, as cidades teriam menores dimensões, e algumas das capitais, ainda que assegurassem as funções políticas, administrativas e religiosas, jamais teriam construído edifícios e praças monumentais onde tradicionalmente se acolhem e funcionam esses poderes (Carvalho, 2005, 156).

As cidades diferenciavam-se, em função do seu estatuto, em duas categorias principais: cidades peregrinas, reputadas de estrangeiras porque se vinculavam a Roma como se fossem corpos externos e não como elementos de um todo coerente, e comunidades de tipo romano, nas quais as instituições decalcam, mais ou menos completamente, as da cidade de Roma.

A diversidade estrutural das cidades romanas de Portugal decorre, por um lado, da importância que elas desempenhavam na rede de estruturas urbanas provinciais e regionais e, por outro lado, da sua correlação com distintos graus de romanização. Mas a dimensão territorial da cidade não se traduz, necessariamente, numa similar dimensão cultural, nem na densidade e riqueza dos bens. O exemplo da *Civitas Igaeditanorum* (Idanha-a-Velha), cidade sem grande dimensão, recebeu de *C. Cantius Modestinus* a construção de templos a Vénus e Marte (Mantas, 2002, 231-234).

Em Portugal, apenas existiram duas cidades com o estatuto de colónia: *Scallabis Praesidium Iulium* (Santarém), colónia com origem militar fundada no terceiro quartel do século I a.C. (Viegas, 16-17) e *Pax Iulia* (Beja), fundada algures nas últimas décadas do século I a.C. (Lopes, 2003).

Scallabis era a sede do *Conventus Scallabitanus,* e *Pax Iulia* a sede do *Conventus Pacensis*. Estas circunscrições de carácter jurídico, criadas provavelmente em tempos de Augusto, incorporavam as cidades que se distribuíam de forma irregular e com estatuto diverso nos seus espaços de jurisdição.

Além destes conventos, o território português incluía, ainda, o *Conventus Bracaraugustano,* com sede em *Bracara Augusta* (Braga), pertencendo os dois primeiros à província da Lusitânia, e o último à província *Tarraconensis*.

Independentemente da diversidade dos programas urbanísticos que caracterizam, as cidades capitais assumem, portanto, ao nível local, o exercício do poder, construindo de modo mais ou menos exuberante os equipamentos necessários para o efeito.

As cidades são também espaços económicos, culturais e religiosos, e nelas se dinamizam as múltiplas e convergentes dimensões que lhe dão corpo.


N
BRACARA AVGVSTA
PORTVS CALE
TONGOBRIGA
Zamora
CAVCA
BLETISA
SALMANTICA
Mangalha
AQVAE SYLIS
Vizeu
MIROBRIGA ?
CONVENTVS EMERITENSIS
AEMINIVM
COMMBRICA
CONVENTVS SCALLABITANVS
CAPERA
IGAEDIS
CAVRIVM
COLLIPO
CAESAROBRIGA
SERIVM
Alcântara
ALCOCHETAE
AVGVSTOBRIGA
TOLETVM
Mitreiro
Peniche
EBVROBRITIVM
ARITIVM VETVS
LVSITANIA
ABRANA
NORBA CAESARINA
SCALLABIS
BRARRIGA
Vila Fernosa
EMERITA AVGVSTA
LACIMVRGA
LVSIPO
Porto dos Cacos
METELINVM
CAETOBRIGA
EMORA
XERAPO
Tróia
SALACIA
IVLIPA
Castelo de Lazaro
CONVENTVS PACENSIS
CONTRIBVTA
MIROBRIGA
PAX IVLIA
Mesas
Vipasca
CVRIGA
Serpa
AD FINES
ARVCI
Cerrito
Pulo do Lobo
MVTVTILIS
Odeleite
Pomarão
ITALICA
HISPALIS
LACOBRIGA
OSCA
R. Sacrum
PORTVS HANNIBALIS
BALSA
MASSVIRIS
OSSONOBA
PORTVS GADITANVS
GADES
BAELO
Portum Gallicenum

Arquitectura

Embora, como veremos, não seja apenas na cidade que se encontram os edifícios de carácter monumental, é neste cenário urbano, local de concentração das funções governativas, que se constroem edifícios públicos e privados, em conjuntos monumentais ou isolados e, naturalmente, onde esta arquitectura de tipo monumental apresenta maior versatilidade de formas e estilos e mais ampla variedade.

De plano repetido ou inspirado nos modelos canónicos difundidos por Roma, sobretudo no *De Architectura,* manual que Vitrúvio realizou ao tempo do imperador Augusto, onde pormenorizadamente se dão instruções técnicas e metodológicas sobre onde e como construir, tendo em conta os locais de construção e os propósitos dos edifícios, os edifícios surgem como parte integrante de programas urbanísticos que assumiam características próprias resultantes da adaptação à topografia dos lugares e à ocupação anterior ou à ausência dela, por exemplo.

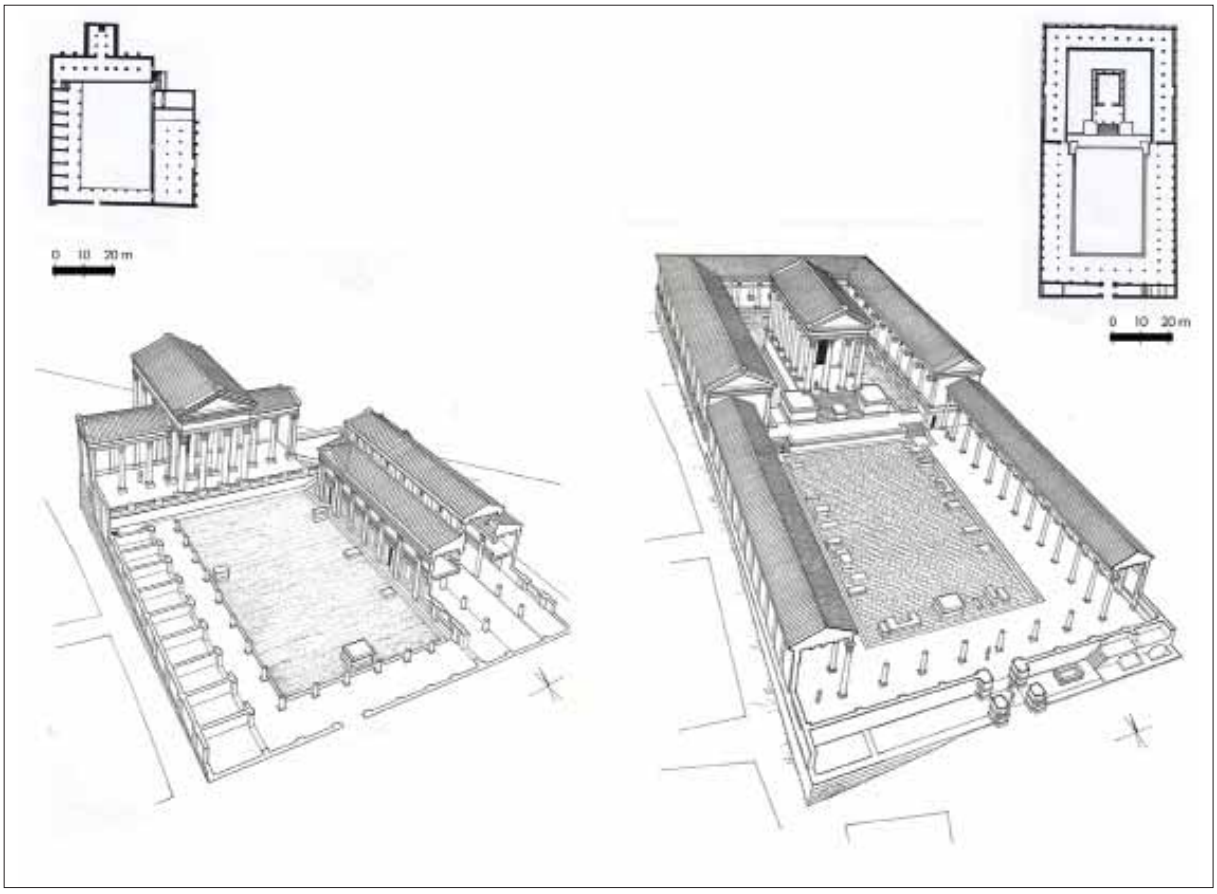
Os edifícios públicos ocupavam posições estratégicas na malha urbana da cidade. Enquanto objectos arquitectónicos, alguns constituem obras de inegável qualidade artística, nomeadamente quando se articulam com programas decorativos e contextos cenográficos que amplificam a sua elegância, a delicadeza do contorno, o gosto dos materiais utilizados, o carácter emblemático, enfim, a beleza e a majestade das formas arquitectónicas.

O *forum* era o monumento principal das cidades, um centro político-administrativo, religioso e comercial onde os edifícios de suporte a estas actividades, basílica, cúria, *tabernae,* se organizavam em torno desta praça rectangular na qual um templo definia o seu eixo maior. Todas as cidades tinham o seu fórum. Até mesmo alguns dos aglomerados urbanos secundários tinham o seu fórum ou, pelo menos, uma praça com algum edifício de prestígio.

Pelas razões já assinaladas, apesar de propostas para a reconstituição dos *fora* de *Aeminium,* da *Amaia* ou do de *Sellium* (Tomar), entre outros, *Conimbriga* é, ainda hoje, a única cidade romana de Portugal cujo fórum se conhece integralmente.

O fórum de *Conimbriga* é, na realidade, um conjunto construído no tempo do imperador Augusto, cerca de 10 a.C., e um conjunto que ao tempo dos Flávios, entre 70 e 80 d.C., se constrói no lugar daquele, aproveitando alguns dos seus alicerces.

O primeiro fórum era um rectângulo de 25,35 x 38,10 m que, no lado oeste, abrigava *tabernae* (lojas de comércio), à frente das quais corria um pórtico com prolongamento para o lado sul onde se localizava a entrada principal da praça; o lado oposto poderá ter sido preenchido pela basílica, onde funcionava o tribunal, e por uma pequena cúria para as reuniões dos magistrados da cidade; no lado norte, sobre uma cripta, em plano superior ao da praça, erguia-se o templo, que se imagina fosse tetrástilo e de ordem coríntia, em razão dos poucos elementos arquitectónicos que se preservaram.



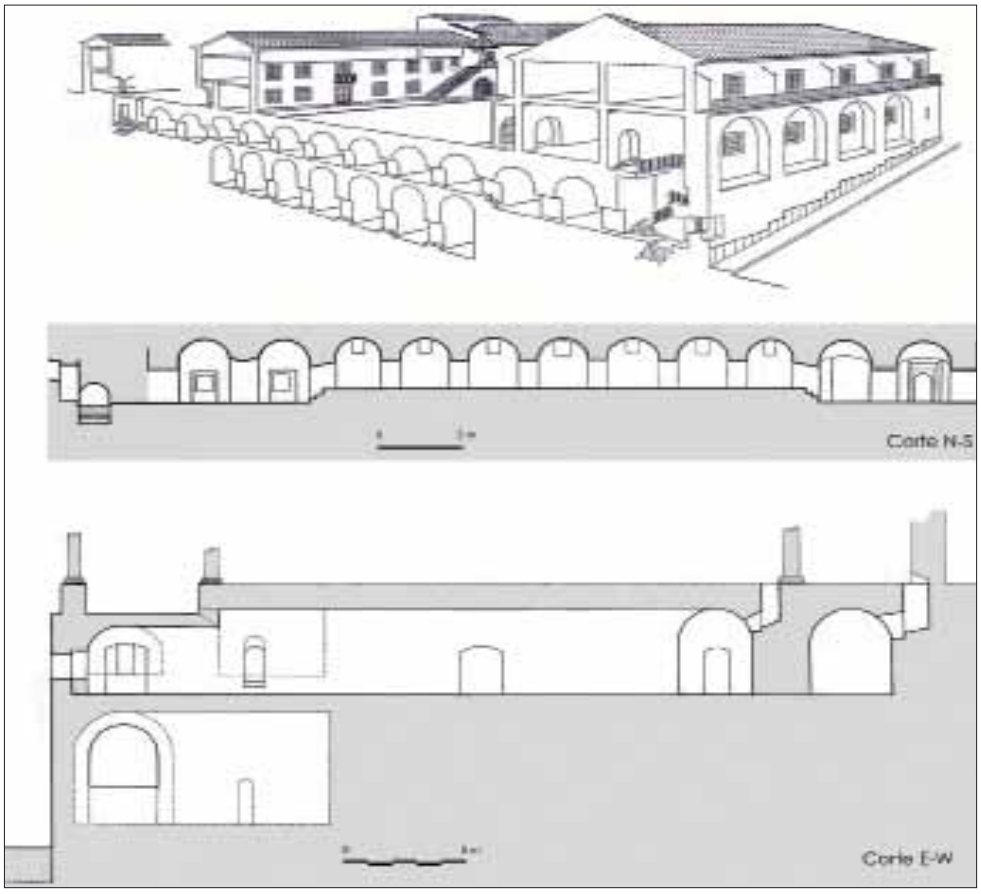
60. Forum de Conímbriga

O conjunto flaviano media 96 x 48 m e foi construído em dois planos. A praça pública, ladeada por estátuas honoríficas e limitada por um pórtico em três dos lados, ocupava o plano inferior. O plano superior, elevado pela construção de um criptopórtico, ocupava o topo norte onde, em perfeita axialização, se desenvolvia um triplo pórtico a enquadrar um templo consagrado ao culto imperial.

O templo, tetrástilo, ornamentado de pilastras coríntias, ocupava um lugar cenograficamente estudado no quadro de uma praça sagrada, que se impunha em plano superior ao espaço público ao qual se ligava por uma escadaria central, da largura do templo, através de um terraço intermédio com duas escadas laterais.

No lado sul do fórum, apesar da grande destruição, pode observar-se a entrada monumental, a leste da qual existia uma fonte e, no canto, quatro ou cinco degraus que davam acesso a um pequeno templete dedicado ao Génio da cidade.

Não se tendo encontrado, neste segundo fórum, testemunho de onde se localizariam a basílica e a cúria, poder-se-ia pensar que seria mais modesto; no entanto, verifica-se que este conjunto seria



61. Criptopórtico de *Aeminium*, Coimbra

de geometria exemplar e profusamente ornamentado de estátuas e inscrições, de colunatas cuidadosamente decoradas com capitéis de requintado talhe, lintéis de mármore artisticamente moldados, etc., de acordo com o empenho que os romanos colocavam na edificação dos seus centros cívicos, não descurando nenhum pormenor (Alarcão, Étienne, 2004, 42-45).

A preocupação com a cenografia irrepreensível está patente nos locais que os romanos escolhiam para levantar edifícios ou conjuntos arquitectónicos e nos pormenores que se convocam para a sua construção.

A instalação do fórum de *Aeminium* (Coimbra) obrigou a importantes obras de nivelamento do terreno. A construção de um criptopórtico foi a solução técnica encontrada para resolver os problemas topográficos do local, que terá sido escolhido, também, em função do seu potencial cénico. Foi sobre este embasamento de dois andares que se construiu o recinto principal da cidade.

No piso superior do criptopórtico, uma galeria em forma de Π invertido envolve outra do mesmo traçado. Em cada braço, três passagens dão acesso de uma a outra galeria, comunicando também nos topos.

Entre os braços do criptopórtico estruturam-se sete pequenas celas, comunicando entre si por passagens abobadadas, alinhadas entre si.

No andar inferior, sete salas, mais amplas em comprimento e altura que as do piso superior, alinham-se ao longo de uma galeria parcialmente destruída.

Escavações recentes têm possibilitado uma leitura da planta do *forum* de Coimbra, sem que se tenha já uma certeza quanto à sua organização. Todavia, as propostas de reconstituição parecem ser ainda provisórias, e o que melhor se conhece do esquema arquitectónico que no tempo do imperador Cláudio se desenhou, com absoluto rigor geométrico, para *Aeminium,* e que constitui uma das mais imponentes obras de arquitectura romana em Portugal, continua a ser essa importante estrutura de assentamento dos edifícios cívicos da cidade que é o criptopórtico.

O fórum de *Mirobriga* (Santiago do Cacém) não precisou de colina artificial para se instalar, pois foi construído em patamares, na zona mais elevada do núcleo urbano, onde surge bastante destacado. É um fórum de pequenas dimensões e dominado pelo pequeno templo *in antis,* com duas colunas isentas e duas adossadas na fachada, levantado no ponto mais alto da elevação, que, juntamente com as duas *alae* que o ladeavam, fechava um dos topos da praça.

Aproveitando esta posição e a topografia, a fachada do templo abre para o aglomerado e para um longo horizonte, proporcionando uma exploração cénica compósita de horizonte aberto e o casario do aglomerado na parte baixa.

Do fórum de Évora, só é possível ver, hoje, o templo. A construção do museu e da catedral ocuparam, em tempos distintos, o espaço da vasta praça que envolvia por três lados o templo onde a *civitas* prestava culto ao imperador.

O templo, cujo embasamento mede 25,5 x 15,20 m e cerca de 3,5 m de altura, é fruto da restauração romântica de Cinati. Sobre o *podium* erguiam-se 14 colunas, seis na fachada norte e as restantes nas laterais, faltando todas as colunas da fachada sul, o lado da entrada. É um templo períptero assente em pódio, cuja *cella* está rodeada por colunas também na parte posterior, à maneira dos templos gregos, o que constitui caso raro e original.

As colunas têm bases de mármore e fustes de granito estriado, hoje sem qualquer resto do estuque que as revestiu outrora Os capitéis são coríntios e lavrados em mármore branco de Estremoz, trabalhados em duas peças, constituindo peças de rara beleza.

Em redor do templo, envolvendo o templo por três lados, identificou-se um tanque de água com 5 m de largura, cujo paralelo se encontra no templo republicano de *Luni,* em Itália.

Datado da primeira metade do século I d.C., talvez da época de Cláudio, este templo, junto com o de Barcelona, o de Itálica e o inapropriadamente chamado de "Diana" em Mérida, constituem uma tipologia na Península Ibérica, rara em Itália, desconhecida na Gália, mas com paralelos no Oriente, em Baalbeck, sendo que aí os templos são de muito maiores dimensões (Hauschild, 2002).

62. Templo Imperial de *Ebora Liberalitas Iulia*, Évora

63. Capitéis de edifício públicos de *Pax Iulia*, Beja

As hipotéticas reconstituições do fórum de *Pax Iulia* (Beja) não têm tido satisfatória resposta nas poucas escavações científicas que se têm podido fazer na que é, politicamente, uma das mais importantes cidades romanas da Lusitânia.

Um conjunto de capitéis encontrados na cidade e expostos no museu regional D. Leonor terão, certamente, pertencido ao fórum da colónia romana. Um grande capitel compósito terá pertencido ao templo; um outro, também compósito mas de menor módulo, poderá ter pertencido à basílica, bem como um capitel compósito de três frentes e um capitel coríntio, de módulo menor que os referidos, talvez tenha pertencido a um pórtico. Estes capitéis lavrados em mármore de Trigaches deixam-nos suspeitar da volumetria e da qualidade decorativa dos edifícios do fórum que, todavia, se espera que as políticas de património deixem que um dia se localize.

No fórum da cidade da *Ammaia* (Marvão), que teria grandes dimensões tendo em conta o que, por ora, se conhece, o templo, de que se preserva o *podium,* sustentava uma área sacra porticada, talvez assente sobre criptopórtico, à qual se acedia por uma escada.

A um fórum pertenceria também o templo de Almofala (Figueira de Castelo Rodrigo). Era o templo da cidade romana de *Cobelcorum* que prestou culto a Júpiter, a quem dedicou uma ara, e a outra divindade que se desconhece, por dela só existirem fragmentos da estátua.

No fórum de Idanha-a-Nova poderiam estar, segundo Vasco Mantas, além de um templo a Júpiter, os templetes que *Cantius Modestinus,* um notável provincial, mandou construir *ex patrimonio suo* a Marte e Vénus (Mantas, 2000).

A confirmar-se esta possibilidade, *Cantius Modestinus* seria o responsável pelo único caso conhecido em Portugal de evergetismo religioso no qual são protagonistas divindades públicas.

O templo de *Scallabis* parece ter sido levantado isolado de qualquer outra construção monumental, facto que se explica pela sua função. A construção deste edifício, com *podium* maciço de forma quadrangular, poderá, segundo Ana Margarida Arruda e Catarina Viegas, ter coincidido com a instalação de veteranos das legiões de Octaviano na colónia *scallabitana,* facto que faz deste templo o mais antigo edifício monumental romano conhecido em Portugal

E se, quanto à sua tipologia, existem algumas hesitações, a possibilidade de ser um capitólio, mesmo não havendo dados concretos, apresenta-se com grandes possibilidades.

Nem sempre os cultos se realizaram sob estruturas arquitectónicas, na cidade e no campo.

Os cultos indígenas, por exemplo, que se prolongam na cultura romana, podem assumir outras configurações estruturais. A fonte do Ídolo em Braga, datada do século I, no contexto subsequente à criação de Braga, constitui um dos mais singulares e paradigmáticos espaços de culto de tradição indígena, numa cidade criada de novo e no seio de uma família bem romanizada.

Trata-se de um complexo monumento esculpido na extremidade de uma parede rochosa, onde se podem ver as dedicatórias e os relevos esculpidos: à esquerda, uma estátua de 1,10 m de altura, provavelmente representando um homem, envergando uma toga e segurando um corno da abundância (cornucópia) e, à direita, um nicho rectangular encimado por frontão triangular, no interior do qual se pode ver o busto de um jovem ligeiramente descentrado.

À esquerda da estátua e na parte superior da rocha, está a inscrição onde constam o nome e a origem do dedicante: *Celius Fronto,* originário da cidade de *Arcobriga,* ao deus *Tongonabiago*.

A cidade comportava os templos integrados nos *fora* e outros que se erguiam dispersos pelo núcleo urbano e no território rural; supomos que, em qualquer dos casos, todos se articulavam na mesma estrutura de funcionamento, integrando o conjunto dos rituais próprios da cidade de cujo programa de cultos faziam parte festividades.

64. Fonte do Ídolo, Braga

65. Templo Romano de Nossa Senhora das Cabeças, Orjais, Covilhã

Implantados fora dos núcleos urbanos, por razões relacionadas com os cultos e com os modos como se organizavam esses cultos, encontramos na periferia das cidades, em locais onde podiam convergir gentes de várias *civitates,* templos e santuários, aparentemente isolados de qualquer núcleo urbano.

Lamentavelmente, à parte sabermos quais os deuses venerados em alguns destes templos, conhecermos ou deduzirmos a planta do templo, exceptuando no santuário de Endovélico, desconhecemos tudo o que se relacionava com as expressões artísticas que, certamente, se reconheceriam nas diversas formas de interagir com os deuses que, em pontos estratégicos da paisagem, apelavam à visita dos devotos oriundos de várias partes da região.

O templo de Nossa Senhora das Cabeças (Orjais, Covilhã), ainda em fase de escavação, foi edificado numa encosta da serra da Estrela, "numa zona em que esta assume um perfil marcado por declives muito acentuados e cabeços destacados sobranceiros ao extenso vale por onde corre o rio Zêzere" (Carvalho, 2003, 156), possivelmente no local em que anteriormente existia "um templete onde a divindade indígena, agora à maneira romana, continuaria a ser venerada".

Uma penetrante cabeça de homem cuja barba se encontra com o cabelo na zona das orelhas, olhos bem abertos e profundos, boca fechada e lábios finos, pertencente à colecção do MNA (n.º inventário 988.3.168), tem sido identificada com Endovélico, divindade indígena protectora da saúde, venerada no período romano no santuário de S. Miguel da Mota, Alandroal.

66. Cabeça de homem identificado com Endovélico, S. Miguel da Mota, Alandroal

No período romano, Endovélico terá sido identificado com Serápis ou Esculápio, deuses do panteão romano identificados com a saúde.

Do santuário, conheciam-se numerosas inscrições epigráficas votivas e algumas esculturas, mas nada da sua estrutura arquitectónica. Escavações recentes exumaram mais alguns exemplares de epígrafes e estátuas, passando estas últimas a ser "as maiores e as melhor conservadas" de todas as conhecidas (Guerra; Schattner; Fabião; Almeida, 2003, 461). As escavações permitiram, também, verificar que se tratava de um santuário de terraços ligados por rampas, com filiação em exemplares da Itália Central no período republicano (Guerra; Schattner; Fabião; Almeida, 2003, 474). A quantidade de epígrafes e de ex-votos presentes no santuário testemunham pelos devotos, certamente oriundos dos mais diversos pontos da região, que se dirigiam

67. Santuário rupestre de Panóias, Vila Real

em peregrinação a um santuário distanciado de qualquer aglomerado urbano.

Ponto de convergência de gentes de cultura e posses distintas, aqui se depositaram sinceras homenagens e oferendas que podem responder pelos gostos, modas e estilos artísticos próprios desses tempos. Vejam-se, por exemplo, dois ex-votos contemporâneos: o ex-voto figurando uma estátua masculina com uma deformação na perna esquerda (MNA, n.º 988.3.167) e o ex-voto figurando uma criança nua do sexo masculino segurando na mão direita um objecto (MNA, n.º 988.3.178), e atente-se na distinta qualidade das duas obras.

A igreja de Santana do Campo (Arraiolos) construiu-se sobre as ruínas e incorporou um templo monumental de construção romana, isolado de qualquer aglomerado urbano. Duas inscrições dedicadas

ao deus indígena *Carneus Calanticensis* foram retiradas das paredes da igreja. É, pois, admissível que se trate de um templo consagrado a esta divindade. A confirmar-se, trata-se da primeira construção monumental de feição clássica consagrada a uma divindade indígena, conhecida em Portugal (Hauschild, 2002, 220; Alarcão, 1986, 90, 93; Alarcão, 1988, 164).

Pode pensar-se que, à semelhança de outros recintos sagrados rurais – templos ou santuários –, também o de Santana do Campo teria sido construído sobre um santuário indígena e que, em vez de um culto à divindade indígena em edifício de modelo romano, terá havido uma continuidade funcional do local, construindo-se sobre os antigos espaços de culto novos edifícios consagrados a divindades do panteão romano, as quais, inclusive, por um processo de *inerpretatio,* poderão ter agregado as antigas divindades, à semelhança do que se propõe para Orjais (Carvalho, 2003, 158-159).

Não muito longe da cidade de Vila Real (Trás-os-Montes), numa zona montanhosa, localiza-se o santuário rupestre de Panóias, do qual J. Contador de Argote, no século XVIII, fez publicar uma ampla descrição. Face à grande destruição a que esteve sujeito, essa descrição dos templos que se ergueriam sobre afloramentos rochosos, das múltiplas cavidades rectangulares de forma diversa talhadas em penedos (roços e pias) e das inscrições é hoje um documento de inegável importância (Alföldy, 2002, 211-214, Alarcão, 1988, 175).

Neste recinto sagrado, em que os monumentos mais importantes são três penedos com cavidades abertas na sua superfície, um deles com inscrições (três em latim e uma em grego), tinha lugar um ritual de iniciação às divindades infernais que, segundo as instruções fornecidas pelas inscrições, compreenderia, em sequências, "matança das vítimas, sacrifício de sangue nas cavidades pequenas para as divindades dos infernos; incineração das vísceras como oferenda aos deuses; consumo da carne da vítima como acto principal da iniciação, combinado com a revelação do nome do senhor supremo dos infernos, o Altíssimo Serápis: e por fim a purificação" (Alföldy, 2002, 212).

Este recinto sagrado, situado fora de qualquer núcleo urbano, na margem da estrada que de *Aqua Flavia* (Chaves) se dirigia ao Douro, foi dedicado por um senador de nome *Gaius Calpurnius Rufinus* aos Deuses Severos (deuses dos infernos), aos deuses dos *Lapitae,* deuses da comunidade indígena, e consagrou-o, incluindo uma *gastra* (uma cavidade redonda para assar a carne da vítima que o iniciado consumia no local) e mistérios, à divindade principal dos infernos, o Altíssimo Serápis.

É o mesmo *Gaius Calpurnius Rufinus,* originário, com bastante probabilidade, da cidade de Perga na Panfília, situada na Ásia Menor e um dos centros do culto de Serápis, responsável pela introdução deste culto em Panóias, nos finais do século II ou nos inícios do século III.

É difícil saber que tipo de relação tinham estes templos com a *civitas* onde se localizavam. Parece-nos, contudo, que eles integravam

o conjunto dos rituais próprios da cidade de cujo programa de festividades faziam parte. Aliás, o facto de o santuário de Panóias ter sido dedicado por um senador parece concorrer nesse sentido.

As termas são outro dos equipamentos inerentes à própria cidade romana.

Distribuídas pelo tecido urbano ou concentradas, de maior ou menor dimensão, a cidade não prescindia deste equipamento público, tanto mais que o banho não era entendido apenas como medida de higiene, mas também como prática de convívio social colectivo. O banho nas termas romanas era colectivo, mas não havia mistura de sexos: os homens tomavam banho com os homens, e as mulheres com as mulheres, tanto podendo haver termas para cada um dos sexos, como horas de funcionamento para mulheres e horas de banho para homens nas mesmas instalações.

Uma sala para banho quente (caldário), uma sala para banho frio (frigidário), uma sala tépida de transpiração (tepidário) e um vestiário (apoditério) eram os compartimentos essenciais das termas, que se complementavam, em alguns casos, com uma divisão para banhos de vapor (lacónico) e outra para massagens (eleotésio). Frequentemente, as termas têm uma piscina *(natatio)* ao ar livre e um espaço para exercício físico e lazer *(palestra)*.

O edifício termal era, pois, um edifício bastante complicado e que exigia grande apuro técnico. É que se, por um lado, as salas deviam organizar-se de modo a permitirem o uso racional em sequência, colocando, como é obvio, o vestiário antes das outras salas e, também, que não houvesse fugas de calor, nem entradas de correntes de ar, que fosse boa a iluminação interna, se possível do sol, por outro lado, havia que garantir que, visto do exterior, o edifício não interferisse demasiado com a harmonia da cidade.

As termas poderiam ter tamanhos diversos. Cada cidade realizava o plano que melhor se adaptasse às suas circunstâncias topográficas e demográficas.

As termas de Conimbriga que se terminaram ao tempo de Trajano têm um grande espaço descoberto, no centro do qual se construiu a piscina *(natatio)* com 15,90 x 10,75 m. Um pórtico do lado poente levava à palestra que ocupava toda a parte meridional do edifício. Dois nichos monumentais construídos de um lado e do outro do rectângulo deveriam estar ocupados por estátuas colossais. O muro do fundo, aberto por grandes arcadas, dava para a paisagem, transformando a palestra num imenso e arejado terraço.

Edifícios que requeriam criatividade, saber e gosto, as termas apresentam variações formais e soluções técnicas distintas sobre uma estrutura-base de integração dos sectores necessários ao seu funcionamento. As termas eram profusamente decoradas, pelo que havia que articular a estrutura arquitectónica com motivos decorativos e técnica diversa.

Em S. Pedro do Sul, aglomerado urbano secundário da *civitas* de Viseu, conserva-se um edifício termal com uma planta muito original. Neste caso, o arquitecto concebeu o edifício tendo em conta que se

68. Termas de Trajano, Conimbriga

tratava de um edifício de suporte a actividades relacionadas com a exploração de água mineral.

Outro tipo de edifícios presentes nas cidades romanas eram os edifícios relacionados com espectáculos.

Se nem todas as cidades capitais possuíam teatros e anfiteatros, deveriam, pelo menos, ter um destes edifícios destinado aos espectáculos de arte dramática e aos espectáculos de combates de gladiadores ou de feras, respectivamente, pois estes eram divertimentos a que os romanos não dispensavam assistir.

São, todavia, poucas as referências epigráficas a estes edifícios e, até ao presente, exceptuando Bobadela e Conimbriga, ignoramos a localização de qualquer outro nas outras cidades romanas de Portugal.

O anfiteatro da Bobadela é, por ora, o único monumento deste tipo a ser escavado em Portugal. Trata-se de um edifício simples e modesto, cuja implantação aproveitou e se adaptou a um depressão natural. Tirando partido da topografia, a sua construção apenas implicou cortes de rocha, enchimento de terra e a construção de um muro elíptico para delimitar a arena além da construção da entrada, tribunas no eixo menor e rede de escoamentos.

No anfiteatro de Conimbriga nunca se fizeram escavações sistemáticas, pelo que é muito parcial o que dele se conhece, todavia suficiente para perceber que era muito mais elaborado que o anfiteatro de Bobadela. Embora se tenha também aproveitado uma depressão natural para proceder à sua instalação, as três galerias radiais que constituem uma das entradas deixam evidente que foram necessários outro esforço e outra técnica para construir este anfiteatro que, certamente, apresentava aspecto mais próximo dos protótipos destes edifícios.

O teatro de Lisboa continua sendo o único conhecido em Portugal. *Caius Heius Primus, flamen augustalis,* ao tempo do imperador Nero, pagou de seu bolso as despesas de reconstrução ou decoração da *orchestra* e do *proscaenium*.

Tendo ficado visível na sequência do terramoto de 1755 terem ruído os prédios que o ocultavam, as construções naquela área têm impedido escavações sistemáticas no local. É evidente que a implantação da *cavea* (o anfiteatro semicircular em que os espectadores se sentavam), de cerca de 60 m, aproveitou a encosta, na qual se ajustou, tendo havido necessidade de construir a frente cénica *(scaenaefrons),* com as torres laterais *(parascaenia),* que, por ter sido feita num ponto baixo da encosta, deve ter implicado um muro alto e forte. A *orchestra,* local onde se sentavam os espectadores pertencentes às elites sociais, teria cerca de 7 m de raio e pavimento de placas de mármore rosa e cinzento. O palco *(proscaenium),* decorado com placas de mármore representado as musas, tinha uma fachada articulada em treze nichos, com bastantes afinidades estruturais com o de Mérida.

A publicação das plantas do *proscaenium,* localizadas na Colecção Cenáculo (Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora), constituiu um contributo fundamental para o melhor conhecimento de tão importante edifício.

Em Miróbriga (Santiago do Cacém) havia um circo, que media 369 m x 75 m, que se encontra bastante arruinado, nada restando dos elementos decorativos que aí estariam exibidos: obeliscos, provavelmente, nos pódios que franqueavam a entrada e estátuas ornamentais e outros obeliscos no muro baixo, longitudinal do centro da pista *(spina)*.

Escultura

A harmonia dos edifícios romanos é, em grande parte, beneficiária dos materiais utilizados e dos programas decorativos que acompanham a construção.

Apesar do "estorvo" que a ocupação das cidades ao longo dos tempos constitui, para a pesquisa dos edifícios e as ruas das cidades romanas, achados casuísticos, maioritariamente resultantes de abertura no subsolo para lançamento de alicerces para construção de novos ou remodelação de antigos equipamentos, mas também de escavações arqueológicas, sobretudo em Braga, Beja, Coimbra e Lisboa, fornecem peças de escultura que, acrescentadas ao conjunto exumado em Conimbriga, nos permitem reconhecer a estatuária que se utilizou nos edifícios públicos das cidades romanas de Portugal, sobretudo no fórum, onde eram complemento obrigatório.

No fórum, sobre plintos, erguiam-se estátuas dos mais notáveis da cidade – dos que tinham tido uma intervenção pública que lhes permitia granjear fama e respeito –, dos imperadores e dos deuses.

Em publicação recente, Luís Gonçalves faz a compilação e o estudo de toda a escultura romana de Portugal (Gonçalves, 2007)

Não são muitas as estátuas que se preservaram até hoje, e muitas delas chegaram até nós frequentemente incompletas.

Não são, sequer, duas dezenas os exemplares de esculturas representando imperadores, e a maioria delas provém de *Aeminium* e *Conimbriga*. Nenhuma delas se encontra completa e todas correspondem a imperadores do século I e do início do século II. O único caso de representação imperial do século III conhecido em Portugal provém de um sítio rural.

A cabeça retrato/colossal de Augusto, de grandes dimensões, que pertenceu a uma estátua com 3,60 m proveniente de Mértola, é um bom exemplo das imagens que se colocam no *forum*.

Estátuas colossais são uma herança helenística no âmbito da qual tiveram objectivos de divinização, promoção política e de veículos e propaganda dos soberanos, pelo que não era importante a representação naturalista dos personagens. Uma das características que estas cabeças-retratos de estátuas colossais apresentam é o esquematismo da fisionomia.

As cabeças colossais de Augusto têm em comum um certo afastamento da fisionomia de Augusto, investindo os escultores, essencialmente, nos tipos iconográficos.

Reelaborada a partir de um retrato destinado inicialmente a representar Calígula, esta estátua de Augusto não é obra de gran-

69. Estátua/retrato de Augusto Myrtillis, Mértola

de qualidade plástica, atendendo aos padrões da época em que foi elaborada, mesmo considerado o facto de a primeira execução ter condicionado a reelaboração. É uma obra sem grande expressividade onde predomina a frontalidade.

A plástica desta estátua tem grandes semelhanças com uma do teatro de *Augusta Emerita,* o que permite considerar a hipótese de terem sido artistas provenientes da capital provincial da Lusitânia a elaborar esta escultura do príncipe.

Neste caso, fica atestada outra das características da arte romana em Portugal: artistas itinerantes que executavam encomendas públicas deslocando-se no interior das regiões.

A cabeça-retrato de Trajano proveniente do criptopórtico de *Aeminium* deveria ter pertencido a uma estátua com as mesmas dimensões da do *forum* da *civitas* de *Myrtilis*. Projectada para o exterior, a sua execução foi feita de modo a obter-se um bom jogo luz/sombra com vista a dar a sensação de profundidade.

Igualmente colocada no *forum* de *Aeminium* e também pertencente a uma estátua de cerca de 3,60 m de altura, estaria a cabeça-retrato de Agripina Maior encontrada no criptopórtico. Esta cabeça colossal de encaixe é um retrato idealizado importado de Samos e data do tempo de Cláudio.

Estátua feminina com manto, acéfala, provavelmente representando uma ninfa ou uma musa, proveniente de Tróia, esta estátua, datada do século II d.C., deverá ser uma obra importada, talvez de Ostia.

As estátuas de togados teriam também integrado o *forum* ou algum dos seus edifícios.

Nesta categoria de estátuas, destacam-se dois exemplares provenientes de Mértola, onde, juntamente com uma estátua de figura feminina com manto, datada da época de Tibério e que reproduz o tipo de estátua de Artemisa do Museu de Halicarnasso e a estátua de Augusto, terão integrado o *forum* deste importantíssimo porto fluvio-marítimo; o togado, completo, de S. Sebastião do Freixo (Batalha, Leiria), datado do final do reinado dos Flávios ou do início do reinado de Trajano.

Dos retratos privados, destaca-se a cabeça retrato de um homem com cerca de cinquenta anos, quase calvo, proveniente de Beja, que comummente foi identificado com César. Apesar de o seu carácter realista poder remeter para um retrato de César, os traços de simetria que apresenta são já de uma plástica do período de Augusto. Do início do reinado de Augusto, é um dos primeiros retratos da arte romana em Portugal.

Conimbriga forneceu alguns retratos privados que, como a identificação deixa perceber, fariam parte de contextos decorativos e iconográficos privados, sem que possamos associá-los a algum personagem em concreto.

O mais tardio dos exemplares deste tipo de escultura é o busto/retrato de um jovem, proveniente de Pedrulha (Alhadas de Baixo, Figueira da Foz), datado do século IV, mas, eventualmente, reportável a uma *villa*.

70. Cabeça-retrato de Trajano, *Aeminium*, Coimbra

72. Homem comummente identificado com César, Beja

Conhecem-se algumas representações escultóricas de divindades públicas e privadas, destacando-se um número importante de Afrodites/Vénus. As primeiras enquadrar-se-iam em locais públicos, e as segundas em espaços de culto privado. Boa parte desta escultura provém das *villae* romanas do Alentejo e do Algarve.

Os pedestais de estátua que se conhecem em algumas cidades e as inscrições que referem cultos de deuses do panteão romano e

71. Cabeça/retrato de Agripina Maior, *Aeminium*

74. Casa de *Cantaber*, Conimbriga

73. Afrodite/Vénus, Beja

75. Casa dos Repuxos, Conimbriga

indígenas sugerem-nos a existência de outros templos e, por isso, de outras estátuas, o que nos leva a pensar que desconhecemos boa parte da escultura de divindades. Desconhecemos, igualmente, se esta estatuária existiu na cidade e também nos templos que existiram fora das cidades.

É difícil saber que tipo de relação tinham estes templos com a *civitas* onde se localizavam. Parece-nos, contudo, que eles integravam o conjunto dos rituais próprios da cidade de cujo programa de festividades faziam parte. Aliás, o facto de o santuário de Panóias ter sido dedicado por um senador parece concorrer nesse sentido.

Voltemos ao interior do aglomerado urbano e vejamos a construção doméstica.

Vivendas privadas – *domus* – e prédios de andares de vizinhos – *insulae* – constituem os dois tipos de arquitectura doméstica que podemos encontrar nos núcleos urbanos romanos: as primeiras são propriedade dos grupos sociais mais privilegiados, e as segundas são o alojamento das restantes camadas da população. A sua distribuição pela cidade não obedecia a nenhuma regra particular, pelo que cada cidade encontrou as suas próprias soluções urbanísticas.

Não existe uma planta estandardizada da *domus* romana, tanto mais que ao longo do período romano se hão-de ter alterado os modelos. No entanto, a casa com peristilo central, com quatro galerias porticadas e aposentos distribuídos pelos quatro lados do peristilo, terá sido o modelo no qual assenta a construção das residências privadas.

Apesar de o peristilo ter uma planta rara, a "Casa dos Repuxos" de *Conimbriga* pode ser tomada como exemplo do que terá sido o modelo arquitectónico da *domus* romana.

Na Casa dos Repuxos, distingue-se do comum a parte descoberta do peristilo onde se desenvolve um lago com canteiros nele inseridos e simetricamente recortados, em vez do tradicional jardim térreo com um pequeno tanque.

No topo de cada um dos lados do peristilo, no sentido do eixo maior da casa, situam-se a entrada e a grande sala de jantar *(triclinum)*. Num dos lados maiores localiza-se uma sala de recepção. Ambas as salas abrem directamente para o peristilo, enquanto os quartos de dormir dão para um pequeno e íntimo átrio que também servia de santuário doméstico, onde se encontrou um altar consagrado aos deuses das águas. Um outro átrio, contraposto a este, do lado oposto da casa, com tanque mais recortado, centralizava outros aposentos mais íntimos, também a latrina, situada na cave. No lado norte da casa haveria outro átrio que centralizaria outras partes da casa que se desconhecem por ainda se não terem escavado.

Os átrios eram um interessante modo de resolver o problema das poucas aberturas para o exterior das casas romanas. Algumas, mais pequenas, acomodavam-se em torno de um único peristilo, outras de maior dimensão multiplicavam os vãos para receber ar e luz.

Artes decorativas

Variando em torno deste modelo, com maior ou menor imaginação, jogando com os efeitos decorativos, as *domus* romanas não sairiam muito deste esquema.

Ainda em *Conimbriga,* a casa de *Cantaber,* a mais rica das vivendas de Conimbriga, dadas as suas dimensões, socorre-se de vários peristilos ou átrios para dar aberturas à casa. O pórtico de fachada, de colunas de tijolo, foi dimensionado diferentemente do da Casa dos Repuxos, e nas traseiras construíram-se umas termas privativas; no entanto, foi sobre o mesmo modelo que se construíram as duas casas diferentes.

As casas de *Conimbriga* são conjuntos harmoniosos. Espaçosas e arejadas, tinham o chão pavimentado de mosaicos e as paredes com pinturas sobre os rebocos.

Combinando os efeitos dos mosaicos com as pinturas das paredes, as casas, onde as janelas quase não existiam e os móveis rareavam, ganhavam vida e conforto. Infelizmente, muito pouco se preserva das pinturas, para que saibamos quais os temas que se pintaram nas paredes, contribuindo para animarem a frialdade das casas. O investimento na ornamentação da parte descoberta do peristilo central, que em Conimbriga foi tratada como se de um jardim se tratasse, considerou os efeitos do tanque central com os pavimentos feitos de mosaico, criando espaços de verdadeiro efeito cénico, e pode imaginar-se que algumas peças de escultura decorativa, de que não se encontrou nenhum testemunho *in loco,* completassem a ornamentação.

Os prédios de andares *(insulae),* onde habitavam as classes modestas da cidade, não terão tido em Conimbriga a altura que tinham em Roma, onde Augusto se viu obrigado, por razões de segurança, a limitar a altura a 70 pés (21 m) e Trajano a 60 pés.

As duas únicas *insulae* escavadas em Conimbriga permitiram apenas reconstituir a planta ao nível do rés-do-chão, distinguindo-se aí apartamentos pequenos de dois compartimentos e um maior de seis salas com pátio central. Reconhece-se que alguns moradores destinavam ao comércio ou à indústria artesanal algumas das divisões da casa que habitavam.

Mundo rural

Sendo verdade que "a arquitectura monumental romana é essencialmente urbana" (Alarcão, 1986, 82), poderia ser lógico que, por contraste, o mundo rural onde pontuam *villae* distribuídas pelo campo, mais em relação com as aptidões dos solos que com a proximidade da capital, se apresentassem parcas de monumentalidade as construções em meio rural que encabeçam os domínios fundiários. Eivados do pretensiosismo que caracteriza boa parte das construções públicas da cidade, a arquitectura rural repete modelos usados na cidade, nomeadamente o modelo urbano da casa de peristilo, e, em

76. *Villa* romana de S. Cucufate, Vila de Frades, Vidigueira

casos como as *villae* de S. Cucufate (Vidigueira), Milreu (Estói, Faro), Torre de Palma (Monforte), Cerro da Vila (Quarteira), Pisões, (Beja) por exemplo, verificamos que, retirados os espaços que se relacionam com as actividades próprias das casas da cidade e do campo, do ponto de vista da monumentalidade arquitectónica, é impossível afirmar o carácter demarcatório da arquitectura doméstica da cidade e da arquitectura doméstica do campo.

Aliás, na área de algumas *civitates* do Sul de Portugal, constata-se que, para além da arquitectura, a escultura dos sítios rurais, como adiante se verá, imaginar-se-ia mais ajustada aos grandes edifícios e praças dos núcleos urbanos que ao campo.

A *villa* era a residência típica do mundo rural. Os autores antigos dão-nos algumas descrições do que se entenderia por *villa*. Varrão diz-nos que, sem um *fundus* bem cultivado e de superfície importante, não existe *villa* (R.r III, 2). Columela descreve-nos a *villa* como sendo composta por três partes: *pars urbana,* destinada à residência do proprietário, *pars rustica,* destinada a alojar os criados da lavoura, e *pars frumentaria,* que era o conjunto dos edifícios destinados à transformação e reserva de produtos e recolha de animais (adega, celeiro, lagares, eira, estábulos, etc.).

O termo reveste-se de um grau importante de subjectividade, e o conceito de *villa* tem sido aplicado de maneira indiscriminada aos sítios rurais da época romana.

Por *villa* deve entender-se um estabelecimento rural disperso, à cabeça de um domínio, caracterizando-se como uma unidade de exploração agropastoril constituída por um conjunto de edifícios habitacionais, de armazenamento, de transformação e estábulos e uma propriedade fundiária, contínua ou descontínua.

As *villae* apresentam características que variam nas suas dimensões, na função, riqueza e conforto, em relação directa com o tempo e a região onde se localizam. Algumas *villae* terão evoluído de pequenos para grandes estabelecimentos, outras, porém, poderão ter-se quedado por edifícios mais modestos, nunca tendo atingido o luxo e a sumptuosidade que apresentam algumas da região de Beja e do Algarve.

As *villae* foram o modo de povoamento dos campos no tempo dos romanos, mas a sua distribuição e a sua riqueza diferem consoante as regiões. No Norte, as *villae* nunca atingem a densidade que apresentam no Sul, sobretudo nas regiões de Beja e Évora, nem, exceptuando casos como, por exemplo, a *villa* do Rabaçal (Penela), dimensões e magnanimidade arquitectónica e decorativa como as das *villae* do Sul.

Torre de Palma (Monforte), Pisões (Beja), Santa Vitória do Ameixial (Estremoz), Milreu (Faro), Cardílio (Torres Novas), Abicada (Portimão), Cerro da Villa (Loulé), Rabaçal (Penela), Quinta das Longas (Elvas), Monte da Cegonha (Selmes, Vidigueira), Freiria (Cascais) e Tourega (Évora) são algumas das *villae;* em virtude da sua arquitectura, dos materiais que se lhes atribuem, dos mosaicos e esculturas que usaram na decoração, das estruturas económicas, contam-se entre as mais conhecidas em Portugal.

S. Cucufate (Vila de Frades, Vidigueira) é, porém, a única *villa* integralmente escavada. A implantação da *villa* ocorreu na primeira metade do século I d.C. e evoluiu desde então com arranjos e amplificações para, em meados do século IV, se refazer totalmente.

Esta construção do século IV é um edifício rectangular de dois andares, flanqueado por dois corpos salientes à maneira de torreões, separados por um comprido e largo patamar, elevado relativamente ao jardim da frontaria. Diversas salas abobadadas, paralelas ou transversais relativamente ao eixo maior do edifício, desenvolviam-se no rés-do-chão, que não teve serventia para residência, mas antes foi local de armazenamento de produtos ou albergue de criados domésticos. No primeiro andar, uma varanda permitia a entrada nos quartos, o acesso a um terraço sobre uma das torres e a entrada num salão que ocupava o outro extremo da casa. Nas traseiras do edifício, uma galeria, coberta por abóbada, abria-se para um grande tanque no exterior por meio de arcadas.

As termas construíram-se no lado sul do edifício, e os espaços destinados aos criados, os lagares e outras dependências agrícolas desenvolviam-se em torno de um grande pátio.

Esta singular construção, sem paralelo em *villae* de Portugal, segue o modelo de residências norte-africanas no Baixo Império, com galerias de fachada enquadradas por torreões nos cantos. Um templo a que faremos referência mais adiante, simuladamente afastado da residência, completa o conjunto arquitectónico desta imponente *villa*.

No século I d.C., a *villa* havia seguido o modelo clássico de organização em torno de um peristilo. Porém, nesta altura, S. Cucufate era ainda uma residência rural de média categoria, apesar do evidente e franco desenvolvimento.

A *villa* de Milreu (Estói, Faro), em fase do século IV, é um dos melhores exemplos de *villa* de peristilo em todo o território português e mesmo na Lusitânia.

Trata-se de um conjunto importante de edifícios em que a parte residencial se distribui em torno de um grande e ostentatório peristilo com jardim e tanque central, para o qual abrem os diversos compartimentos, incluindo as termas.

As instalações agrícolas assinalam uma produção intensa, mesmo industrial, de azeite, de que o grande lagar com cinco prensas e as caves de armazenamento onde se encontraram as talhas de colecção são testemunho e, mais modestamente, de vinho, a julgar pelo lagar escavado.

Como em S. Cucufate, também aqui se associa um templo ao conjunto arquitectónico. De estrutura arquitectónica similar, a ausência de qualquer decoração no templo de S. Cucufate contrasta com a exuberante e luxuosa decoração do templo de Milreu onde as paredes do *podium* estão ricamente decoradas com mosaicos onde estão representadas espécies marinhas. Foram construídos inicialmente, embora já em fase avançada do século IV, como santuários de carácter clássico, posteriormente a receber o culto litúrgico cristão. Estes templos

de carácter monumental deverão ter, cronologicamente, convergido com outros de mais modesta arquitectura que, entretanto, emergem nas *villae* da Lusitânia meridional, relacionados com a adopção do cristianismo. De facto, por esta altura detecta-se na *villa* do monte da Cegonha (Selmes, Vidigueira) e na *villa* de Alpendres de Lagares (Serpa), por exemplo, a construção de edifícios de tipo basilical de três naves, onde se evidenciam práticas relacionadas com um cristianismo ainda só em parte assimilado.

Para além da arquitectura, a característica que melhor enquadra as *villae* do século IV não é a arquitectura, onde, além da reprodução do modelo de peristilo, se adoptaram soluções intermédias e outras que, em alguns casos, conferem às residências rurais um carácter monumental e cénico de grande impacto visual, mas a decoração dos pavimentos em mosaicos que muitas delas ostentam.

A arte do mosaico faz uso de pequenas pedras, normalmente de secção paralelepipédica de cor variada, às vezes misturadas com outros materiais como o vidro, a terracota e outros materiais, para criar composições figurativas, geométricas, vegetalistas de maior ou menor complexidade, com as quais se revestiam e decoravam pavimentos, paredes e coberturas.

O *corpus* dos mosaicos de Portugal, em fase de elaboração e publicação, será a oportunidade de abordar e divulgar a multiplicidade de sítios urbanos e rurais onde o mosaico foi utilizado, os temas e as oficinas que trabalharam nos mosaicos em Portugal.

De facto, uma boa parte dos mosaicos de Portugal são conhecidos por referências muito sumárias e quase sempre por reproduções parcelares e inadequadas a estudos de pormenor, pelo que urge uma revisão e actualização.

Esta necessidade é tanto mais pertinente quanto se não pode prescindir de um conhecimento especializado de uma das formas mais características e mais difundidas da arte romana.

Os mosaicos podem revestir paredes e solos. Os mosaicos de revestimento mural são raros em Portugal. O revestimento do *podium* do templo e dos tanques da *villa* de Milreu (Faro) surge como exemplo da raridade deste tipo de mosaico.

Os mosaicos de pavimento de residências urbanas e rurais constituem, portanto, o grosso dos mosaicos conhecidos em Portugal. Predominam as composições geométricas e vegetalistas, e os mosaicos figurados que ornamentam as residências reflectem, de modo mais ou menos apreendido, o ambiente cultural e religioso que atravessava a época em que se enquadram e o gosto dos proprietários, de que os mosaicistas, certamente itinerantes, se faziam porta-vozes, mas também pessoas concretas, como acontece em Conimbriga.

Em nenhum caso temos mosaicos que façam alusão a divindades indígenas.

Mesmo que Conimbriga continue a ser a cidade romana que até hoje forneceu o maior número e a maior variedade temática de mosaicos, é na zona meridional do País que estes são mais comuns. Ora, os mosaicos de Conimbriga, amplamente divulgados, constituem um interessante e

 78. Mosaicos da *villa* de Milreu, Estói, Faro

79. Mosaico do Oceano, *Ossonuba*, Faro

particular conjunto no contexto da Lusitânia. A riquíssima combinação de elementos e as cores variadas permitem sugerir, muitas vezes, efeitos tridimensionais, como acontece, por exemplo, no mosaico do *cubiculum* da Casa dos Esqueletos e no magnífico mosaico que deu o nome à "Casa das Suásticas" ou no da caçada da "Casa dos Repuxos".

A associação de temas mitológicos tomados de empréstimo ao reportório iconográfico, simbólico e quotidiano, que vemos nas temáticas representadas, entre outras, na Casa dos Repuxos, enquadram um ambiente ideológico e cultural das classes cultas do Baixo Império, que se revêem na pertença a um cosmos harmonioso e ordenado.

Os temas ligados ao meio aquático não tiveram em Conimbriga grande repercussão, apesar do belíssimo mosaico do centauro marinho; no entanto, parecem ter tido grande divulgação em Portugal. Além dos que em Milreu revestem o *podium* do templo e a piscina, existem revestimentos desta temática em Braga, por exemplo. Mas o exemplar mais interessante é o mosaico do Oceano proveniente de *Ossonuba* (Faro).

Entre dois painéis com decoração geométrica e floral, o mosaico apresenta na parte central um medalhão com a cabeça de Oceano enquadrado pelos Ventos, de que se conservam dois. Em *tabula ansata* apresenta uma inscrição com quatro personagens, eventualmente quem mandou executar a obra.

Oceano é um tema bastante representado, sobretudo em Espanha e no Norte de África, em ambientes distintos, sem que a proximidade


HIBERVS
TENEVS
TENOBATIS
PHEOS
INACVS

do mar tenha nisso alguma importância especial. O Oceano de Faro tem franca filiação com exemplares de oficinas africanas, admitindo-se, portanto, a possibilidade de se basear em algum modelo dessas oficinas ou, mesmo, ter sido executado por uma delas.

É sobretudo nas *villae* que encontramos núcleos mais interessantes e homogéneos de mosaicos.

Os donos das *villae* contratavam mosaicistas para realizarem as obras que desejavam. A escolha das obras far-se-ia mediante um catálogo que profissionais itinerantes transportavam consigo ou de catálogos que circulavam entre todos os mosaicistas e que cada um utilizava conforme o seu desejo ou o pedido. Podiam fazer-se cópias mais ou menos rigorosas, ou variações a partir dos temas representados. A existência de álbuns partilhados explicará as múltiplas afinidades entre os mosaicos do Algarve e do Alentejo e os do Norte de África, sem obrigatoriedade de recorrer à deslocação de profissionais norte-africanos ao Sul da Lusitânia.

Os mosaicos provenientes das *villae* de Torre de Palma e de Santa Vitória do Ameixial (Monforte, Portalegre) são dos mais destacados painéis da arte mosaística das residências rurais da Lusitânia romana.

O mosaico dos Cavalos que ornava a entrada de uma sala de comer da *villa,* datado do século IV d.C., feito de tesselas em calcário, xisto, mármore e vidro, com 4,27 m de comprimento e 5,03 de largo, é um dos mais interessantes daquela *villa* e, também, um dos mais conhecidos.

Os cavalos e o xadrez ocupam cinco quadrados dispostos em quincôncio num meandro de suásticas. A figuração destes cinco cavalos, de modo fotográfico, causa a sensação de estarmos perante imagens realistas de cavalos de corrida, cada um identificado pelo seu nome: "Inacus", "Iberus", "Leneus", "Lenobatis", "Pelops". Todos seriam excelentes cavalos de corrida, mas "Lenobatis" seria o melhor do grupo, pois o lugar de honra que ocupa e os arreios que ostenta distinguem-no dos outros. Alguns destes cavalos teriam pertencido à raça lusitana, que fazia a celebridade da Hispânia, e outros teriam outra proveniência. Segundo Lancha (2000), do ponto de vista técnico, nota-se que estes belos pseudo-*"emblemata"* terão sido realizados no local por mosaicistas itinerantes, vindos provavelmente do Norte de África, que empregaram sobretudo xistos e calcários locais talhados em tesselas, à medida que o trabalho avançava, mas também tesselas de vidro para as cores vivas como o vermelho, o laranja, o azul e o verde, e ainda o mármore branco, em especial para as letras, e o mármore cinza-azulado.

O designado painel das Musas é um pavimento de mosaico rectangular com 6,35 x 1,24 m, em calcário, mármores policromos e vidro de várias cores, datado do século IV d.C., manifestando grande qualidade artística.

É constituído por 11 painéis figurativos de carácter mitológico, rematados por bordadura exterior composta por meandros de suásticas de volta dupla. As nove musas de pé, algumas com os seus atributos, apresentam-se pela seguinte ordem: Calíope, Euterpe, Érato,

80. Mosaico dos Cavalos, Torre de Palma, Monforte

81. Mosaico representando as Musas, Torre de Palma, Monforte


AMLEDIFENOLI·VTERIF

Tália, Melpómene, Clio, Urânia, Polímia, Terpsicora, são agrupadas com quadros mitológicos: Teseu e Minotauro; Triunfo de Baco; Mégara e Hércules ou Hércules Medeia concebendo o infanticídio; Hércules e Mercúrio; Apolo e Dafne; dois membros do Tiaso e Argos; duas Ménades ou Bacantes; Sileno e Cena Báquica.

Esta representação é acompanhada por uma curiosa legenda ao mesmo tempo cautelar e de augúrio.

É um conjunto bastante harmonioso onde os pormenores são tratados com detalhe, rigor e harmonia, conseguidos com a escolha de cores e materiais.

O mosaico proveniente de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz), onde se representa o conhecido episódio de Ulisses e as sereias, é outro exemplo maior dos painéis de mosaicos que decoravam as casas dos proprietários das *villae* do Sul de Portugal. De facto, no Norte as *villae* são menos e mais modestas mas, mesmo assim, algumas apresentam belos painéis de mosaicos. *Villa Cardilio* (Torres Novas) com mosaicos tecnicamente fracos mas com efeitos decorativos originais e interessantes, Rabaçal e os seus exuberantes painéis, S. Sebastião do Freixo e o peculiar mosaico bicromo, de tesselas pretas e brancas, com representação figurativa de um Hipocampo andante, são alguns dos exemplos.

No que respeita à decoração com mosaicos, à parte a estrutura arquitectónica que recebe os painéis decorativos, em nenhum existem indicadores que admitam uma distinção entre esta arte decorativa nos núcleos urbanos e nas *villae*. O facto de se tratar de um bem acessível às elites políticas e endinheiradas, algumas das quais teriam, inclusive, as suas *villae* no campo, permitiria que, culturalmente, os comportamentos se não distinguissem entre urbanos e rurais. Até mesmo no facto de nas *villae* do Baixo Império os pavimentos musivos e as artes decorativas e ornamentais assumirem, numa espécie de revivalismo, a recuperação e correspondente perpetuação, dos temas mitológicos mais clássicos, de forma mais evidente que nos núcleos urbanos.

Nas tendências da mitologia transparecem as representações estéticas, não sendo as divindades, os heróis e os mitos latinos que são representados, mas a mitologia grega assimilada pelos romanos.

Do mesmo modo que as *domus* urbanas, também as residências rurais se ornavam de estátuas. De facto, são razoavelmente bem conhecidos os achados de estatuária nas *villae* do Sul de Portugal. O conjunto proveniente da *villa* de Milreu é um caso absolutamente excepcional no contexto da estatuária das *villae* – Busto de Agripina (Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique, Faro), Busto de Dionísio, Busto de Adriano (Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique, Faro), Busto de Galieno (Museu Dr. José Formosinho, Lagos), cabeça feminina (Museu Nacional de Arqueologia) –, parecendo mais apropriado a um contexto público de exaltação do poder imperial que a uma *villa*.

De facto, não se conhece outro retrato de Agripina Minor (mãe de Nero) em âmbito rural; o retrato de Galieno é um dos mais significa-

82. Busto do Imperador Galieno, Milreu, Estói, Faro

83. Esculturas da *villa* de Quinta das Longas, Campo Maior

tivos deste imperador, tratando-se de uma peça interessante por ter sido feita segundo modelo estabelecido para Alexandre Magno.

Mas, além do mais, o carácter excepcional deste conjunto deriva não tanto da qualidade das obras mas, sobretudo, da cronologia larga em que se enquadram. Este largo espectro cronológico pelo qual se distribuem as esculturas faz supor poder tratar-se de peças de colecção, eventualmente trazidas para a *villa,* de Roma ou de *Ossonuba*, em tempo posterior ao da sua execução. Uma proximidade dos donos da *villa* à família imperial é, apesar de tudo, outra possibilidade de explicação

Na *villa* de Quinta das Longas (Campo Maior), foi escavado um numeroso grupo de fragmentos de esculturas de mármore branco de grão fino, conservadas nas camadas de abandono e destruição.

Um Tritão, uma Afrodite/Vénus, uma mão da Musa Urânia e uma cabeça de uma eventual ninfa salientam-se no conjunto dos fragmentos mais vistosos, a que acresce juntar membros inferiores, masculinos e femininos, uma mão feminina com esfera astral; troncos de árvores e elementos vegetais, uma pá de leme de leme de navio; um remate de proa de navio em forma de cabeça de grifo, caudas de animais marinhos e animais carnívoros e herbívoros.

O trabalho esmerado remete para um *atelier* de qualidade, conhecedor dos modelos de cunho helenístico-romano, e as características do conjunto, para um uma prática coleccionista que teria ocorrido no século IV.

Na região de Beja, algumas das mais importantes *villae* forneceram peças de estatuária. Não se estranha a quantidade, mas a qualidade e, sobretudo, o carácter monumental de boa parte delas, aspectos que merecem uma reflexão, contextualizando as obras com as características dos locais de onde são provenientes.

No Monte da Salsa (Brinches), uma estátua de homem com panejamentos, segurando na mão esquerda uma vara com uma serpente enrolada, foi considerada a representação de Adriano, de Asclépio e de um médico que se fez figurar com os atributos de Asclépio.

Vasco Mantas, partindo do texto de um pedestal de Miróbriga, onde se refere que *Caius Attius Ianuarius* era médico oficial da colónia pacense, considerou ser a *villa* do Monte da Salsa propriedade do dito médico, que se teria feito representar deste modo por ser, eventualmente, devoto de Asclépio.

Mantém-se em aberto a identificação desta estátua de plástica pouco elaborada, com torso atarracado e maciço, denotando a pouca experiência do artista.

Da *villa* de Vale de Aguieiro [Suratesta], Beja, provém uma estátua de uma figura feminina sentada num trono (MRE, inv n.º 1707).

É um magnífico torso de estátua feminina sentada num trono de que se conserva apenas a parte inferior (1,16 m), faltando a cabeça, os braços, parte da perna esquerda e o joelho direito.

Apesar de muito incompleta, as pregas, a *stolla* e a *palla,* bem harmonizadas com o corpo, conferem à estátua uma profunda sensação de movimento.

84. Estátua de homem com panejamentos, considerada como representação de Adriano, de Asclépio ou de um médico, Monte da Salsa, Brinches, Serpa

Trata-se de um modelo helenístico em que é visível um excelente trabalho técnico e artístico, sendo hipótese que se trate de um trabalho importado de oficinas gregas, tanto mais que Trinidad Nogales identificou, num dos lados, caracteres gregos que poderão corresponder a uma assinatura.

A falta de atributos inviabiliza uma atribuição segura a esta estátua, pois na iconografia clássica existem outras divindades que se fazem representar sentadas – Cibele Demeter/Ceres, Tyche/Fortuna, Juno/Hera, Fortuna, Abundantia, Musas, personificação de Roma e as imperatrizes, sendo que qualquer uma delas é uma atribuição possível. Vasco de Sousa havia observado as semelhanças com a Aura do relevo *Tellus* da Ara Pacis (Souza, 1990, 11 e 67, n.º 5), Luís Gonçalves considera que a "alegoria à Tellus e à Abundantia é aliciante, porque este foi um dos pilares da ideologia augustana, na sequência da Pax Romana" (Gonçalves, 2004, 191).

Telus é a divindade romana que personifica a fecundidade, protege as colheitas e favorece o desenvolvimento da espécie humana, acolhendo, depois de mortos, todos os seres; *Abundantia* é a personificação da prosperidade e da boa fortuna, portanto com possibilidades de estar representada nesta estátua.

Tem causado alguma perplexidade a proveniência desta estátua de uma *villa*. De facto, estátuas desta dimensão são habituais em espaços públicos de culto e de homenagem em ambiente urbano, mas estranhas em residências rurais.

A ideia de um templo a Abundantia na *villa* romana de Vale de Aguieiro não nos merece grande reparo, tendo em conta a sua localização e o que nos foi dado observar nas *villae* próximas de Beja, "algumas das *villae* situadas quase à sombra das muralhas parecem ter sido amplas e ricas", Suratesta [43], (Vale de Aguieiro ou Sulatesta), Beja, Santa Maria da Feira, é "uma das *villa* mais notáveis dos arredores de Beja onde, infelizmente, nunca se fizeram escavações sistemáticas (...) Os muros e mosaicos, bem com as ruínas de um grande edifício com pavimentos e paredes forradas de mármore, restos de um templo, uma estátua mutilada de Cíbele, que Félix Caetano da Silva disse terem sido aqui descobertos, desapareceram, com a excepção da estátua. Um outro escritor do século XVIII, Frei Vicente Salgado, menciona um 'tanque de banho em uma casa de abóbada' (possivelmente umas termas) e refere tijolos de coluna, lápides, lucernas, fragmentos de escultura. Outra notícia refere elementos arquitectónicos, diversas peças de escultura, que eram abundantes, mas se recolheram muito fragmentadas: lucernas, vidros, anéis de ouro, moedas, inscrições. Achou-se uma mão de mármore segurando uma pátera. Uma coluna de mármore de inícios do século IV d.C. apresenta uma original decoração figurativa" (Lopes, 2003).

A *villa* de Represas situa-se igualmente na periferia da cidade. Para esta *villa,* propusemos, em 1992, que se tratasse de uma *villa* com dupla função económica, unidade de exploração agrícola e, pelo menos no Alto Império, aí ter funcionado um mercado de abastecimento de *sigillata* e talvez outros produtos cerâmicos de importação para

85. Estátua de uma figura feminina sentada num trono, Vale de Aguieiro, Beja

86. Sarcófago do Monte da Azinheira, Reguengos de Monsaraz

a Lusitânia meridional. Uma inscrição dedicada por duúnviros a Lúcio Vero foi também aqui recolhida. Parece-nos, mais uma vez, estar perfeitamente enquadrada numa *villa,* junto à cidade, talvez propriedade dos magistrados que dedicaram a inscrição, uma estátua que teria cerca de 1,65 m e representaria, talvez, Asclépio. De características que a enquadram no revivalismo helénico do tempo de Adriano, foi uma encomenda a um artista itinerante que não tinha grandes deficiências técnicas na realização. Dedicatória a Lúcio Vero e estátua coadunam-se bem no tempo e nos contextos sociocultural e económico.

Na herdade da Misericórdia (Beringel), recolheu-se um torso de Afrodite de *Aphrodisias*. Dos dezanove exemplares deste tipo de esculturas, esta belíssima escultura é única na Península Ibérica e o único exemplar de Afrodite de *Aphrodisias* encontrado em meio rural. É uma obra importada de Roma e serviria para um culto privado, devendo ocupar um pequeno altar no interior da residência.

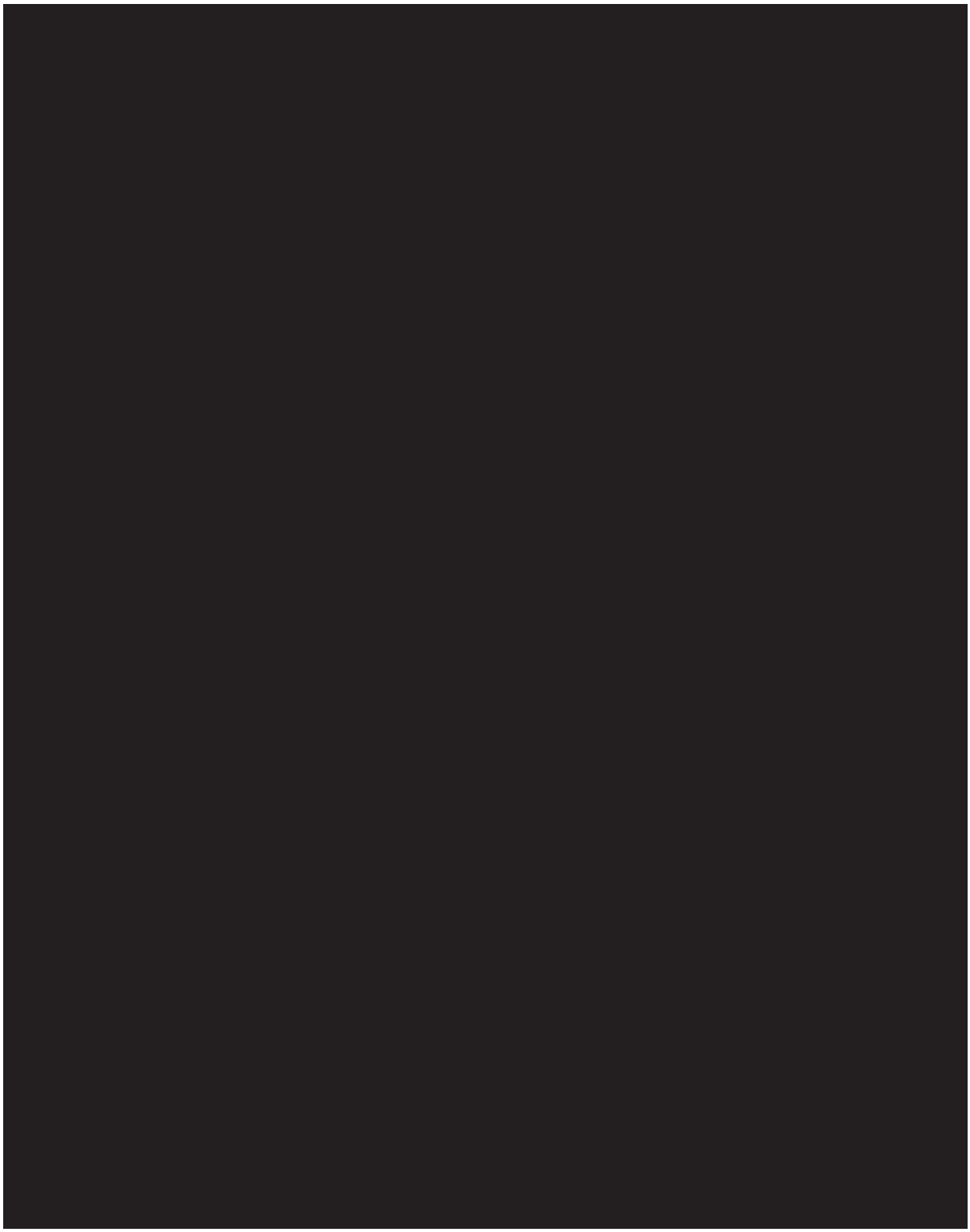
Na *villa* de Caeiras recolheu-se um fragmento de estátua de Cibel ou Ceres; em Pisões, outra das *villae* muito próximas de Beja, mais a primeira que a segunda, teráo sido encontradas estátuas cujo paradeiro se desconhece

A uma *villa* poderá ter pertencido ainda a estátua couraçada colossal, de que existe um torso, proveniente da herdade da Sempre Noiva (Arraiolos, Évora).

Trata-se de um torso, datado do período flávio-trajaniano, em que o que mais se realça é a decoração do peitoral da couraça onde, além de uma medusa, máscaras e armas, se pode ver uma figuração hieráldica com um cântaro, donde cresce uma flor de lótus circundada de dois grifos, colocados simetricamente. O tema do cântaro e dos grifos é muito raro em couraças militares.

Proveniente da capela de Nossa Senhora do Mileu (Póvoa do Mileu, Guarda), conhece-se uma estátua couraçada colossal, de que existe apenas um torso. Poderá ter pertencido a uma *villa,* ainda que não se saiba qual seria a dimensão da estação de que se conhecem umas termas próximo da capela.

Se nos últimos dois casos se pode tratar de casos esporádicos, ou até de peças deslocadas do seu sítio de origem, no caso das estátuas das *villae* de *Pax Ivlia* não há nenhum motivo para duvidar de que pertenceram àqueles contextos, desde logo porque as representações de divindades associadas à fertilidade e aos campos fazem todo o sentido numa zona de explorações rurais importantes. Por outro lado, pelo que conhecemos da arqueologia romana da região, esta estatuária enquadra-se em pleno num ambiente onde a *civitas,* na sua duplicidade espacial, se realiza na plenitude. Noutros sectores sentimos que o funcionamento se realiza como se as muralhas não existissem e o campo e a cidade se continuassem um pelo outro adentro. Quando da *villa* de um *duúnviro* da cidade, localizada em Torre da Cardeira, a cerca de 15 quilómetros do aglomerado, se olha para o planalto da cidade de Beja, a sensação que se tem é a de que ainda se não saiu dali. Este efeito visual, que se encontra repetido em todos os locais onde se implantaram residências rurais, não pode ser resultado de um



87. Mosteiro de Vera Cruz de Marmelar, Vera Cruz de Marmelar

88. Planta do casal Romano de Monte dos Serros Verdes, Mourão

acaso e, não sendo, teria necessariamente influência na estruturação do funcionamento da cidade como espaço cultural e artístico.

Nas *villae* construíram-se espaços de culto reservados e discretos como se imagina seria aquele onde esteve a edícula votiva, formada por um nicho, para albergar árulas ou estatuetas, proveniente da quinta do Marim (Olhão, Faro), mas também outros espaços onde se exibiam estátuas colossais.

Também nas necrópoles rurais se têm encontrado alguns sarcófagos, como aquele que se recolheu no monte da Azinheira em Reguengos de Monsaraz e hoje se encontra no Museu Soares dos Reis no Porto, onde se representam as quatro estações, ou o do aglomerado urbano secundário de Tróia representando um banquete que, pela sua qualidade artística, complementam a ideia de que, pelo menos nas zonas meridionais, a distinção entre uma arte urbana e uma arte rural passa por outros parâmetros que não os da qualidade e especificidade das obras, os quais não dispensam um trabalho arqueológico sistemático.

Aliás, em período tardo-antigo, as *villae* participam activamente com elementos artísticos, alguns dos quais se contam entre as mais importantes peças de arte deste período.

Depois, há a arte genuinamente rural e popular que não se esgota nestas manifestações que encontramos em meio urbano; poucas são as manifestações dessa arte, e desconhecemos o seu vocabulário e decoração mas que, por estar enraizada num mundo profundamente popular, poderá ter características muito singulares e pouco elaboradas.

89. Vestígios arqueológicos de São Martinho de Dume, Braga

4 — ARTE TARDO-ANTIGA

O esmorecimento dos tempos do Império Romano vai evidenciando outros modos e outros comportamentos artísticos.

A reconfiguração das redes de relações internas e externas dá lugar a circuitos de contactos com distinta geografia para o Norte e para o Sul. Por sua vez, estes contactos impõem-se de maneira evidente nos modos como em cada região se reestruturam e definem os processos de adaptação aos novos tempos.

Se é certo que no Sul as ligações com o Oriente se mantêm, pelo menos durante o século VI, como se testemunha, por exemplo, nas importações de ânforas da Tripolitana e nas medalhas do relicário da basílica do Monte da Cegonha (Vidigueira), que foram importadas da Terra Santa, no Norte estes contactos havia tempo tinham sido já quebrados com o mundo meridional, pelo menos de modo sistemático, e as influências eram agora permutadas noutros lugares e noutros contextos culturais.

Mértola e Beja, no Sul, constituem os exemplos mais expressivos da produção artística deste período; a pré-românica capela de S. Frutuoso de Montélios em Braga e pos vestígios em São Martinho de Dume, Braga, são os exemplos mais emblemáticos no Norte. A basílica paleocristã de Mértola e a colecção de escultura do Núcleo Visigótico do Museu de Beja são, sem dúvida, dois importantes núcleos de arte deste período que, de modo alargado e impreciso, se situa entre o esmorecimento da influência romana e a chegada dos muçulmanos.

As basílicas paleocristãs que se acolhem nos espaços das *villae* terão a responsabilidade de algumas destas produções; infelizmente, por se tratar de tempos ainda tão mal conhecidos, aconselha-se prudência e, sobretudo, estudo, para que do que nesses tempos se realizou se não contem histórias e se construam representações que são apenas isso, representações. É ainda muito pouco aquilo que sabemos deste período que se desenvolve desde o fim dos tempos romanos até à formação de Portugal, para que possamos estabelecer um quadro de referência para a sua história e arte que, todavia, por alguns dos exemplos, se mostra plena de elementos estilísticos reveladores de tempos que só agora se começam a entender como plenos de vitalidade, mas também profundamente marcada por regionalismos que, todavia, bem se enquadram nas mais abrangentes região Norte e região Sul.

90. Basílica Paleo-Cristã de Mértola

Bibliografia

AAVV, (coord. AMBRUSTER, Barbara, PARREIRA, Rui), "Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Colecção de Ourivesaria. 1º Volume - Do Calcolítico à Idade do Bronze", SEC, IPM, Lisboa, 1993.

AAVV, (coord. José Luís de Matos), "Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Colecção de Escultura Romana", MNA e IPM, Lisboa, 1995.

AAVV, (cord. Jorge Alarcão), "De Ulisses a Viriato. O primeiro milénio a. C.", Catálogo da exposição sobre a Idade do Ferro em Portugal, Lisboa, 1996.

AAVV, "A Idade do Bronze em Portugal. Discursos de poder", MNA, SEC, IPM, Lisboa, 1995.

ALARCÃO, J. de, "Conimbriga, 20 anos depois", in Virgílio Hipólito Correia (ed.), *Perspectivas sobre Conimbriga*, 96-114, 2004.

ALARCÃO, J. de, "Identificação das cidades da Lusiânia", *Les Villes de la Lusitanie*, 21-34, Paris, 1990.

ALARCÃO, J. de, "A cidade romana em Portugal. Renovação urbana em Portugal na época romana", *Cidades e História*, 73-127, Lisboa, 1992.

ALARCÃO, J. de, "Las ciudades romanas de Portugal", *Ciudad Hispanorromana*, 207-223, Madrid, 1993.

ALARCÃO, J. de, "Os círculos culturais da 1ª Idade do Ferro no Sul de Portugal", *La Hispânia Romana*, in VILLAR, F. e d'ENCARNAÇÃO, J. (eds)., *Actas del VI Colóquio sobre Lenguas y Culturas Prerromanas de la Península Ibérica*, 19-36, 1996.

ALARCÃO, J., "A evolução da cultura castreja. *Conimbrig"a*. Coimbra. 31, 39-71, 1992.

ALARCÃO, Jorge, "Historia da Arte em Portugal: do paleolítico à arte visigótica", Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

ALARCÃO, Jorge, "O domínio romano em Portugal", ed. Verbo, Lisboa, 1988.

ALARCÃO, Jorge, "Nova História de Portugal, vol. I. Portugal das origens à romanização", Lisboa, (de colaboração), 1990.

ALARCÃO, Jorge, R. Étienne e F. Mayet, "Les villas romaines de São Cucufate", Portugal, Paris.

COELHO, A., "A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal", Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins, Paços de Ferreira, 1985.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira; JORGE, Vítor Oliveira, "A Estátua-menir de Faiões", (Chaves), GEAP, Porto, 1979.

ARRUDA, A. M., VIEGAS, C., "The roman Temple of Scallabis (Santarém-Portugal), in *Journal of Iberian Archaeology*. Porto, ADECAP.1. 185-224, 1999.

ARRUDA, ANA MARGARIDA, “A Idade do Ferro pós-orientalizante no Baixo Alentejo”, Revista Portuguesa de Arqueologia vol. 4., número 2, 2001.
BAPTISTA, A. M.; FERNANDES, A. P. B., Rock Art and the Côa Valley Archaeological Park: A Case Study in the Preservation of Portugal’s Prehistoric Parietal Heritage. in PETTITT, P.; BAHN, P. ; RIPOLL, S., ed. - Palaeolithic Cave Art at Creswell Crags in European Context. Oxford: Oxford University Press, 263-279, 2007.
BATISTA, António Martinho, “No tempo sem tempo: A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa”, Lisboa, 1999.
BEIRÃO, C. de M. [et. al.], “Um depósito votivo da II Idade do Ferro, no Sul de Portugal” in GORROCHATEGUI, J.; MELENA, J. L.; SANTOS, J., eds. - *Studia palaeohispanica. Actas del IV Coloquio sobre Lenguas y Culturas Paleohispánicas (Vitoria-Gasteiz, 6-10 Mayo 1985)* [*Veleia*,Vitoria-Gasteiz. 2-3, 1985-1986], Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 207-221, 1987.
BEIRÃO, C. de M. et al., “Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. 4.ª Série. 3, 45-135, 1985.
BRADLEY R., CHIPPINDALE C., HELSKOG K., “Post-Palaeolithic rock art in Europe”, in WHITLEY D. (ed.), *Handbook of rock art studies*, Beverly Hills (CA): AltaMira Press, 482-529, 2001.
BRADLEY R., PHILLIPS T., RICHARDS C., WEBB M., “Decorating the houses of the dead: incised and pecked motifs” in Orkney chambered tombs, *Cambridge Archaeological Journal* 11 (1), 45-67, 2000.
BUENO RAMIREZ P. & BALBÍN BEHRMANN R., “Arte megalítico versus megalitismo: origen del sistema decorativo megalítico” in GONÇALVES V.S., (ed.) *Muitas Antas, Pouca Gente*? - Actas do Colóquio Internacional sobre Megalitismo, IPA, Lisboa, 283-302, 2000.
BUENO RAMIREZ P. & BALBÍN BEHRMANN R., “La grafia megalítica como factor para la definición del territorio”, *Arkeos-Perspectivas em diálogo*”, Tomar, 10, 129-178, 2000.
BUENO RAMIREZ P., “Les plaques décorées alentéjaines: approche de leur étude et analyse”, *L’Anthropologie* 96 (2-3), 573-604, 1992.
BUENO RAMÍREZ, Primitiva., BALBIN BEHRMANN, RODRIGO et. Al., “Arte megalítico en el Tajo: los dólmenes de Alcántara. Cáceres”, España. 3º Congresso de Arqueologia Peninsular, Vila Real, ADECAP, 2000.
CARVALHO, Pedro, C., “O Forum de Aeminium”, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, Lisboa, 1998.
CARVALHO, Pedro, C., “O templo romano de Nossa Senhora das Cabeças (Orjais, Covilhã) e a sua integração num território rural”, Conimbriga, XLII, 153-182, 2003.
CELESTINO PÉREZ, S., Santuarios, centros comerciales y paisajes sacros. *Quaderns de Prehistória i Arqueologia de Castelló*. Castelló. 18, 359-389, 1997.

Correia, V. N. H., “Um bronze tartéssico inédito: o touro de Mourão”, *Trabalhos de Arqueologia do Sul*, n.º 1, 33-48, 1986.
CORREIA, Virgílio Hipólito, Algumas considerações sobre os centros de poder na Proto-história do Sul de Portugal, Revista de Guimarães, Volume Especial II, Guimarães, 699-714, 1999.
DIAS, M. M. A., COELHO, L., “Notável lápide proto-história da Herdade da Abóbada – Almodôvar (Primeira notícia)”, *O Arqueólogo Português*, série III, vol. V., 181-190, 1971.
DIAS, M. M. A.; COELHO, L., “Notável lápide proto-histórica da Herdade da Abóbada - Almodôvar (primeira notícia)”, *O Arqueólogo Português*, Lisboa, Série 3. 7-9, 262-275, 1971.
GOMES, M. V., “Escoural et Mazouco”, in *Les Dossiers de l’Archéologie*, 198, Novembro, 4-9, 1994.
GOMES, M. V., e MONTEIRO, J. P., “As estelas decoradas da Herdade de Pomar (Ervidel-Beja) – Estudo Comparado”, *Setúbal Arqueológica*, 1976-77.
GOMES, M. V., e MONTEIRO, J. P., “Las estelas decoradas do Pomar (Beja-Portugal)”, Estudio Comparado, *Trabajos de Prehistoria*, vol. 34, 165-214, XX, 1300-1303, Lisboa, 1977.
GOMES, Mário Varela, “Arte esquemática do Vale do Tejo”, *Zephyrus*, vol. XXXVI, 277-285, 1983.
GOMES, Mário Varela, “El ‘smiting god’ de Azougada (Moura)”, *Trabajos de Prehistoria*, vol. 40, 199-220, 1983.
GOMES, Mário Varela, “O Oriente no Ocidente. Testemunhos iconográficos na Proto-história do Sul de Portugal: *smiting gods* ou deuses ameaçadores”, *Estudos Orientais* I, Instituto Oriental, Lisboa, 1990.
GONÇALVES, V.S., “As deusas da noite: o projecto ‘Placa Nostra’ e as placas de xisto gravadas da região de Évora”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 7(2): 49-72, 2004.
GONÇALVES, Luís Jorge, “Escultura Romana em Portugal: uma Arte do Quotidiano”, vol. Policopiado, 2004.
GONÇALVES, V. S., “Manifestações do sagrado na Pré-História do Ocidente peninsular: 4. A síndrome das placas loucas”, *Revista Portuguesa de Arqueologia* 6(1): 131-157, 2003.
GONÇALVES, V.S., M. Andrade, A. Pereira, “As placas de xisto gravadas da gruta artificial S. Paulo 2 (Almada)”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 7(2): 73-96, 2004.
GONÇALVES, Victor dos Santos, “Sítios, Horizontes e Artefactos”, Câmara Municipal, Cascais, 1995.
GUERRA, Amílcar; SCHATTNER, Thomas; FABIÃO, Carlos; ALMEIDA, Rui, “Novas investigações no santuário de Endovélico (S. Miguel da Mota, Alandroal): a campanha de 2002”, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 6, nº 2, 415-479, 2003.
HAUSCHIELD, T., “Templos romanos na Província da Lusitânia” in *Religiões da Lusitânia*, MNAA, Lisboa, 2002.
JORGE V. O., “Côa: Cosmos ou Caos?”, in *Bolletim da Universidade do Porto*, nº25, Ano V/ Junho 95, Porto, 5-10, 1995.
JORGE, S.O. e JORGE, V.O. e ALMEIDA, C. A. F. e SANCHES, M.J.

e SOEIRO, M. T., “Gravuras rupestres de Mazouco” in *Arqueologia*, nº3, Porto, 3-12, 1981.
JORGE, Vítor de Oliveira, “A Pré-História” in *Portugal. Das Origens à Romanização* (dir. Jorge Alarcão), vol. I da Nova História de Portugal (dir. A. H. De Oliveira Marques e Joel Serrão), Lisboa, 1990.
LAMING-EMPERAIRE, A., “La signification de l’art rupestre paléolithique”, Paris, 1962.
LOPES, M. Conceição, “A cidade Romana de Beja. Percursos e debates acerca da *civitas* de *Pax Iulia*”, Coimbra, 2003.
LUÍS, L.; GARCÍA DÍEZ, M., “Same Tradition, Different Views: The Côa Valley Rock Art and Social Identity”, in DOMINGO SANZ, I.; FIORE, D.; MAY, S. K., eds. - *Archaeologies of Art: Time, Place and Identity*. Wallnut Creek, CA: Left Coast Press Inc. (One World Archaeology Series; 55), 151-170, 2008.
MACIAS, Santiago, “Mértola – o último porto do Mediterrâneo”, CAM. Mértola, 2007.
MAIA, M. G. P., “Dois *larnakes* da Idade do Ferro do Sul de Portugal” in *Veleia (Actas del IV coloquio sobre Lenguas e culturas Paleohispanicas, Vitoria-Gasteiz - 1985)*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 223-242, 1987.
MANTAS, V. G., “C. Cantius Modestinus e seus templos” in *Religiões da Lusitânia*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 231-234, 2002.
MANTAS, V. Gil, “As fundações coloniais em território português nos finais da República e inícios do Império” in *Actas do II Colóquio de História Antiga*, 467-480, 1993.
MANTAS, V. Gil., “Colonização e aculturação no Alentejo Romano” in *Arq de Beja*, série 3, 7-8, 33-61, 1998.
PEREIRA, Paulo, “Enigmas. Lugares Mágicos de Portugal” [vol. I / VIII, Círculo de Leitores, Lisboa, 2004.
SOUZA, Vasco, “Corpus Signorum Imperii Romani”, IA, Coimbra, 1990.
Torres Cláudio, MACIAS, Santiago, “Museu de Mértola. Basílica Paleocristã”, CAM, Mértola, 1993.
VASCONCELOS, José Leite de, “Religiões da Lusitânia”, vols. I, II, III, Lisboa, 1897-1913.
VIEGAS, C., “Terra sigillata da Alcáçova de Santarém – Economia, comércio e cerâmica” in *Trabalhos de Arqueologia*, 26, IPA, Lisboa, 2003.
VILAÇA, Raquel; LOPES M., Conceição, “Peça do Bronze Final proveniente do Pé do Castelo (Trindade, Beja)”, *Arquivo de Beja*, série III, vols. VII-VIII, (Actas das II Jornadas “O Alentejo e os outros Mundos”), 63-84, 1998.
ZILHÃO, J., “The Early Upper Paleolithic of Portugal”, in HOFFECKER, J. F.; WOLF C. A. (eds) - *The early Upper Paleolithic: evidence from Europe and the Near East*, Londres, *British Archaeological Reports* International Series 437, 135-155, 1988.
ZILHÃO, J., “L’art mobilier paléolithique au Portugal” in Alman-

sor-Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, 7 (Actas do Colóquio Internacional de Arte Pré-histórica-Nos 25 anos da Descoberta da Gruta de Escoural), 29-36, 1989.
ZILHÃO, J., "The archaelogical context of the paleolithic open air rock art site of the Côa valley (Portugal)" in *Comunicação no Congresso Internacional de Arte Rupestre de Turin*, Itália, 1995.