

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Contributo para o conhecimento da Pintura Mural  
Romana de Conímbriga: A Casa do Tridente e da  
Espada e a sala A do Edifício do sector G XVII**

Daniela Santos Martins

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Carlos Fabião e pela Prof. Doutora  
Catarina Viegas, especialmente elaborada para a obtenção do grau de  
Mestre em Arqueologia

2022

## ***Resumo***

Esta dissertação procurou colmatar parte do vazio bibliográfico existente sobre o tema da pintura mural romana em Portugal. Através da análise e colagem detalhada dos fragmentos e da pintura *in situ* foi possível a realização de reconstituições da pintura mural tanto da Casa do Tridente e da Espada como da sala A do Edifício do Sector G XVII, ambas localizadas na cidade romana de Conímbriga.

Esta análise e reconstituição das pinturas possibilitou não só um melhor entendimento acerca do funcionamento socioeconómico das elites da cidade, como também o nível de influência de Roma na decoração pictórica da mesma.

Este estudo facilitou ainda a compreensão da dinâmica da cidade de Conímbriga durante o período Baixo Imperial, demonstrando a presença de modas e tendências muito marcadas na pintura mural da mesma durante os finais do séc. III e os inícios do séc. IV d.C..

**Palavras-chave:** Pintura Mural Romana; Pintura Provincial; Conímbriga;

## ***Abstract***

This dissertation aimed to fill a gap in the literature about the topic of Roman mural painting in Portugal. Through the analysis of detailed fragments collage as well as the painting *in situ* was possible the reconstitution of the mural painting of the *Casa do Tridente e da Espada* and the room A of the *Edifício do Sector G XVII*, both localized on Roman city of Conímbriga.

The analysis and reconstitution of these paintings allowed not only a better understanding of the socio-economic function of the Conímbriga's elites, but also appreciate the influence of Rome in the pictorial decoration of this city.

Furthermore, with this study we also comprehend the city dynamics during the Late Imperial period by identifying the presence of very marked trends in its mural painting during the end of the 3<sup>rd</sup> century and the beginnings of the 4<sup>th</sup> century A.D..

**Key words:** Roman Mural Painting; Provincial Painting; Conímbriga;

## *Agradecimentos*

A todos os que me apoiaram neste pequeno grande passo, que foi para mim um enorme tiro no escuro, esclareço desde já que não terei aqui palavras suficientes para agradecer.

Neste percurso longo, solitário e desgastante tenho de agradecer mais que tudo a toda a minha família que em todos os momentos me deu as melhores palavras de fé e esperança, demonstrando sempre orgulho no meu percurso e no meu trabalho, em especial aos meus pais que acreditaram em mim mais do que eu própria e ao meu irmão que, ainda que longe, nunca me permitiu desistir.

A todos os meus amigos que suportaram o insuportável, em especial ao Ruben Silva e ao Xavier Anastácio que pessoal e academicamente foram uma ajuda preciosa e aos três que me acompanharam em todo este processo com os mesmos dilemas e dúvidas: Estevão Sardinha, Melissa Barros e Pedro Caria.

Ao Museu Monográfico de Conímbriga por toda a ajuda e suporte durante a parte prática deste trabalho e em especial ao Dr. Virgílio Hipólito Correia que coordenou grande parte deste projecto de forma incansável e imensamente prestável.

Agradecer também o apoio e suporte prestados por Gonzalo Castillo Alcántara e Alicia Fernández Díaz que se interessaram pelo meu trabalho, respondendo prontamente a todas as minhas dúvidas, tendo sido uma peça fundamental na realização desta tese de mestrado.

Por fim, mas não menos importante agradecer à minha coorientadora, Dr. Catarina Viegas e aos meus patrões e amigos Liliana Nunes e Fernando Santos por toda a ajuda, paciência e insistência, na etapa final desta dissertação.

## *Índice*

1. Introdução.....	4
2. O sítio arqueológico de Conímbriga .....	6
2.1. Geografia e Geologia de Conímbriga .....	6
2.2. Evolução histórica da cidade de Conímbriga .....	8
2.3. Estruturas Habitacionais em Conímbriga .....	11
3. Pintura Mural Romana .....	14
3.1. Pintura Provincial Romana .....	23
3.2. Os estudos da Pintura Mural Romana em Portugal .....	27
3.3. Pintura Mural na cidade romana de Conímbriga .....	31
4. Pintura mural da Casa do Tridente e da Espada e da sala A do Edifício do sector G XVII.....	35
4.1. Metodologia.....	35
4.2. A Casa do Tridente e da Espada .....	46
4.2.1. Estruturas Identificadas (Contexto Arquitectónico).....	46
4.2.2. Escavações decorridas no edifício: síntese dos principais resultados .....	48
4.2.3. Pintura Mural encontrada na casa.....	53
4.2.3.1. Contexto Arqueológico .....	53
4.2.3.2. Análise e descrição dos fragmentos .....	56
4.2.3.3. Propostas de reconstituição da pintura mural.....	64
4.3. Edifício do Sector G XVII .....	75
4.3.1. Estruturas Identificadas (Contexto Arquitectónico).....	75
4.3.2. Escavações decorridas no edifício: síntese dos principais resultados .....	80
4.3.3. Pintura Mural encontrada no edifício .....	85
4.3.3.1. Contexto Arqueológico .....	85
4.3.3.2. Análise e descrição dos fragmentos .....	88
4.3.3.3. Proposta de reconstituição da pintura mural .....	97
5. Conclusão.....	111
6. Glossário.....	116
7. Bibliografia.....	119

## ***1. Introdução***

A pintura mural romana é um tema com pouca representatividade no contexto da investigação arqueológica em Portugal. Por este motivo, e no seguimento de alguns estudos preliminares realizados durante o trabalho final de licenciatura em 2018, pretende-se com o presente trabalho dar continuidade ao estudo do mesmo, cujo título era “A pintura mural romana no sítio arqueológico da Boca do Rio”. Deste modo foram escolhidos para a realização desta dissertação dois dos conjuntos de pintura mais bem preservados e melhor referenciados a nível de contexto arqueológico da cidade romana de Conímbriga. Ambos os conjuntos pertencem a casas circunscritas pela muralha baixo imperial: Casa do Tridente e da Espada (CTE) e Edifício do Sector G XVII (GXVII).

Este estudo procurou identificar qual o estilo pompeiano em que as pinturas estudadas se poderiam incluir ou inspirar. Por outro lado, pretende igualmente entender se existiam semelhanças com outras pinturas da cidade, da restante área provincial ou mesmo com as pinturas do epicentro imperial. Para todas as pinturas procurou-se ainda obter uma cronologia aproximada, através do estudo estilístico e dos dados arqueológicos e arquitectónicos, tendo sempre em consideração as tendências e modas e as cronologias de pinturas semelhantes. Outro dos aspectos que procurámos abordar prende-se com a necessidade de perceber se existem diferenças consideráveis entre a pintura das várias divisões do edifício, diferenças estas que podem estar relacionadas com a distinta funcionalidade dos espaços, com cronologias de realização e utilização distintas ou mesmo com a presença ou ausência de um carácter social de demonstração de poder.

Durante a realização deste trabalho foram várias as dificuldades que se fizeram sentir, começando pela grande quantidade de fragmentos a ser estudado que, numa abordagem inicial, seria de apenas aproximadamente 14 contentores, e que por fim resultou num total de 35. A limpeza, consolidação, o processo de colagem, o acondicionamento e todo o procedimento gráfico resultaram num trabalho prático moroso, dificultado ainda com o fecho dos grupos museológicos por vários meses devido à situação pandémica. A limpeza dos fragmentos foi realizada de forma delicada, visando a manutenção de todos os pigmentos, seguindo-se a aplicação de consolidante nas argamassas de algumas peças mais frágeis. Em seguida o processo de colagens resultou num procedimento lento, tendo em consideração que nos encontramos perante um puzzle incompleto e sem limite de peças, após encontrado o maior número de

colagens possível foram fotografadas a frente e o verso de grande parte dos fragmentos e posteriormente todos passaram por um processo de acondicionamento exigente, restrito às regras e medidas de contentores seguidas pelo Museu Monográfico de Conímbriga.

A existência de contextos arqueológicos remexidos, materiais demasiado fragmentados e com pouca leitura dificultou o entendimento das colecções de pintura e atrasou o processo de colagem e posterior reconstituição. Consequentemente, a leitura geral dos fragmentos foi essencialmente realizada através do tipo de pintura e das características da mesma, tais como: marcas na argamassa e na pintura, análise e distinção dos diferentes tipos de decoração presente e das diferentes zonas da composição exibidas.

A falta de informações sobre a pintura nos relatórios das escavações e o estado fragmentário dos conjuntos dificultou bastante o trabalho de reconstituição da mesma, essencialmente na Casa do Tridente e da Espada, ainda assim foi possível realizar a reconstituição de duas pinturas distintas e propor a sua localização com alguma segurança. Neste mesmo edifício a percepção de cronologias específicas foi também dificultada pela falta de materiais datáveis nos contextos onde a pintura foi encontrada, no entanto as semelhanças entre as pinturas da cidade permitiram uma proposta de datação por comparação estilística.

Como supracitado os relatórios de escavação apresentavam pouca informação relativa a cronologias e contextos e, de um modo geral, existe uma grande carência bibliográfica relativa à pintura mural romana a nível nacional. Parte desta encontra-se ainda em documentos redigidos manualmente, dificultando a sua acessibilidade. Para a sua consulta são necessários pedidos de acesso às instituições responsáveis pela documentação e a sua observação é limitada por tempo e pela impossibilidade de fotocopiar ou fotografar.

Esta avaliação permitiu não só um aumento do conhecimento acerca da decoração parietal da cidade, mas também um melhor entendimento sobre a dinâmica quotidiana e social de cada uma das habitações em estudo.

Sobre a cidade de Conímbriga podemos afirmar que as reformulações do Baixo Império não foram de todo sinónimo de um declínio generalizado. Em finais do séc. III d.C., os edifícios continuaram a ser ornamentados com bastante qualidade, maior até

que algumas pinturas de cronologias mais antigas. Isto significa que, apesar da redução na área da cidade, os fenómenos políticos e económicos continuavam favoráveis para a realização de novos edifícios e para a renovação dos antigos.

Este estudo permitiu ainda reforçar a proposta avançada por Virgílio Hipólito Correia (2014: 1113), que refere o fenómeno social de demonstração de poder e ostentação visível em várias das habitações da cidade de Conímbriga, uma vez que as pinturas estudadas na Casa do Tridente e da Espada são prova de um maior investimento na decoração das zonas de exterior e de convívio do que nas zonas de habitação e acolhimento familiar.

## **2. O sítio arqueológico de Conímbriga**

### **2.1. Geografia e Geologia de Conímbriga**

*Conimbriga* foi uma importante cidade romana pertencente à província da Lusitânia. A antiga *civitas* romana localiza-se no território que corresponde actualmente à Freguesia de Condeixa-a-Velha, no distrito da antiga *Aeminium* (actual Coimbra) que, durante o império romano, fazia fronteira a Norte com a cidade de *Conimbriga*.

Geográfica e geologicamente apesar de ser uma cidade construída em zona de planalto, segundo Cunha (1990) insere-se numa região distinta a oriente e a ocidente, com zonas de montanha e zona de planalto, respectivamente. Esta designação é dada pelo desenvolvimento da região a partir de “rochas carbonatadas jurássicas, com sobreposição de: calcários dolomíticos do Liásico inferior; calcários margosos e margas, do Liásico médio e superior; calcários e calcários margosos”. Estes solos calcários são caracterizados por lençóis de água em profundidade e quantidade, característica que tem uma grande influência no desenvolvimento da agricultura. Dado que estes lençóis de água se desenvolvem a uma profundidade considerável e o facto de a água à superfície não ser um recurso abundante, leva a que a agricultura que se desenvolve nesta região seja essencialmente a horticultura e o olival (Cunha 1990, Lema & Rebelo 1996: 161).

Nesta região não só se desenvolve vegetação rupícola como carvalhos, sobreiros e azinheiras mas também espécies como: o tomilho, o rosmaninho e o alecrim, visto que, para além das características geográficas e geológicas anteriormente referidas, esta região caracteriza-se por um clima mediterrânico com estações bem definidas: Verão

quente e seco e Inverno frio e chuvoso (Cunha 1990: 11-12, Lema & Rebelo 1996: 161).

Conímbriga foi ocupada a partir do II milénio a.C. (Correia 1993), localizada estrategicamente num esporão calcário (Fig. 1) aplanado e extenso (Cerveira 2017: 8) no próprio Vale do Mondego. As condições de povoamento eram por isso favoráveis, providenciando segurança, domínio territorial, acesso a bons terrenos agrícolas e a matérias-primas (Correia & De Man 2010: 301-302). Estas condições constituem alguns dos principais motivos que ajudam a explicar a longa diacronia de ocupação da cidade, tendo esta sido ocupada desde a Idade do Bronze até à época Medieval (De Man & Soares 2007, Correia & De Man 2010).

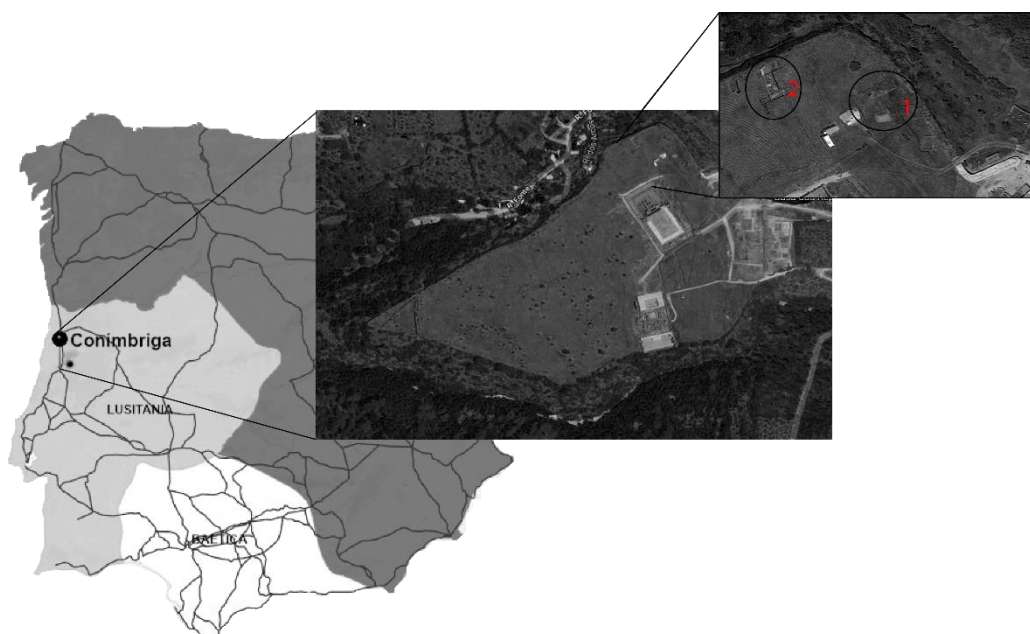


Fig. 1 – Localização da cidade de Conímbriga (assinalada pelo pin) na Lusitânia, do *Caput Aquae* em Alcabideque (assinalado pelo ponto negro à sua direita) e detalhe do esporão calcário onde se insere, junto com as duas casas estudadas no presente trabalho: Casa do Tridente e da Espada (1) e Edifício do Sector G XVII (2).

A água, um dos recursos mais considerados pelos romanos na hora de fundar ou repovoar uma cidade, era um recurso abundante nesta cidade, algo que podemos observar pela capacidade das estruturas hidráulicas presentes por toda a extensão da mesma (Reis 2015: 115). A cidade está ainda munida de um aqueduto que a conecta à nascente de Alcabideque, a pouco mais de 3 km, trazendo uma grande quantidade de água corrente à cidade. Apesar disso, este aqueduto não terá sido construído numa primeira fase da cidade, mas sim nos finais do séc. I a.C. ou mesmo inícios do I d.C. (Reis 2015: 157) com o objectivo de abastecer as Termas Sul I.

Para além dos elementos referidos anteriormente, a cidade romana de Conímbriga beneficiou ainda de uma boa rede viária nas proximidades, aspecto que lhe proporcionou facilidade de acesso a trocas comerciais (Mantas 2012, Ramos & Simão 2012, Vieira 2013: 9), permitiu a prosperidade e crescimento da cidade e aumentou o seu poder local e a sua capacidade de subsistência (Fabião 2004: 26, Vieira 2013: 9).

## ***2.2. Evolução histórica da cidade de Conímbriga***

Como já referido, a cidade de Conímbriga foi uma importante cidade romana da Lusitânia. No entanto, a sua ocupação data pelo menos do II milénio a.C. A ocupação romana da cidade – cronologia de que nos ocuparemos no presente trabalho – teve início no séc. II a.C. (Santos 2017: 11) com a conquista militar da mesma a cargo de *Decimus Junius Brutus* (Correia & De Man 2010: 299). Esta ocupação alterou desde logo o traçado pré-existente da cidade. Contudo, as modificações mais consideráveis dão-se apenas com as primeiras construções públicas no séc. I a.C., na época de Augusto. Esta ocupação e posterior alteração do traçado da cidade não revelou, porém, a utilização de um traçado hipodâmico (Fig. 2), comumente utilizado na época. A adopção de um traçado não hipodâmico deve-se à tipologia do povoado pré-existente e aos aproveitamentos do mesmo (Arruda 2018: 94). Ainda assim, a planta adoptada demonstra uma preocupação com uma regularização do terreno e do traçado da cidade (Correia 2013: 55).

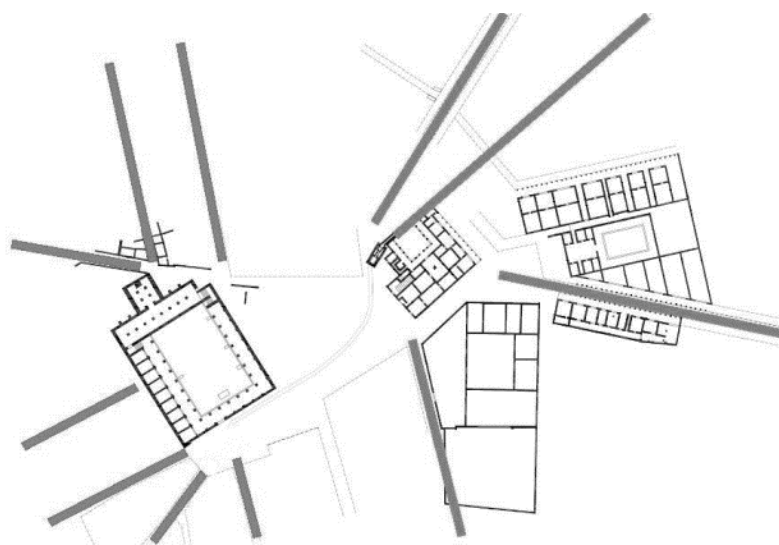


Fig. 2 – Exemplo do traçado não hipodâmico da cidade romana de Conímbriga, influência do povoado pré-romano (segundo Correia 2013a: 136).

Apesar de parecer uma cidade de grandes dimensões com capacidade de albergar uma grande quantidade de pessoas e famílias, Virgílio Hipólito Correia estima que Conímbriga se trataria de uma pequena cidade, com um número de habitantes entre os 5236 e os 5801. Destes, cerca de 47,5% seriam escravos, 57,4% classe média e os restantes 7,5% seriam de classe alta (Correia 2018: 69).

A cidade passou por várias reformulações e mudanças ao longo dos séculos. Na época de Augusto foram construídos os primeiros edifícios de arquitectura pública na cidade, como o *forum*, as termas augustanas e o aqueduto. Destas apenas o aqueduto se mantém com o traçado original.

A construção da muralha honorífica deu-se mais tarde, na época tardo-augustana, com Tibério no poder, esta apresentaria uma porta monumental ladeada por duas torres na primeira fase de construção e uma grande fachada com vão triplo na segunda. A dimensão deste amuralhado, mesmo que não povoado em todo o seu alcance, é uma prova clara do sucesso da romanização e do poder que detinha a cidade na época (Correia 2004: 266-268).

Os edifícios de época Augustana são reformulados no reinado de Cláudio e é no período Cláudio-Neroniano que se dá a construção do Anfiteatro da cidade, acrescentando a esta um carácter lúdico que até então não possuía. Apesar da sua construção nesta época o edifício está pensado pelo menos desde a construção da muralha tardo-augustana, uma vez que esta o integra perfeitamente. Todos os edifícios públicos e privados contruídos nesta época vêm preencher de forma harmoniosa o espaço entre as edificações augustanas (Correia 2004: 269).

Apesar de não apresentar um traçado viário hipodâmico a cidade apresenta um traçado geométrico, triangular, como forma a manter parte do povoado pré-existente, no centro deste foram contruídos os primeiros grandes edifícios domésticos da cidade como a Casa dos Repuxos, a Casa de Cantaber e a insula do Aqueduto (Correia 2004: 269-270).

Em época Flávia, a cidade passou por grandes mudanças, sendo a primeira de carácter administrativo com a conversão da mesma em município. As restantes corresponderam a reestruturações como o progressivo aumento da rede viária da cidade e a demolição do antigo *forum* e das antigas termas augustanas, construindo por cima

destes um novo *forum* e as Termas Sul, respectivamente (Alarcão, Etienne & Golvin 1994: 27-31, Vieira 2013: 10-11).

Após esta grande remodelação pública da cidade na época Flávia, existe uma grande lacuna temporal da qual não detemos informação; nem sobre as alterações da cidade nem sobre o seu quotidiano. As escavações efectuadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e as metodologias utilizadas na época não permitiram a salvaguarda de materiais ou registos arqueológicos. Entre finais do séc. II e finais do séc. III d.C., a maioria das alterações decorridas na cidade aconteceram essencialmente em âmbito privado e industrial e de forma pouco representativa. De acordo com De Man & Soares (2007: 289-293), alguns dos edifícios públicos perdem as suas funções iniciais e passam a ser espaços ligados ao comércio, ao artesanato e, por vezes, à religião.

No séc. III, inícios do IV d.C., dá-se a última grande alteração pública da cidade, na qual é edificada a muralha tardia (De Man 2006: 18, Vieira 2013: 11) em resposta aos tempos conturbados que se faziam sentir no Império, habitualmente associados às “invasões barbaras”. Esta construção veio influenciar a vida da cidade, confinando o espaço da malha urbana e reduzindo a mesma dos 22,5 hectares que possuía em época de Augusto para apenas 10,5 hectares (Alarcão 2010: 10-11).

Eventos como o início dos “ataques bárbaros”, as divergências religiosas com a emergência e implantação do Cristianismo e os problemas económicos que advém destes acontecimentos acabaram por dividir o Império. No séc. V d.C., mesmo com a linha de protecção dada pela muralha tardia, a cidade de Conímbriga acabou por ser invadida por povos Suevos (Alarcão & Etienne 1979: 274, Vieira 2013: 11) que se instalaram na cidade, realizando várias reformulações administrativas no território e acabando por aumentar e estabilizar o seu poder. Nestas alterações do seu estatuto administrativo, a cidade torna-se sede de bispado até que, na segunda metade do séc. VI d.C., a antiga *Aeminium* ganha maior destaque graças à sua posição geológica e geográfica estratégica e passa a ocupar esta mesma posição (De Man 2006: 46-47 e 58, Vieira 2013: 12). *Conimbriga* perde o seu estatuto mas, como referido anteriormente, continua a ser habitada pelo menos até ao séc. XII ou XIII (De Man 2006, De Man & Soares 2007: 292-293).

As ruínas da cidade são conhecidas desde o séc. XVI. Todavia, as escavações do sítio só começaram em finais do séc. XIX, confinadas à área intramuros baixo-imperiais e patrocinadas pela Rainha D. Amélia (Ruivo & Correia 2017: 209). Escavações recorrentes passaram a acontecer desde a primeira metade do séc. XX, com a ligação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra ao sítio para fins lúdicos com o curso de História e, posteriormente, com a criação da DGEMN; esta instituição recém-criada na época apoiou a aquisição dos terrenos e as primeiras escavações sistemáticas do sítio levadas a cabo por Vergílio Correia.

As 12 campanhas de escavação luso-francesas a decorrer entre 1964 e 1971 foram levadas a cabo por equipas não só da Universidade de Coimbra e da Universidade de Bordéus, mas também pelo já então fundado Museu Monográfico de Coimbra. Estas intervenções arqueológicas centraram-se nas zonas públicas da cidade e deram origem ao conjunto de livros que ainda hoje servem de base a grande parte dos trabalhos realizados no sítio: as *Fouilles de Conimbriga* (Ruivo & Correia 2017: 210). Mais recentemente a investigação sobre diferentes aspectos da cidade de Conímbriga tem prosseguido, por exemplo com os estudos sobre a gestão da água e sobre os conjuntos termiais, por Pilar Reis (Reis 2015). O percurso da cidade durante a antiguidade tardia e mesmo a época medieval foi igualmente valorizado, mostrando dinâmicas de ocupação que não se conheciam anteriormente (De Man & Soares 2013). Por outro lado, tem-se assistido a um desenvolvimento de novas leituras acerca da arquitectura pública por parte de Virgílio Hipólito Correia (Correia 2013b) tendo sido na arquitectura doméstica que desenvolveu maior volume de trabalho (Correia 2013a).

### ***2.3. Estruturas Habitacionais em Conímbriga***

Como referido anteriormente e à semelhança do sucedido em várias cidades do Império, a cidade de Conímbriga ocupou o lugar de um antigo povoado da Idade do Ferro (Arruda 2018), factor que influenciou toda a linha construtiva da cidade.

Na etapa inicial de formação da cidade romana, é construída uma linha de muralha Augusto-Tiberiana que alberga zonas urbanizadas e zonas rurais pré-existentes. É possível diferenciá-las pelas zonas de circulação convergentes para um ponto central, que seria a zona central de urbanização pré-existente e onde foi posteriormente erguido o *forum* augustano (Correia 2013a: 191-193). Este fenómeno confirma ainda um

desenvolvimento urbano que ficou aquém do inicialmente projectado, uma vez que dos 22 hectares da cidade apenas 10,5 ou 11 foram alvo de construções (Correia 2013a: 369-370).

Apesar deste facto, a romanização levou a alterações profundas na cidade e nas zonas envolventes, algumas delas referidas anteriormente como: o traçado, a protecção, o encaminhamento e a gestão das águas e a construção de estradas. Essa romanização também se expressou nas estruturas habitacionais da cidade - ainda que um *architectus* habitualmente só esteja presente nas grandes obras públicas da cidade, como a construção do *forum*, colocando em prática as regras vitruvianas – a verdade é que as próprias estruturas habitacionais mais modestas seguem também regras e tendências que se modificam ao longo do tempo (Correia 2013a: 218-219), mesmo que não detenham a precisão matemática aplicada por um *officinator* ou por um *architectus*.

No séc. I Conímbriga passa por um aumento da construção, impulsionado por competições estatutárias, aumentando a quantidade e a qualidade dos materiais de construção da cidade. São encontradas na cidade e na sua periferia várias oficinas de produção de material de construção cerâmico que abasteciam a cidade e as cidades vizinhas. Esta ampla linha de produção foi marcada não só pela qualidade e quantidade dos materiais construtivos, mas também pela criação de novas técnicas de engenharia como as grandes coberturas em madeira (capazes de suportar várias toneladas de *tegulae* e imbrices), as obras públicas e redes hidráulicas e, por fim, os esquemas decorativos: a pintura e o mosaico (Correia 2013a: 371-372).

A evolução construtiva da cidade desencadeou também uma evolução cultural, na medida em que o aumento da linha de produção e de construção na cidade promoveu conseqüentemente o nível de influência romana, ou seja, a população mais empobrecida encarregue da construção e da produção acabou por ser influenciada pelo seu próprio trabalho, tornando mais simples e rápida a apropriação da cultura romana na cidade (Correia 2013a: 372-373).

Para além da alteração das técnicas construtivas averiguadas e referidas, foi também possível apurar mudanças nos modelos arquitectónicos seguidos. Virgílio Hipólito Correia na sua dissertação de doutoramento dedicada à arquitectura doméstica da cidade de Conímbriga (2013a: 222-236 e 369) descreve detalhadamente os vários sistemas arquitectónicos adoptados na cidade de Conímbriga, sistemas estes que

seguiram características inovadoras que encontram filiação em edifícios de cronologia idêntica da Península Itálica. O seu trabalho colocou em destaque a ligação segura e quase directa dos modelos arquitectónicos de Conímbriga com os dos restantes locais do império. Verifica-se, concretamente, uma forte ligação à metrópole – à cidade de Roma. Os modelos referidos por Virgílio Hipólito Correia aludem essencialmente a novidades que correspondem a uma arquitectura com forte pendor cenográfico e inovador, que constituem o testemunho do desejo de ostentação associado a formas de representação do estatuto social.

Todos estes modelos são a prova de uma relação próxima e algo inesperada com o “coração” do Império, sendo que as cronologias dos mesmos em Conímbriga são muito semelhantes às cronologias dos inícios da sua utilização em Itália. Apesar da sua relevância, as *domus* correspondem apenas a uma pequena parte das estruturas habitacionais da cidade. Segundo a análise detalhada de Virgílio Hipólito Correia, foi possível distinguir cinco tipos de unidades residenciais, dos quais nem sempre há distinção clara nas estruturas conhecidas da cidade (Correia, 2013a). O primeiro tipo e mais diferenciado corresponde exactamente às grandes *domus*, habitações de extrema riqueza e ostentação como são exemplo a Casa dos Repuxos e a Casa de Cantaber; o segundo tipo pode apresentar até doze compartimentos distintos, podendo tratar-se de uma pequena *domus* com alguns elementos decorativos ou de espaços abrangentes e mais modestos; o terceiro tipo pode conter entre três a quatro compartimentos e pode apresentar espaços de trabalho; o quarto tipo são residências típicas com apenas dois compartimentos; por fim, o quinto tipo, as *tabernae*, unidades uni-modulares que, poderiam apresentar andares superiores para expandir o espaço, nesta cidade não são exemplos tão recorrentes como estruturas habitacionais quanto eram em Itália. As *insulae* poderiam ser qualquer um dos modelos referidos além da *domus*, não sendo fácil a sua distinção em termos arqueológicos (Correia 2013a: 380-381).

Na cidade de Conímbriga, proceder à distinção entre *domus* e *insula* é uma tarefa difícil, não se aplicando aqui os conceitos base das mesmas. A pequena dimensão da cidade e a sua segregação levam a que a distinção entre as unidades habitacionais referidas se realize essencialmente tendo por base a sua exclusividade no espaço. Em Conímbriga, considera-se uma *domus* uma habitação bastante rica que apresente algum isolamento espacial, demonstrando assim a elevada posição dos proprietários. Em

contraste, as *insulae* (Correia 2013a: 381) encontravam-se maioritariamente entre outros aglomerados habitacionais.

### 3. *Pintura Mural Romana*

A pintura mural romana é um elemento decorativo que chega à cultura romana por influência grega. Os gregos já exploravam a pintura com técnicas como a perspectiva, a sugestão de volumes e sombra ou a representação realista de pessoas e objectos (Ling 1991: 5). Inicialmente, as suas obras eram fabricadas como arte móvel (pintura em painéis móveis), mas acabou posteriormente por se tornar mais comum a sua aplicação directamente nas paredes, muros e tectos (Funari & Cavicchioli 2005: 306). Ainda que os exemplos de pintura mural grega que nos cheguem sejam bastante escassos, autores como Plínio deixaram escrita e descrita a existência de obras desse carácter e época, algumas delas até assumidamente copiadas para mosaicos e pinturas romanas (Ling 1991: 7).

Na época romana, este modo de decoração era utilizado de diferentes formas e o estatuto dos proprietários de cada habitação influenciou a natureza, quantidade e qualidade das pinturas, sendo habitual as casas maiores e mais ricas se encontrarem repletas de pinturas murais, apenas com excepção das zonas funcionais, tais como as zonas de cozinha, latrinas e despensas. A influência grega teve maior expressão nas habitações dos grandes patronos, habitualmente ligados à aristocracia e às elites da época (Ling 1991: 11), situação que demonstra a forte hierarquização da sociedade romana e a grande influência e capacidade económica das hierarquias do topo da sociedade.

Esta pintura é essencialmente classificada, do ponto de vista estilístico a partir da pintura mural encontrada e preservada na cidade romana de Pompeia, ali protegida pelos detritos lançados pela erupção do vulcão Vesúvio que, no ano de 79 d.C., deixou a cidade totalmente coberta de cinzas, preservando-a. Estas características excepcionais permitiram que o local fosse estudado por vários autores nas suas distintas vertentes como a arqueológica, biológica e social, aumentando consideravelmente os conhecimentos sobre vários aspectos da civilização romana e de todas as suas particularidades e características. Assim, e ao que o presente trabalho diz respeito, o

estudo da pintura mural pompeiana foi essencial para a melhor compreensão da pintura mural romana nas diferentes províncias do antigo império, e concretamente a que se pode identificar em Conímbriga. A partir dos estudos realizados sobre os excepcionais painéis de Pompeia (quer a nível de diversidade, quer ao nível da conservação dos mesmos) foi possível estabelecer a base de estudo da pintura mural romana, tendo sido estipulada uma divisão da pintura mural por estilos que ainda hoje serve de modelo base para os estudos contemporâneos.

Estes estilos foram catalogados pela primeira vez no século XIX pelo arqueólogo alemão, August Mau, na sua obra denominada *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* que publicou em 1882. A partir desta obra pioneira outros autores abordaram esta temática ao longo dos séculos XX e XXI (Pedroso 2005: 324-325), de modo a que hoje em dia possamos dividir a pintura mural romana em quatro estilos distintos.

Antes de descrevê-los é importante referir que habitualmente na pintura mural romana se faz a divisão da composição pictórica em três zonas distintas: a Zona Superior da qual faz parte a cornija e uma faixa que pode variar de tamanho, cores e motivos; a Zona Média da qual habitualmente fazem parte painéis e interpainéis de grande dimensão, mas que também podem variar como acontece na faixa referida anteriormente; e a Zona Inferior, da qual fazem parte o plinto e o rodapé.

O I estilo pompeiano tem um carácter essencialmente estrutural ou de imitação de estruturas. As paredes são divididas em painéis de pequena e média dimensão numa representação fictícia de elementos arquitectónicos de pedra e mármore aparelhados, ficando com o aspecto semelhante a uma parede maciça. Utiliza habitualmente uma paleta de cores variada e bastante viva. Imita fundamentalmente os veios e os raiados do mármore (Mau & Kelsey 1899: 462), sendo uma forma menos dispendiosa de enriquecer qualquer habitação, considerando que o mármore era um tipo de pedra importante e bastante cara na época. Este estilo de influência grega, com evidências desde o séc. IV a.C., com as representações de mármore procura imitar as grandes fachadas exteriores de edifícios imponentes, por vezes através de moldes e relevos realizados no estuque antes da aplicação da tinta. Esta por sua vez, com a sua diversidade de cores, procurava imitar vários tipos de pedra distintos (Ling 1991: 12). Além destes caixotões de imitação de pedra pode apresentar também a representação de

alguns elementos básicos de arquitectura como colunas e pilastras (Ling 1991: 21-22). Podemos encontrar um exemplo da sua utilização na Casa do Fauno, em Pompeia (Pedroso 2005: 325) ou na Casa de Sallust (Fig. 3) sendo dos quatro estilos o que apresenta maior simplicidade de motivos.



Fig. 3 – Exemplo de decoração do I estilo pompeiano, localizado na Casa de Sallust em Pompeia VI 2,4 (Ling 1991: 16).

O II estilo parece emergir na primeira metade do séc. I a.C., ainda que haja várias questões sobre o seu início e sobre as suas influências (Ling 1991: 23). Possui essencialmente duas fases, com várias subfases e algumas diferenças consideráveis entre elas.

A primeira fase corresponde ao período compreendido entre 80 a.C. e 40 a.C. e apresenta na sua primeira subfase a continuação da imitação de estruturas arquitectónicas, como acontecia no estilo anterior (I) acrescentando o uso de perspectiva, sombreados e por vezes o uso de vários planos. Numa segunda subfase surge uma centralização do espaço na pintura, jogos de perspectiva e planos mais complexos, tornando-se um estilo bastante colorido, que quebra a barreira espacial e começa a utilizar representações figurativas (Ling 1991: 24-25), numa clara necessidade de “ampliar” artificialmente os espaços através da pintura (Pedroso 2005: 325). Por fim, numa terceira subfase, aparecem cada vez mais elementos que associaríamos à técnica do *trompe l’oeil*, dando a ilusão quase perfeita da continuação dos espaços através da

pintura, parece por vezes inspirado nas frentes de palco dos teatros da época, apresentando elementos exóticos e detalhados e fazendo questionar o “surrealismo” na pintura com o uso de elementos suspensos, transportando muitas vezes o “espectador” para uma realidade alternativa de luxo e magia (Ling 1991: 25-30). Exemplos desta primeira fase podem ser encontrados na *Villa* dos Mistérios em Pompeia (Fig. 4).

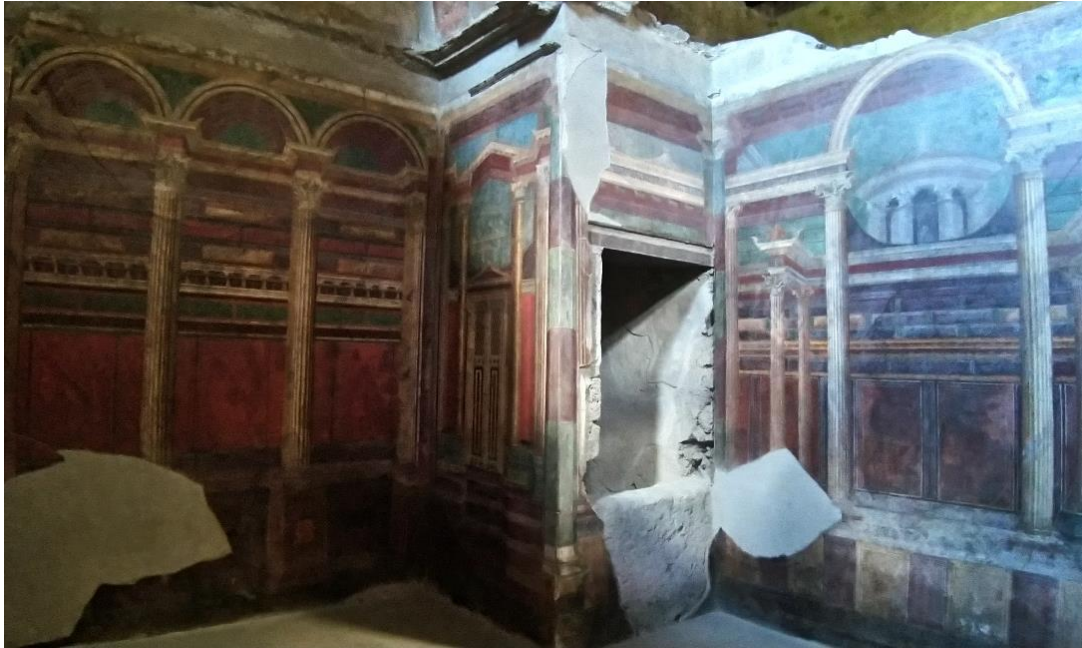


Fig. 4 – Exemplo da primeira fase do II estilo pompeiano, localizado na *Villa* dos Mistérios em Pompeia (Fotografia realizada pela autora).

A segunda fase ocorre de 40 a.C. a 15 a.C. e apresenta também duas subfases, a primeira uma continuação da fase anterior, acrescentando a utilização dos elementos arquitectónicos como molduras e a utilização de representações figurativas centrais dominantes (Ling 1991: 33) perdendo importância as grandes aberturas e o conceito de espaço na pintura (Fig. 5), vão ganhá-la os pequenos elementos de ornamentação que acabarão por enriquecer essencialmente as formas arquitectónicas (Ling 1991: 34). É esta fase que August Mau refere como o auge do II estilo caracterizado por abundante ornamentação (Mau & Kelsey 1899: 462). A seguinte subfase é caracterizada pela dissolução do ilusionismo arquitectural, ou seja, uma representação menos real dos elementos arquitectónicos, nesta as composições começam a ser planas e aparecem alguns elementos vegetalistas que juntamente com as figuras centrais passam a dominar o desenho (Ling 1991: 36-37), a pintura começa por isso a fechar-se novamente e adquire um carácter mais miniaturista (Pedroso 2005: 325) introduzindo assim o próximo estilo (III).



Fig. 5 – Exemplo da segunda fase do II estilo pompeiano, localizado na Casa do Criptoportico em Pompeia I 6,2 (Ling 1991: 34).

O III estilo surge ainda durante o final do estilo anterior e o seu início estima-se ter acontecido entre 20 e 10 a.C. Este estilo começa como uma reacção ao auge do estilo anterior, passando a compor-se de forma mais miniaturista, renuncia praticamente à ilusão arquitectónica anterior e divide-se em duas fases (Ling 1991: 52).

Na primeira fase observa-se um estilo miniaturista, sem qualquer preocupação com espaços vazios, onde os elementos arquitectónicos deixam de ser pintados com a sua função real de suporte. Graças a este aspecto este estilo passa a ser denominado como “estilo dos candelabros”, pois estes passam a ser representados com traços finos e delicados e com elementos detalhados quase a aludir à fantasia, fenómeno bastante criticado por Vitruvius no seu sétimo livro de arquitectura, onde refere que não é correcto pintar algo que não represente a realidade (VII, V, 6). Os planos passam a ser essencialmente bidimensionais e os contrastes de cores vão permitir uma distinção mais fácil entre as zonas superior, média e inferior (Ling 1991: 53). Nesta fase os painéis

centrais são essencialmente de fundo vermelho ou preto e são muito características as separações dos mesmos com elementos finos e cheios de detalhes. As representações figurativas passam a apresentar esquemas decorativos mais complexos, mas agora de pequenas dimensões e unicamente localizados no centro dos painéis centrais ou na zona superior em pequenas narrativas. Esta primeira fase é associada à época de Augusto pela elegância e disciplina que apresenta (Ling 1991: 57) e exemplos desta podem ser encontrados numa *villa* romana em Boscotrecase (Fig. 6).

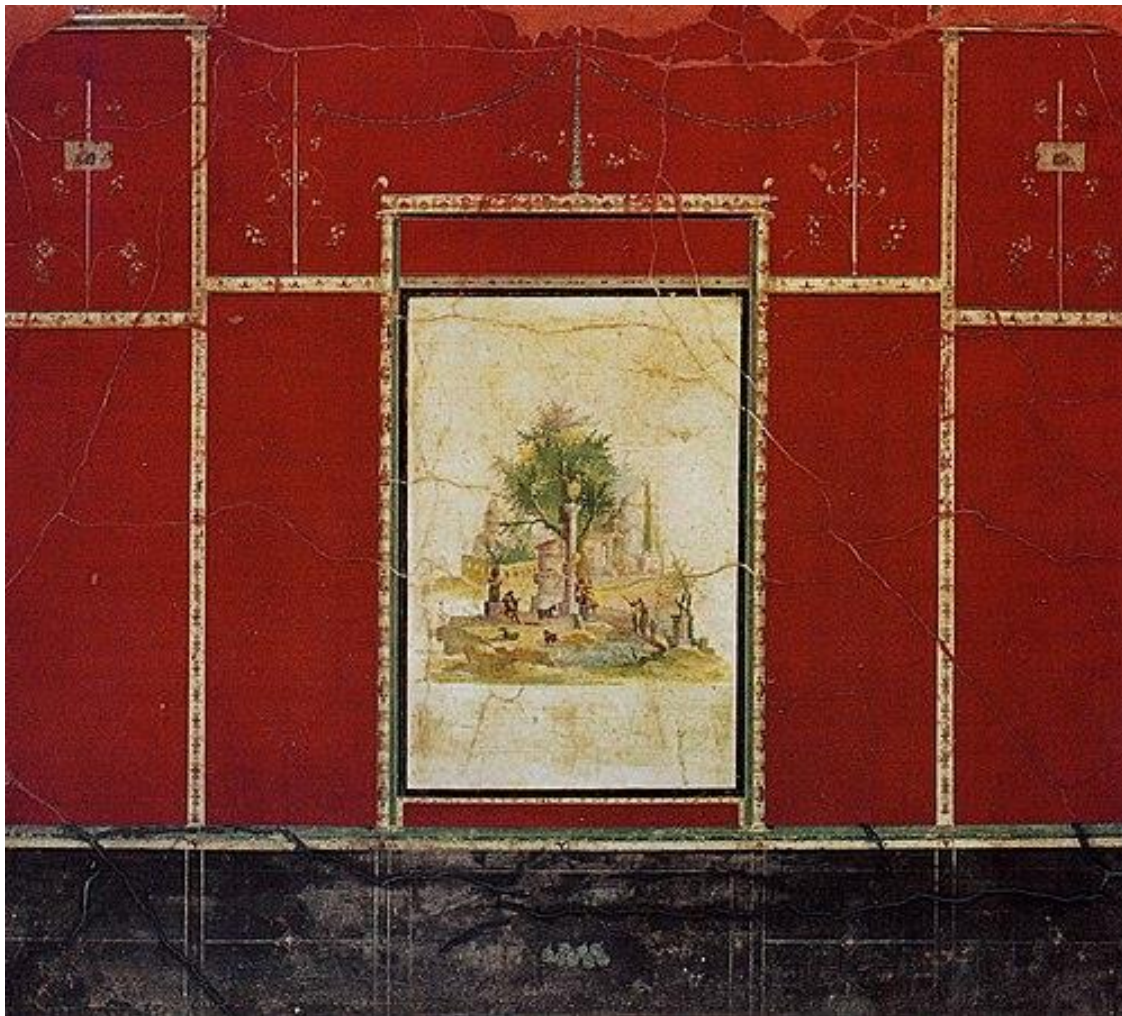


Fig. 6 – Exemplo da primeira fase do III estilo pompeiano, localizado numa *villa* em Boscotrecase (Ling 1991: 55).

A segunda fase deste III estilo dá-se nos períodos conturbados de Tibério, Calígula e Cláudio e perde um pouco a simplicidade anterior, passando a ser um estilo mais detalhado e com uma paleta de cores mais variada, onde aparecem mais frequentemente cores como o azul, o verde e o amarelo, raramente utilizadas em estilos anteriores. Na presente fase os tons referidos aparecem várias vezes de forma alternada

nos painéis centrais. As representações figurativas deixam de ser alongadas e passam a ser essencialmente representadas em forma quadrangular, com maiores contrastes de luz e sombra, apresentando conseqüentemente maior noção de volume, passando a ser também populares as representações de pequenos bustos (Ling 1991: 57-58), a temática da mitologia e por vezes pinturas de paisagens no centro dos grandes painéis centrais. Estas representações figurativas são geralmente enquadradas por uma moldura sem qualquer tipo de relação à pintura interior, normalmente de uma única cor (Mau & Kelsey 1899: 462). Nesta fase começam a aparecer painéis de fundo amarelo, muito característicos do estilo seguinte, tal como a representação de elementos vegetalista muito estilizados. A representação de elementos arquitectónicos dá-se quase unicamente na zona superior e estes elementos são representados sempre em dimensões inadequadas à sua função real. Este estilo é considerado o mais vigoroso e vistoso, pelas suas cores e pela sua distinta representação das figuras (Ling 1991: 60-62) que se tornam maiores na fase final do estilo (Pedroso 2005: 326). Podemos encontrar um exemplo desta fase na Casa do Padre Amandus, em Pompeia (Fig. 7).

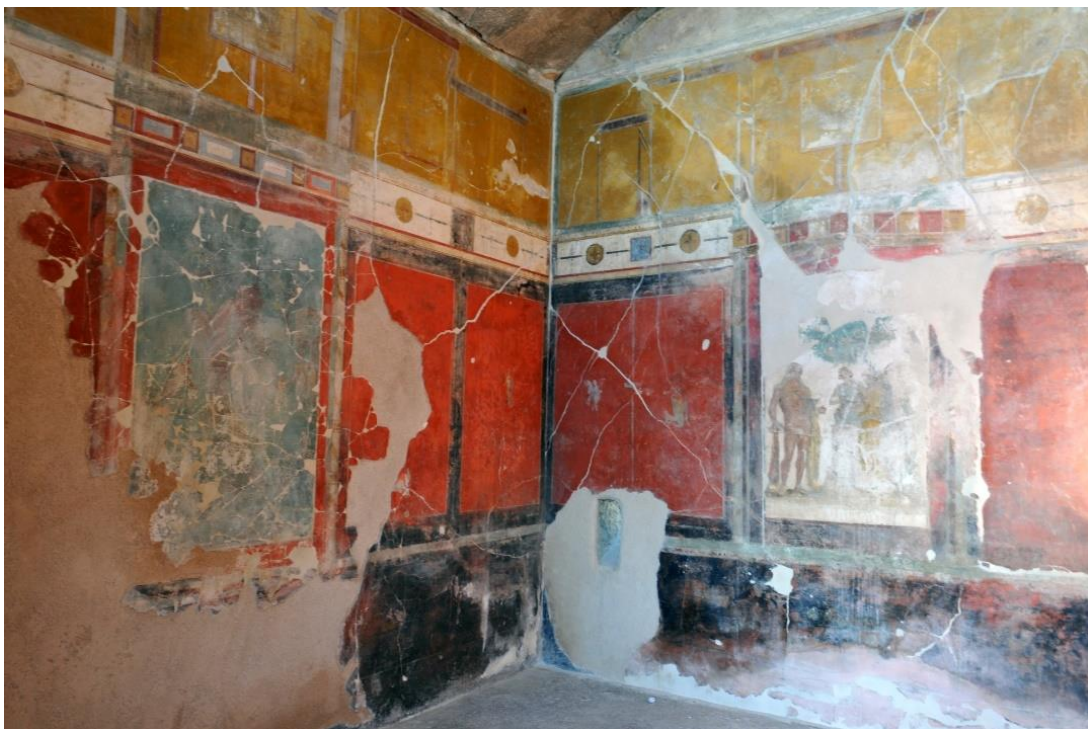


Fig. 7 – Exemplo da segunda fase do III estilo pompeiano, localizado na Casa do Padre Amandus em Pompeia I 7, 7 (Ling 1991: 59).

O IV estilo é uma mistura de todos os estilos referidos anteriormente, apenas mais livre e opulento. Rui Pedroso descreve-o até como barroco (2005: 326), graças ao

exagero transmitido por estas pinturas que transparecem uma sensação de riqueza (Funari & Cavicchioli 2005: 308). Parece ter começado nos anos 40 d.C. e é uma mistura da parede aberta do II estilo com a “arquitectura minimalista” do III. Trata-se de um estilo extremamente exuberante nas suas composições, onde desaparecem as molduras do estilo anterior (III) e as figuras passam a ser representadas em tamanhos menores, mas mais realistas e animadas, podendo ocupar qualquer posição na pintura como figuras livres. A paleta de cores empregada neste estilo é bastante mais reduzida que a utilizada no anterior e as cores de fundo são maioritariamente o branco e o amarelo. Uma das maiores características deste estilo são as “embroidery borders” descritas por Roger Ling (1991: 71) como margens ou faixas de bordadura que seguem um determinado padrão, representadas de forma luxuosa e detalhada, respetando-se em várias pinturas deste estilo (Barbet, 1981; Fernández Díaz & Castillo Alcántara 2020), são referidas em Portugal como “faixas de cercadura”.

Tal como aconteceu anteriormente também este vai ser um estilo de reacção ao anterior, reagindo à demasiada simplicidade do III estilo, tornando-se menos disciplinado e mais caprichoso. A evolução deste estilo é mais difícil de avaliar que a dos anteriores uma vez que este ainda se encontrava a decorrer aquando da erupção do Vesúvio, o que possibilitou os estudos aqui descritos (Ling 1991: 72). Apesar disso, parece possível averiguar também duas fases ao longo deste estilo, a primeira é caracterizada pela luminosidade e delicadeza da pintura, com contornos bastante finos e estilizados na maioria da composição, onde apenas os painéis centrais apresentam por vezes separações mais evidenciadas; voltam a utilizar-se as grinaldas em arco e as figuras que ainda ocupam os painéis centrais apresentam dimensões mais reduzidas que nos estilos anteriores (Ling 1991: 73-74). Esta fase apresenta grotescos e arabescos extremamente exuberantes por toda a composição e nas zonas superiores são recorrentes as molduras bidimensionais preenchidas por motivos figurativos distintos e animados, como vários animais, cupidos e grinaldas. É habitual também o uso de outros materiais para enriquecer a composição como vidros coloridos e estuque com relevo (Ling 1991: 74-75).

Numa segunda fase, já de maturidade do estilo, que parece dar-se após 62 d.C. passamos a observar um estilo “cenográfico”, com jogos de perspectiva representados através de elementos arquitectónicos – que ainda apresentam dimensões irreais – e várias figuras dispersas na composição como que num ambiente real. Estas figuras

constituem o elemento que confere a maior distinção deste estilo com o estilo II, uma vez que neste último as figuras se encontravam sempre em grandes dimensões e “encaixotadas” nos painéis centrais. Nesta fase continua a ser visível um “horror ao vazio” com figuras a ocupar toda a composição de forma irregular e compacta (Ling 1991: 75-78), frisos e predelas passam a ser bastante raros e as cores da composição podem ser variadas na zona superior e média, enquanto na zona inferior são recorrentes cores como o roxo e o preto de forma a disfarçar a sujidade. Nesta fase os rendilhados detalhados e luxuosos da etapa anterior passam a ser menos cuidadosos e menos elaborados (Ling 1991: 81-82) e passa a ser recorrente o uso de “padrões de papel de parede”, ou seja, repetições de esquemas, normalmente geométricos, idênticos aos que encontrávamos nos tectos ou nos mosaicos da época. Pinturas temáticas passam também a ser comuns nesta última fase do IV estilo: grandes pinturas de cenas mitológicas, animais ou paisagísticas, são pintadas habitualmente em jardins ou pátios, dentro de molduras amplas a sugerir uma escapatória para um mundo exótico para lá da parede (Ling 1991: 85). Exemplos deste estilo podem ser encontrados na Casa do Príncipe de Nápoles, em Pompeia (Fig. 8).



Fig. 8 – Exemplo do IV estilo pompeiano, localizado na Casa do Príncipe de Nápoles, em Pompeia VI 15, 7-8 (Ling 1991: 76).

Estes quatro estilos têm constituído a base para qualquer estudo de pintura mural romana, e a sua aplicação é válida para qualquer local do antigo Império, pois são um testemunho que se manteve conservado ao longo dos tempos desde o ano de 79 d.C. e por isso são um testemunho indefectível daquilo que foi a realidade da pintura romana até esse mesmo ano. Ainda assim a percepção da realidade que pertenceria a outras cronologias e geografias, como a que no presente estudo se pretende analisar e definir, nem sempre é tão clara e óbvia com uma simples comparação aos estilos pompeianos. Há que ter em consideração aspectos como a distância e o carácter de província que caberia ao actual território português na época.

Por outro lado, as próprias influências no extenso território do Império foram diferentes ao longo dos tempos (Abad Casal 1976: 571-572), o que pode explicar também influências distintas no que toca à pintura mural. Sendo por isso difícil uma designação exacta do estilo a que pertencem ou no qual se baseiam as pinturas murais romanas existentes num local tão afastado do suposto epicentro da cultura e da influência romana, não olvidando as diferentes culturas pré-existentes na Península Ibérica que também poderiam ter algum tipo de influência cultural e regional neste aspecto.

### ***3.1. Pintura Provincial Romana***

Apesar da divisão estilística descrita no capítulo anterior, a pintura mural romana foi além dos quatro estilos pompeianos. Com a amplitude do Império e apesar desta ter sofrido uma evolução geral praticamente simultânea – graças à existência de pintores itinerantes, devido às grandes obras públicas (Ling 1991: 168) e às escolas locais que repetiram os vários estilos e motivos – é possível identificar uma separação entre dois grandes grupos correspondentes a áreas geográficas distintas: as províncias orientais e as províncias ocidentais (Abad Casal 1976: 569).

Numa cronologia inicial a província ocidental parece ter-se desenvolvido mais rapidamente no campo da pintura mural, pois é esta que vai ter maior sucesso nos acampamentos militares e conseqüentemente nas grandes rotas imperiais (Abad Casal 1976: 570). Apesar disso é perfeitamente normal uma mais rápida ou mais lenta aceitação das tendências artísticas nos distintos locais do Império, uma vez que existem

neles outros povos que podiam aceitar melhor ou pior as mudanças culturais (Ling 1991: 168).

Como já referido, o estudo da pintura mural é dificultado pela fragilidade e ambiguidade dos materiais, estes factores tornam-se mais desfavoráveis ainda no estudo da pintura provincial devido ao seu afastamento do epicentro da cultura romana. É importante referir que a obtenção de datações concretas através da pintura é bastante difícil, pois mesmo fazendo a associação a alguma corrente estilística esta pode ocorrer em cronologias distintas dependendo do local do Império onde se encontra (Abad Casal 1976: 569-570). O que poderemos ter mais próximo de uma cronologia segura chegamos muitas vezes através do registo e identificação de remodelações nas paredes, que apresentam várias camadas de pintura ou reutilizações. Ainda que estas devessem acontecer com alguma frequência pela fragilidade do material, a realidade é que as remodelações na pintura dependem da economia, educação e cultura do proprietário assim como do uso e da qualidade da habitação, aspectos dos quais também está completamente depende a qualidade da pintura, que numa residência poderia ser de melhor qualidade que noutra – não sendo esse aspecto determinante de uma cronologia mais antiga ou mais recente, mas sim de uma maior capacidade económica.

Apesar da óbvia influência de Roma na propagação do processo artístico por todo o Império, essencialmente numa fase inicial da romanização e apropriação da cultura romana (Fernández Díaz 2008: 459), pode ser um erro considerar Roma como o único epicentro de cultura ao longo de toda a história do império romano, pois em cronologias mais recentes pode ter-se dado o caso de outras cidades ricas e influentes terem produzido e disseminado novas modas e tendências, como foi o caso do mundo oriental que numa fase tardia contribuiu para a renovação do ocidente com alguns motivos característicos (Abad Casal 1976: 571-572).

Independentemente da distância das províncias ao epicentro de cultura os estilos pompeianos encontram-se presentes um pouco por todo o Império, mantendo-se a influência de Roma superior aos regionalismos que muitas vezes aparentam ser apenas marcas ou técnicas adaptadas e modificadas por cada artista, tal como acontece na arte da actualidade. Os regionalismos na pintura provincial são, por isso, fundamentalmente caracterizados por uma estilização dos quatro estilos pompeianos (Ling 1991: 168-169).

Sobre a pintura provincial, comparando as diferentes províncias do império descritas por Abad Casal (1976) podemos estabelecer que a pintura não se encontra apenas em habitações muito ricas, por vezes também decora habitações mais modestas. Pode afirmar-se que foi importada de Roma mas adquiriu estilos e formas características nas distintas regiões (teoria muito apoiada em França por Alix Barbet (1975). Por outro lado, não existe propriamente um estilo pagão, sendo que existem vários testemunhos de elementos cristãos e pagãos concomitantes. Concretamente, no caso da província oriental vão ser muito representativos os motivos característicos da Ásia Menor que Nagy (1926), na Hungria, descreve como influência das grandes vias do Danúbio.

Na perspectiva de Alicia Fernández Díaz (2008: 446-463) existem vários aspectos pictóricos característicos da pintura provincial romana. Ainda que a autora os analise baseando-se essencialmente nas pinturas de *Carthago Noua* considero que estas características abrangem grande parte do Império e essencialmente toda a Península Ibérica, pelo que neste trabalho a sua análise resulta de especial interesse. Essas características provinciais são, por um lado, a redução da Zona Superior e a ausência de verdadeiros espaços livres. Estas são também pinturas mais sóbrias e de motivos muito estilizados onde se incluem representações fictícias da arquitectura, essencialmente representadas pela forma de candelabros metálicos ou vegetais, que vão ser a moda preferida das províncias do Império. Por fim, um possível quarto estilo provincial, acontece na mesma cronologia do IV estilo pompeiano e possui algumas características do mesmo, no entanto faz muito mais alusão aos estilos anteriores do que o habitual. Estas características podem não ser evidência de um regionalismo, mas tratar-se do IV estilo pompeiano mais amplo do que o que sempre nos fizeram crer os especialistas. Este é recorrente nos períodos de Flávio, Trajano e Adriano (Fernández Díaz 2008: 448-451).

As pinturas provinciais apresentam uma cronologia alargada, apesar de serem uma demonstração da riqueza dos proprietários eram uma opção de decoração relativamente económica, quando comparada com outros tipos de decoração como os revestimentos em pedra, e a maioria das obras parece ter sido realizada por uma segunda geração de pintores já formados na Península Ibérica e não por pintores vindos da capital (Fernández Díaz 2008: 460-461). Ainda assim a influência de Roma e dos modelos pompeianos nunca são deixados de lado. Isto significa que apesar de todas estas particularidades serem muito características na pintura provincial é difícil avaliar a

sua total veracidade enquanto diferenciadoras da mesma, uma vez que essas mesmas características existem – ainda que de forma menos comum – nas pinturas de Pompeia e Herculano.

Como já referido a pintura mural romana divide-se a sua composição em quatro zonas distintas: a Zona Inferior, a Zona Média, a Zona Superior e o Tecto. Alícia Fernández Díaz (2008: 464 - 469) caracteriza as distintas zonas da composição tendo por base as características provinciais das mesmas, baseando-se novamente na pintura de *Carthago a Nova*. Explicita que a Zona Inferior apresenta normalmente entre 60 e 90 centímetros de altura, sendo composta por um rodapé de uma única cor que pode ter entre 20 e 30 centímetros, acima deste o plinto, habitualmente dividido em painéis com várias imitações de mármore possíveis: mármore *crustae*, como aparece em Tróia (Pedroso 2005: 337); mármore mosqueado, com manchas de tinta espalhadas de forma irregular, como aparece em alguns fragmentos de Conímbriga, e da Boca do Rio (Bernardes & Medeiros 2016: 275-277); maciços vegetais com possíveis representações figurativas pelo meio.

A Zona Média é a mais variável mas caracteriza-se essencialmente por pintura de sistema modular ou em painéis, e pode corresponder a diversas soluções como: painéis largos com molduras recortadas e separados por faixas estreitas decoradas com elementos figurativos; painéis largos com enquadramentos finos com pontos ou floreados nos ângulos, em alternância com candelabros metálicos ou vegetalistas, podem também apresentar representações figurativas e animais, como verificamos nas pinturas da Boca do Rio (Martins & Bernardes, no prelo); sucessão de painéis claros separados por pequenas bandas ou mesmo linhas estreitas. As representações arquitectónicas realistas são muito raras e praticamente inexistentes nesta zona da composição.

A Zona Superior parece ser a que apresenta menos evidências arqueológicas por não se ter conservado as habituais representações arquitectónicas que vemos em grande número em Itália não figuram geralmente nas províncias, sendo as cornijas moldadas em estuque a característica provincial mais relevante desta zona da composição. As pinturas do tecto são habitualmente caracterizadas por um sistema de rede ou relação contínua, ou seja, um desenho dividido em caixotões e representações geométricas padronizadas.

Em suma, temos uma zona inferior assinalada por representações marmóreas, uma zona média dividida em painéis, uma zona superior de cornijas moldadas em estuque e o tecto com representações de sistemas de rede ou relação contínua. Estas são características bastante provinciais ainda que claramente influenciadas pelas modas da metrópole.

### ***3.2. Os estudos da Pintura Mural Romana em Portugal***

A pintura mural romana em território actualmente português encontra-se numa fase de estudo bastante preliminar. Exceptuando ligeiras menções em artigos e monografias, existem apenas duas obras de carácter mais abrangente, a dissertação de Maria Rosário: “Pintura Romana em Portugal” (2004) e o artigo de Rui Pedroso “Pintura Mural Luso-Romana” (2005) ambas realizadas com um objectivo sobretudo descritivo e generalista, sintetizam o pouco que se conhece em Portugal, sendo ainda de assinalar que os dados que apresentam se encontram desactualizados passados que estão 15 anos desde a sua realização.

Ao contrário do que se poderia pensar, apesar da reduzida quantidade de obras e estudos dedicados a este tema, tal não significa que a pintura mural romana em Portugal seja escassa ou que não tenha sido utilizada. Tão pouco significa que o território do ocidente da Hispania seria uma zona mais pobre do que outras regiões do Império. Em nosso entender significa apenas que esta é uma realidade à qual não tem sido dada a relevância e a importância que se verifica em outros países europeus, nomeadamente na nossa vizinha Espanha onde se contam inúmeros trabalhos sobre o tema como os estudos de Lorenzo Abad Casal (1982b), Carmen Guiral Pelegrín (1996), Alícia Fernández Díaz (2008), Gonzalo Castillo Alcántara (2020), entre outros.

Apesar de na época romana o território actualmente português corresponder a uma pequena província, afastada do epicentro da cultura romana, a região foi bastante afectada e influenciada a diversos níveis pela romanização, como já tive oportunidade de referir nos capítulos anteriores. A pintura mural é um dos reflexos dessa realidade e segundo Rui Pedroso existem vários vestígios de pintura mural romana no actual território português, estes podem ser encontrados em inúmeros locais de que se destacam alguns dos mais relevantes como é o caso de Conímbriga, São Pedro de

Caldelas, Tróia, Évora (*Ebora Liberalitas Julia*), Santa Vitória do Ameixial, Torre de Palma, Campo Maior, São Salvador, Santiago do Cacém (Miróbriga), São Cucufate, Beja (*Pax Julia*), Pisões, Abicada, Marim, Boca do Rio, Cerro da Vila, Milreu e Faro (*Ossonoba*) (Pedroso 2005: 236-241).

De data posterior ao referido estudo pode acrescentar-se ainda o seguinte conjunto sítios onde se identificou pintura mural como é o caso de Chaves (*Aquae Flaviae*) numa obra de contexto urbano com uma pintura ainda *in situ* (Carvalho & Ribeiro 2019); em Braga (*Bracara Augusta*) também em contexto urbano apenas com alguns fragmentos soltos (Martins, Ribeiro & Magalhães 2006: 22, Ribeiro 2010: 115); em Marco de Canavezes (*Tongobriga*) também apenas alguns fragmentos soltos (Lima et al. 2016: 117); na cidade da *Ammaia* são referidos igualmente fragmentos soltos (Corsi et al. 2013: 54); em Santarém (Scallabis), foram recolhidos fragmentos com motivos vegetais (Viegas, 2002: 100); em Lisboa (*Olissipo*) foram descobertos em contexto de obra vários fragmentos soltos mas existem também alguns exemplares excepcionais de pinturas *in situ*, como os do antigo Palácio Sommer (Ribeiro et al. 2015: 236-241); em Setúbal (*Caetobriga*) apareceram apenas alguns fragmentos soltos (Silva & Soares 2018); tal como em Mértola em contexto urbano (Lopes 2015: 829); em Monte Molião foram registados apenas alguns fragmentos de pintura (Arruda & Gomes 2013: 154).

Em contexto rural pode referir-se a Villa Romana do Rabaçal onde foram encontrados também apenas fragmentos soltos (Pessoa 2011); a Villa Romana de São Simão com pintura *in situ* (Vicente, Mendes & Simões 2019); Alter do Chão (*Abelterium*) com apenas alguns fragmentos soltos (Reis 2014: 27); a Villa Romana da Casa da Medusa onde ainda se encontram vestígios de pintura *in situ* (António 2014); a Villa Romana da Sub-Serra da Castanheira do Ribatejo também com fragmentos soltos (Cardoso & Batalha 2009); a Villa Romana de Frielas (Silva 2012); e a Villa Romana da Freiria (Losada 2012: 97) apresentam pintura *in situ*; na Quinta da Bolacha, na Amadora são descritos apenas alguns fragmentos soltos (Encarnação 2003, Encarnação 2015); a villa romana da Tourega; o Monte Manuel Galo onde aparecem apenas alguns fragmentos escassos (Alves 2014: 390); o sítio de Loulé Velho (Quarteira) (Almeida & Viegas 2020: 71); e a Praia Verde onde se destacam vestígios de pintura *in situ* (Mantas 2016: 36).

Ainda que este levantamento não seja exaustivo, dos vestígios de pintura mural colocados a descoberto e registados até ao momento em Portugal três locais encontram-se geograficamente localizados no *conventus bracaraugustano*; onze no *conventus scallabitanus*; seis no *conventus emeritensis* e, dezanove no *conventus pacensis* (Fig. 9), o que não tem grande significado por si só – pois poderá reflectir apenas o estado actual dos conhecimentos sobre o tema e não a ausência de material.

De um modo geral esta pintura mural apresenta motivos geométricos, vegetalistas e figurativos e insere-se numa ampla cronologia que se estende desde o século I ao IV d.C. Os motivos mais bem representados são os geométricos e os vegetalistas, sendo que os primeiros estão essencialmente associados às molduras ou faixas de cercadura características do IV estilo pompeiano a que aludi de forma mais detalhada *supra*. Os motivos vegetalistas encontram-se essencialmente em alguns restos fragmentários e são associados a possíveis representações de jardins e outros motivos de ar livre, representações bem documentadas noutros locais do mundo romano. Os motivos figurativos, humanos ou animais são bastante mais raros (Pedroso 2005: 321; Martins & Bernardes, no prelo), mas bastante ricos tanto a nível cromático como gráfico.

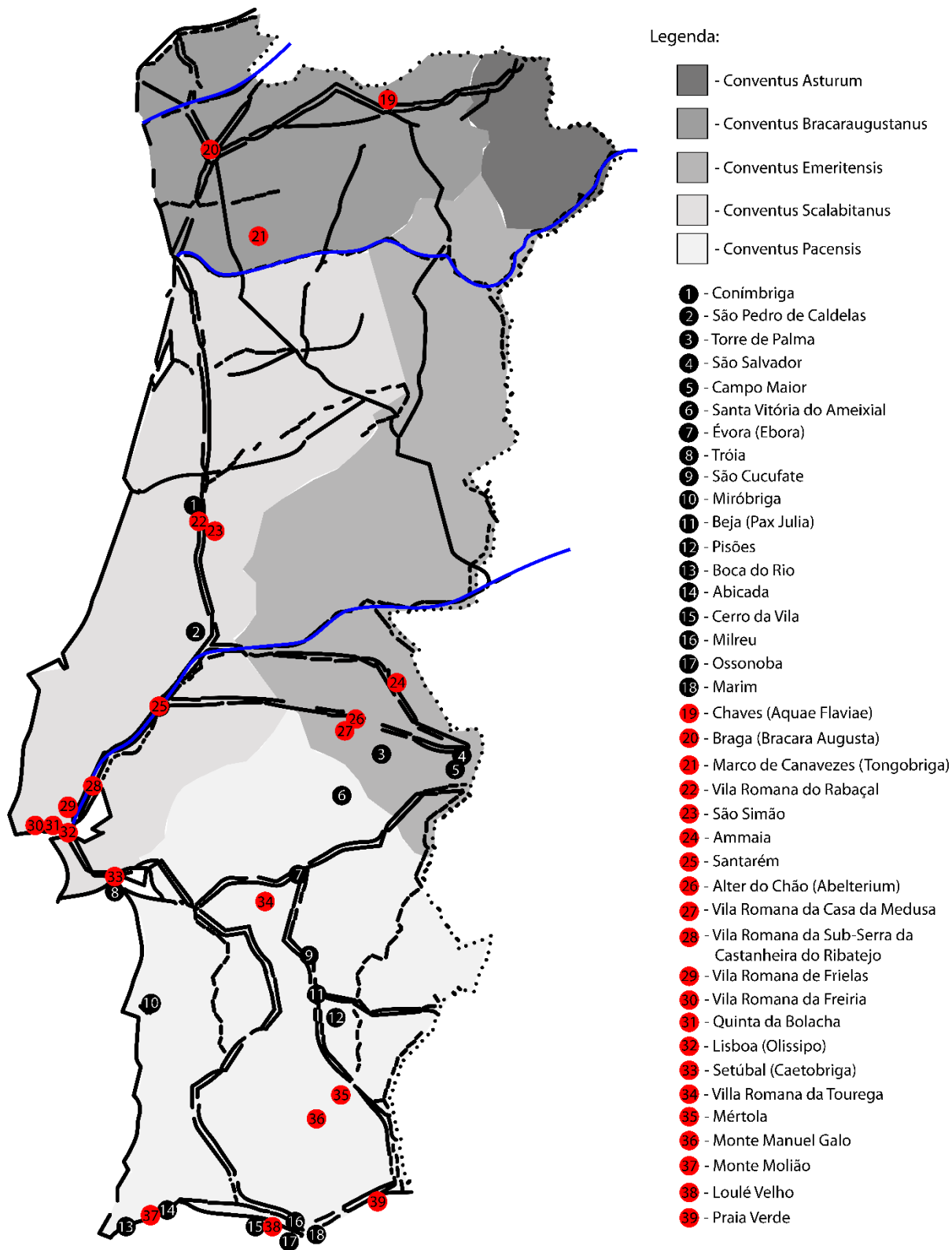


Fig. 9 – Actual mapa de Portugal com as vias e os *conventus* romanos e a localização dos vários locais com pintura mural romana em território português. A preto os pontos com pintura assinalados por Rui Pedroso (2005), a vermelho os pontos referidos posteriormente à publicação do mesmo. (Divisão dos *conventus* romanos baseada no mapa de Jorge de Alarcão (2017: 102)).

### 3.3. *Pintura Mural na cidade romana de Conímbriga*

Na cidade romana de Conímbriga existem alguns exemplos de pintura mural, no entanto apesar da grande panóplia de mosaicos em grande parte das habitações da cidade, a pintura propriamente dita surge apenas conservada e em maior quantidade na Casa dos Repuxos, na Casa de Cantaber, na Casa do Tridente e da Espada e no Edifício do sector G XVII. Existem também fragmentos de pintura provenientes das Termas Sul, encontrados durante as escavações luso-francesas e ainda fragmentos soltos de pequenas dimensões retirados de contextos remexidos na zona a sul do *Forum*, nas *tabernae* augustanas, no criptopórtico, na casa a norte das Termas Sul, na rua oeste do *Forum* e na Casa do Vaso Fálco, não sendo o seu contexto e a sua origem totalmente seguros (Alarcão & Viana 1977).

Este factor demonstra que a ausência de grandes quantidades de pintura noutras habitações e espaços da cidade pode indiciar apenas a sua destruição em época tardia ou mesmo posterior ao abandono romano, podendo também ter sucedido aquando das primeiras escavações realizadas na cidade ou nas escavações realizadas nos inícios do séc. XX pela DGEMN, sendo que o espólio arqueológico existente nas zonas escavadas foi recolhido segundo os padrões arqueológicos da época, nos quais se descartava grande parte do material arqueológico, incluindo os restos de pintura mural, como haverá oportunidade desenvolver no capítulo seguinte.

Na cidade a maior quantidade de pintura conservada *in situ* encontra-se ainda na Casa dos Repuxos que é a única estudada e publicada de forma detalhada até ao momento. Rui Pedroso realizou e publicou o seu trabalho em 1991 tornando-se este um dos poucos estudos de referência da área no país (Pedroso 1991). Nesta obra descreve detalhadamente as pinturas *in situ* presentes na casa, referindo essencialmente as imitações de mármore e de *crustae*, muito comuns no séc. III e fazendo comparação com pinturas de outros locais do império, essencialmente de *Emerita Augusta* (Mérida), capital da Lusitânia.

Em 2005, o mesmo autor volta a abordar as pinturas da cidade, fazendo não só referência às pinturas da Casa dos Repuxos como também às da Casa de Cantaber afirmando que ambas apresentariam cronologias semelhantes, de finais do séc. III ou inícios do IV d.C. (Pedroso 2005: 334), neste mesmo artigo refere ainda os fragmentos de pintura mural encontrados na Casa dos Repuxos que serviram de entulho para

assentar os mosaicos actualmente *in situ*. Deste conjunto refere apenas que entre os vários fragmentos se encontram motivos vegetalistas, geométricos e figurativos e que estes pertenceriam a pinturas de interior e exterior sendo as cores mais recorrentes os ocre vermelhos, os amarelos e os verdes (Pedroso 2005: 334-335).

Além das obras mais extensas de Rui Nunes Pedroso, a pintura mural é ainda referida em alguns artigos com reduzido carácter descritivo e comparativo, mais a título de informação acerca da sua existência e indicando em que edifícios e condições se encontraram. Apesar disso, algumas das referências apresentam pequenas descrições importantes, como é o caso do capítulo da tese de Virgílio Hipólito Correia que refere a pintura (Correia 2013a: 213-217) sob os mosaicos da Casa dos Repuxos com alguns detalhes, referindo fragmentos de cor ocre vermelho, frisos com motivos florais, palmetas e ainda um rodapé que seria igualmente composto por motivos florais. Nesta mesma obra aponta alguns dos conjuntos aos quais nos dedicaremos no presente estudo, referentes à Casa do Tridente e da Espada, sobre os quais refere a existência de três conjuntos decorativos distintos, no entanto, com o presente estudo foi possível perceber que estes são referentes ao mesmo conjunto pictórico, concretamente ao padrão da Zona Superior da pintura do peristilo, não sendo por isso motivo de alusão a uma “difusão do luxo decorativo” (Correia 2013a: 216) generalizado pela cidade, como refere o autor.

Outras referências à pintura mural de Conímbriga podem encontrar-se também em documentação inédita realizada em 1976-77 pelos técnicos de restauro do Museu (Viana 1977), que referem uma “Oficina de Pintura” e descrevem detalhadamente os trabalhos de restauro realizados na época – provavelmente no seguimento das actividades descritas nas *Fouilles de Conimbriga* (Alarcão & Etienne 1977: 47;127) – quando foram examinados exaustivamente os fragmentos encontrados nas Termas Sul. Esta análise consiste apenas no estudo técnico dos fragmentos, descrevendo as suas argamassas, os seus motivos decorativos e as suas cores através da escala de Munsell, fazendo apenas uma pequena reconstituição de alguns deles, maioritariamente pertencentes a faixas de cercadura. Apesar disso esta documentação faz referência a vários detalhes importantes sobre a pintura na cidade e essencialmente às pinturas da Casa dos Repuxos, referindo que estas eram realizadas a fresco (fresco “a seco”) e “fresco misto”, com partes pintadas a fresco e outras não. Refere ainda as marcas em V e Λ no reverso da pintura (Fig. 10) e os diferentes tipos de revestimento: das paredes, dos frisos e das colunas (Viana 1977: 11).



Fig. 10 – Colagem de fragmentos pertencente à sala A do Edifício do Sector G XVII com marcas em espiga ou V e Λ no reverso da argamassa.

Sobre as pinturas das termas menciona também a existência de motivos florais, cornucópias, imitações de mármore e uma descrição mais minuciosa dos fragmentos provenientes do *frigidarium* e do *tepidarium* das termas augustanas que teriam um rodapé de fundo negro dividido numa quadrícula de losangos imitando uma espécie de gradeamento – algo semelhante aos motivos musivos presentes no compartimento central da *schola* da Casa do Tridente e da Espada – através do qual se observam motivos florais. Todos estes motivos e cores parecem repetir-se acima do plinto.

Alguns dos motivos florais estudados por Teresa Viana (1977: 19) demonstram um uso claro de traçado prévio aplicado a fresco, onde se observa a utilização de uma quadrícula e de linhas guia para realizar os motivos alinhados (Fig. 11). Os motivos geométricos e vegetalistas presentes nesses fragmentos parecem tratar-se de faixas de cercadura como as recentemente publicadas na cidade de Mérida (Fernández Díaz & Castillo Alcántara 2020), apresentam também as marcas em V e Λ nas argamassas.



Fig. 11 – Fragmentos de pintura com presença de traçado prévio pertencente às Termas Sul da cidade romana de Conímbriga. Fotografias sem escala retiradas do relatório de Teresa Viana (1977).

Neste mesmo estudo é referida a realização de análises laboratoriais a alguns fragmentos, revelando a existência de pó de mármore, como descrito por Vitruvius (VII, III, 6), essas análises descartaram ainda a hipótese de se tratar de pinturas a fresco, podendo mesmo assim corresponder a uma técnica de “fresco misto” (Viana 1977: 32). Neste documento é possível também consultar a reconstituição de motivos florais em espiral e de vários motivos padronizados das faixas de cercadura referidas, assim como desenhos de vários fragmentos com motivos geométricos muito semelhantes aos fragmentos do séc. IV d.C. identificados no sítio romano da Boca do Rio, no Algarve (Martins & Bernardes, no prelo).

Em 2021, foi também publicado um catálogo detalhado da exposição permanente do Museu Monográfico de Conímbriga na qual estão presentes todos os fragmentos de pintura mural que constituem a mesma. Estes são descritos quanto ao seu local de origem, ano da campanha de escavação em que foram colocados a descoberto, século de proveniência e uma pequena descrição pormenorizada dos motivos que os compõe (Correia 2021).

Neste catálogo foi possível compreender que grande parte dos fragmentos são proveniente de “escavações antigas” ou das escavações luso-francesas realizadas nas Termas Sul e na Casa dos Repuxos. Os fragmentos de pintura enumerados contêm elementos figurativos, como figuras aladas e animais, cenas de jardim e paisagem,

vários motivos de faixas de cercadura (maioritariamente provenientes da Casa dos Repuxos), imitações de mármore e *crustae* de vários tipos e formatos, de grinaldas e candelabros em fundo negro. As cronologias dos mesmos vão desde a segunda metade do séc. I até ao séc. III d.C. e parecem maioritariamente representações baseadas no III e IV estilo pompeiano (Correia 2021: 185-189).

Tendo em conta a dimensão da cidade e a sua ampla decoração musiva, a quantidade de pintura existente pode parecer, comparativamente, relativamente escassa. Ainda assim este factor parece encontrar-se apenas associado aos métodos de escavação utilizados na época em que a cidade foi maioritariamente escavada, não se tendo muito provavelmente recolhido os fragmentos de pintura mural nas diferentes áreas. Sendo que os edifícios escavados mais recentemente – utilizando já critérios de recolha de espólio arqueológico mais abrangentes e sistemáticos – levaram à descoberta de quantidades consideráveis de pinturas mural relativamente bem preservada e com motivos decorativos muito comuns no mundo romano.

A comprovarem-se estes factores em escavações futuras, a descoberta de novos edifícios da cidade, poderá certamente significar a descoberta de nova decoração parietal bem preservada e em grande quantidade, como aconteceu no Edifício do Sector G XVII.

#### **4. *Pintura mural da Casa do Tridente e da Espada e da sala A do Edifício do sector G XVII***

##### **4.1. *Metodologia***

O objecto de estudo deste trabalho prende-se com toda a pintura mural da Casa do Tridente e da Espada (CTE) e da sala A do Edifício do sector G XVII (EGXVII) da cidade romana de Conímbriga.

Esta amostra compreende 1006 fragmentos pertencentes à Casa do Tridente e da Espada e 3565 pertencentes ao Edifício do sector G XVII, correspondendo a 4571 fragmentos no total. Na CTE, os fragmentos de pintura encontravam-se maioritariamente depositados em distintas unidades estratigráficas dos quadrados 9 e 10

(Fig. 12), pertencentes à quadrícula aplicada nas escavações decorridas entre 2007 e 2012 (Vieira 2013).

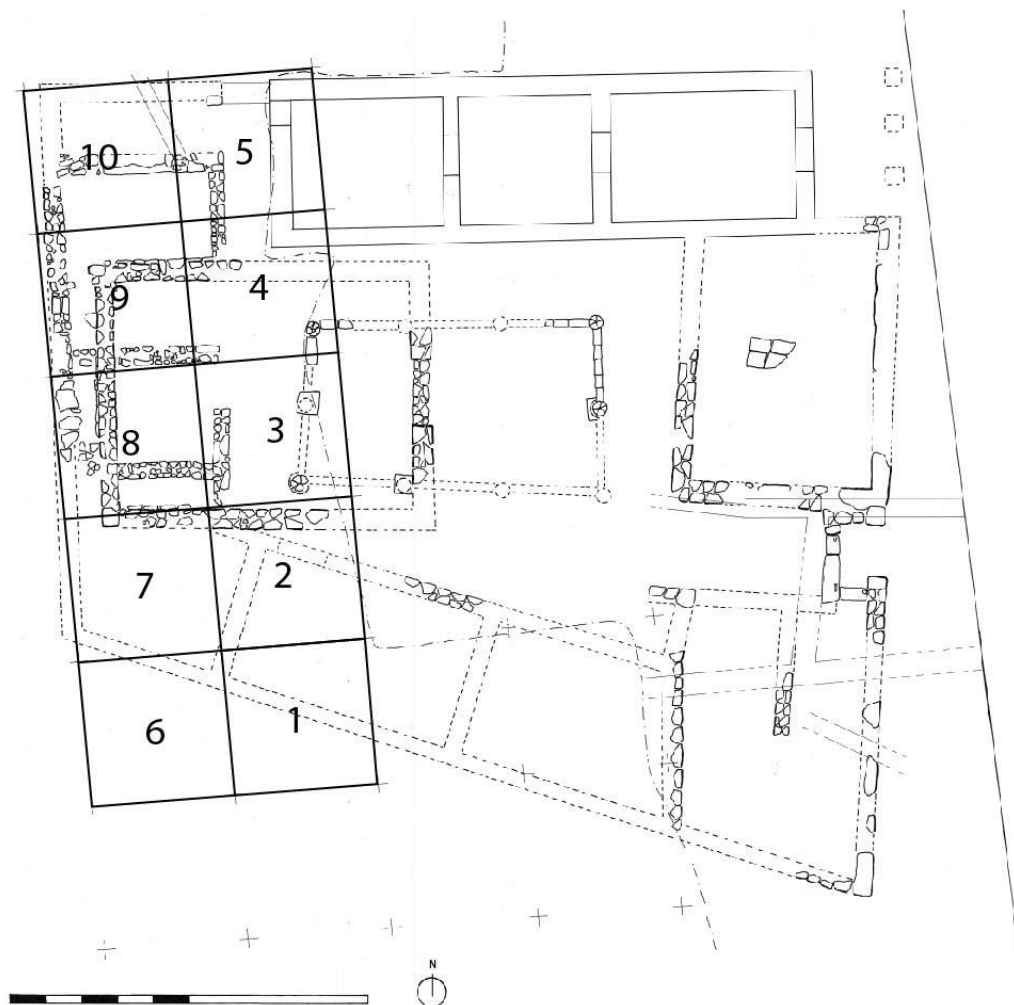


Fig. 12 – Planta completa da Casa do Tridente e da Espada cedida por Virgílio Hipólito Correia, com acrescimento das quadrículas implantadas na mesma entre 2007 e 2012.

No EGXVII as escavações das quais são provenientes a maioria dos fragmentos tiveram lugar essencialmente em 1992 e 1993, pelo que a maioria das referências relativas à estratigrafia ou à localização específica dos fragmentos é bastante reduzida ou não se encontra devidamente explícita no relatório da escavação (Correia 1994b). Apesar disso a área de escavação foi relativamente reduzida e os fragmentos de pintura são originários de uma única divisão, facilitando o processo de identificação da zona a que pertenceriam *in situ*.

A escolha destes dois edifícios específicos foi determinada pela quantidade de pintura presente em ambos, que permite um estudo mais abrangente e completo da pintura mural da cidade, após o estudo já efectuado às pinturas da Casa dos Repuxos

por Rui Pedroso (1991). Ainda assim é necessário ter em consideração que ambos os conjuntos foram recolhidos anteriormente ao presente estudo, pelo que em nenhum foi possível fazer um estudo exaustivo relativo à localização exacta dos fragmentos e ao processo de desmoronamento dos muros.

A qualidade das amostras dependeu ainda de factores como a evolução da cidade após a época romana, que como anteriormente referido foi ocupada até ao séc. XII ou XIII (De Man & Soares 2007: 292-293), factor que pode ter levado à destruição propositada das pinturas e/ou descontextualização das mesmas. As características de que se revestiram os primeiros trabalhos arqueológicos decorridos na cidade, essencialmente até aos anos 50, são outro factor que pode ter influenciado o estado e contexto das amostras, uma vez que até essa data os trabalhos não tinham um propósito científico rigoroso, desvalorizando muitas vezes contextos e materiais arqueológicos, tais como os vestígios de pintura. Este último factor afectou essencialmente a Casa do Tridente e da Espada – à qual nos dedicaremos – uma vez que das primeiras intervenções levadas a cabo pela DGEMN, aparentemente a partir de 1948 (Correia 2013a: 67), não há qualquer registo escrito ou mesmo qualquer material arqueológico.

Pela colecção de pintura mural que nos chegou desta mesma casa está claro que esta não teve as condições de recolha desejáveis nas escavações iniciais. Para além de uma amostra bastante fragmentada é notória a falta de fragmentos pertencentes às várias zonas da composição. Assim sendo, estes fragmentos de pintura não permitiram uma leitura tão abrangente como a que foi possível no Edifício do sector G XVII, que apesar de não ter um registo arqueológico extremamente detalhado, teve um excelente tratamento no processo de recolha, preservando grande parte da composição e permitindo uma leitura quase integral da mesma.

Apesar das distintas condições de recolha, em laboratório o nosso estudo seguiu, para ambas as colecções, o mesmo processo de limpeza, consolidação, colagem, fotografia, desenho e reconstituição dos mais de 4571 fragmentos de pintura mural. O que se revelou um processo moroso, mas essencial para se conseguir observar os elementos decorativos e composições presentes na pintura destas casas.

Começando pela limpeza dos fragmentos que apresentavam mais sujidade, essencialmente na colecção da Casa do Tridente e da Espada, estes foram limpos com algodão embebido numa substância de 50% água destilada e 50% de álcool etílico (Fig.

13), para não afectar quimicamente nenhuma das cores e secar rapidamente sem deixar humidade nos fragmentos. Fundamentalmente nas argamassas e esporadicamente nas camadas pictóricas algumas incrustações e excessos de sedimento foram retirados minuciosamente a bisturi.



Fig. 13 – Materiais utilizados para a realização da limpeza dos fragmentos de pintura.

Uma vez que o objecto de estudo aqui apresentado trata de um material extremamente poroso e quebradiço com uma grande quantidade de areia solta nas argamassas, as mesmas foram revestidas com duas ou mais camadas de acetato de polivinilo diluído em acetona (cerca de 50%). Este composto reversível, incolor e inodoro, formou uma camada impermeabilizante e consolidante fixando as areias e reduzindo substancialmente a deterioração da argamassa para ser possível manusear os fragmentos (Fig. 14) e proceder às colagens dos mesmos quando necessário. Este processo de consolidação foi realizado apenas para os fragmentos que integram o inventário e que apresentavam indícios de desagregação acelerada das argamassas.



Fig. 14 – Processo de consolidação das camadas de argamassa com acetato de polivinilo.

Pelas características referidas anteriormente foi impossível, em tempo útil, proceder à marcação dos fragmentos pelo que, no caso das pinturas provenientes da Casa do Tridente e da Espada se procedeu à análise das unidades estratigráfica (UE's) a que estes pertenciam, tendo em consideração a sua proximidade e a sua relação estratigráfica, agrupando-as consoante essa mesma relação e procedendo às colagens possíveis. Para este processo, dentro das UE's analisadas os fragmentos foram organizados por motivos e as colagens foram realizadas utilizando um composto de resina epoxídica e o respectivo endurecedor, uma cola de dois componentes de nome "Devon 5 minutes", esta estratégia foi a possível para manter os fragmentos em conexão tendo em conta a sua irregularidade e por vezes a sua diferença de peso. As colagens realizadas no conjunto de fragmentos que constituem a amostra pictórica do Edifício do sector G XVII seguiram o mesmo critério de separação por motivos e o mesmo composto químico para a união dos fragmentos, contudo algumas colagens não foram realizadas devido ao peso e à grande dimensão dos fragmentos que colados acabariam por fragmentar novamente, foi o caso dos conjuntos com dimensões superiores a 50cm.

O processo de colagens foi o mais moroso de todos uma vez que envolveu a separação de todos os fragmentos por motivos, a análise dos mesmos por fragmento, todo o processo de tentativa erro até chegar aos fragmentos com colagem que permitissem uma leitura mais abrangente da composição pictórica e ainda o tempo de secagem da cola, que exigia 24h de repouso dos fragmentos em posição vertical (Fig. 15). Este procedimento exigiu ainda o uso de todo o espaço de reserva do Museu Monográfico de Conímbriga durante vários meses e envolveu a mobilidade de várias superfícies de suporte para poder dispor todos os fragmentos ao mesmo tempo (Fig. 16), permitindo a sua leitura na íntegra.

Deste processo resultaram mais de 82 fragmentos com colagem da Casa do Tridente e da Espada e mais de 85 unidades com colagem da sala norte do Edifício do sector G XVII. Posteriormente foram seguidos diferentes critérios na escolha dos fragmentos para análise, uma vez que na CTE temos uma colecção muito fragmentada e com poucos elementos diagnóstico, enquanto na sala A do EGXVII temos uma amostra três vezes maior, com fragmentos de maiores dimensões e com motivos decorativos mais perceptíveis. De referir que foram considerados elementos diagnóstico os que apresentavam alguns elementos decorativos identificáveis, como linhas, ângulos,

círculos, elementos vegetalistas ou figurativos, e que se distinguiam dos restantes em que não foi possível reconhecer nenhum tipo de decoração.



Fig. 15 – Processo de secagem dos fragmentos colados, posicionados na vertical num caixote de areia estéril.



Fig. 16 - Disposição dos fragmentos de pintura por todo o espaço da reserva arqueológica do MMC durante o processo de colagem.

Na colecção da CTE foram analisados apenas os fragmentos ou conjuntos colados, maiores que 5 centímetros e/ou com elementos diagnóstico passíveis de descrição em cada uma das UE's. Segundo estes critérios, foram analisados 82 fragmentos colados e 210 fragmentos soltos, perfazendo um total de 292 elementos, deixando de fora 714 fragmentos que não correspondiam aos critérios de análise expostos acima.

Na colecção da sala A do EGXVII foram analisados apenas os fragmentos ou conjuntos colados, de dimensão superior a 10 cm e/ou com elementos diagnóstico passíveis de descrição e que melhor representassem a amostra total, uma vez que esta é bastante extensa. Segundo estes critérios, foram analisados 85 fragmentos coladas e 90 fragmentos soltos, perfazendo um total de 175 fragmentos, deixando de fora 3390 fragmentos que não correspondiam aos critérios de análise expostos acima.

Na análise dos fragmentos da pintura mural foram vários os critérios descritivos que se tiveram em consideração, tais como o estado de conservação, a decoração, as cores presentes, a existência de traçado prévio, o número de fragmentos (para os elementos com colagens), a quantidade de camadas de suporte (i.e. a quantidade de camadas de argamassa que suportariam as camadas de pintura), a quantidade de

camadas de pintura, a composição (Tabela 1). Toda a análise foi realizada através de observação macroscópica e à lupa de 15 – 30 aumentos. Por último, importa destacar que a possível interpretação quanto à posição dos diferentes elementos da pintura mural na composição *in situ* foi igualmente tida em consideração.

Nº de Inventário						
Sítio						
Data						
Conservação	Bom	Médio	Mau			
Decoração	Fundo	Vegetalistas	Figurativos	Geométricos		
Traçado Prévio	Sim	Não				
Nº de Fragmentos						
Camadas de Suporte						
Camadas de Pintura	Cal	Areia	Clastos	Palha	Terra	Outro
Composição	Rodapé	Zona Inferior	Zona Média	Zona Superior	Cornija	Tecto
Interpretação						
Fotografia						
Observações						

Tabela 1 – Ficha descritiva utilizada na análise dos fragmentos de pintura, segundo Defente (*apud* Barbet 1987), com modificações.

As camadas de argamassa apesar de habitualmente desvalorizadas têm um papel fundamental na identificação dos fragmentos, uma vez que a sua observação pode revelar a proximidade entre estes, se pertenciam ou não ao mesmo conjunto pictórico, se foram ou não realizados pelo mesmo artesão ou pela mesma oficina e ainda revelar a orientação correcta dos motivos pintados. Neste estudo foram avaliadas consoante a sua coloração e granulometria, sendo que nem sempre é um processo fácil uma vez que muitas vezes não existe uma clara distinção entre estas, podendo depender da zona da composição a que pertenciam os fragmentos. Tal como explica Alícia Fernández Díaz na sua tese de doutoramento é habitual a presença de camadas de argamassa mais espessas na zona inferior considerando o peso da pintura ou mesmo um alisamento da superfície feito de cima para baixo, acumulando uma maior quantidade de material nesta mesma zona (Fernández Díaz 2008: 63) – ou mesmo dos processos naturais decorridos durante a deposição dos fragmentos após o seu derrube, que podem originar a decomposição das argamassas, a desagregação de areias, a formação de incrustações e perdas ou mudanças de coloração.

A quantidade de camadas de argamassa e de pintura dependem de sítio para sítio ou mesmo de edifício para edifício, podendo depender do factor financeiro ou da quantidade de matéria-prima disponível. Habitualmente em território nacional e mesmo na Península Ibérica em geral não foram seguidas “à risca” as regras descritas por Vitrúvio, uma vez que este enumera sete camadas distintas e a utilização de três camadas de pó de mármore (Fernández Díaz 2008: 62), que não parece ser utilizado em nenhuma das colecções analisadas no presente estudo.

Nas colecções presentemente analisadas as camadas de argamassa são bastante semelhantes entre si, podendo evidentemente variar consoante o estado de conservação das mesmas. Por norma apresentam entre 2 a 4 camadas de argamassa distintas e apenas uma camada de cal onde assenta a pintura propriamente dita. Pelas suas características percebe-se que de um modo geral as diferentes camadas de argamassa foram sucessivamente colocadas desde as mais grosseiras até às que apresentam granulometria mais fina e por fim a camada de cal que ostenta a pintura. Todas são constituídas por uma mistura de cal e areia sendo que a primeira pode apresentar grãos de dimensões maioritariamente entre  $\pm 2$  a 12mm, que vão diminuindo gradualmente até à camada que antecede a de preparação da pintura que habitualmente apresenta clastos com até  $\pm 2$  mm de espessura, no entanto é importante referir que estas medidas não são sempre uniformes e que sobretudo nos fragmentos provenientes do Edifício do sector G XVII os clastos se mantêm com dimensões relativamente grandes (até  $\pm 6$  mm) até à camada que antecede a pintura, sendo por isso muitas vezes uma pintura visivelmente grosseira e pouco cuidada, nada similar ao tratamento referido por Vitrúvio (VII, III, 5).

Outra característica importante no reverso das pinturas são as marcas presentes na argamassa, que por uma questão de maior aderência aos muros podem apresentar distintas formas. Na Península Ibérica a mais comum é a marca em V ou  $\Lambda$  (Fernández Díaz 2008: 63), habitualmente denominada como marca em espiga, sendo esta a marca presente em ambas as colecções de pintura das casas em estudo. Estas permitem perceber não só se os fragmentos pertencem ao mesmo conjunto pictórico, mas também a orientação do mesmo quando os motivos decorativos ou a falta deles não o permite.

Quanto à componente relativa ao registo gráfico, foram fotografadas todas as peças escolhidas para análise, referidas anteriormente, as fotografias foram executadas com um tripé de braço horizontal (Fig. 17), permitindo captar de forma correcta o carácter bidimensional dos materiais em estudo. Todas as fotografias passaram por um

processo de remoção de fundo e emprego de escala gráfica através do *software* de criação de imagem e design Adobe Photoshop CC 2019.



Fig. 17 – Processo fotográfico dos fragmentos de pintura, realizado com o auxílio de um tripé com braço horizontal.

Após o tratamento fotográfico procedeu-se à elaboração da reconstituição gráfica das paredes de ambos os edifícios. Esta proposta de reconstituição foi feita com base numa pesquisa de imagens e pinturas murais romanas no território europeu, mais especificamente de Espanha, França e Itália. Desta pesquisa resultou a possibilidade de identificação de alguns paralelos com os motivos presente na colecção estudada.

Estes paralelos permitiram a formulação de uma proposta de reconstituição da pintura presente nos edifícios em análise, realizada utilizando o *software* de desenho vectorial Adobe Illustrator CC 2019, empregando o código de cor RGB. Sobre as reconstituições foram ainda adicionadas as fotografias dos fragmentos analisados, à escala, de forma a ter uma ideia realista da sua integração nas várias zonas da pintura.

Por fim, para a Sala A do Edifício do Sector G XVII foi ainda possível a realização de um modelo 3D, que teve por base as medidas da sala e a altura que as reconstituições da pintura permitiram prever. Para a realização do mesmo recorreu-se à plataforma de design doméstico online, HomeStyler, utilizando as imagens das propostas de reconstituição da pintura das quatro paredes da sala.

No processo de acondicionamento, os fragmentos de ambos os edifícios foram colocados em tabuleiros de esferovite, cortando o molde peça por peça e arrumando-se posteriormente em contentores (Fig. 18), contendo estes entre 3 e 5 tabuleiros de esferovite cada, dependendo da espessura dos mesmos. Os fragmentos da Casa do Tridente e da Espada foram arrumados por unidade estratigráfica e algumas destas foram acondicionadas enrolando cada um dos fragmentos em papel e colocados minuciosamente em sacos plásticos por se tratarem de unidades muito fragmentadas e deterioradas (Fig. 19). Este processo de armazenagem foi necessário para responder às normas de armazenamento do Museu e para acondicionar os fragmentos de forma segura e ordenada consoante os motivos decorativos que apresentavam e a suposta posição que ocupariam na composição. Por fim, este procedimento deu origem a um total de 4 contentores da Casa do Tridente e da Espada, 31 contentores e 4 placas de esferovite isoladas – com os fragmentos de dimensões superiores às dos contentores – da sala A do Edifício do sector G XVII (Fig. 20).



Fig. 18 – Detalhe dos fragmentos do EGXVII colocados em esferovite, minuciosamente cortado à medida de cada peça, durante o processo de acondicionamento.

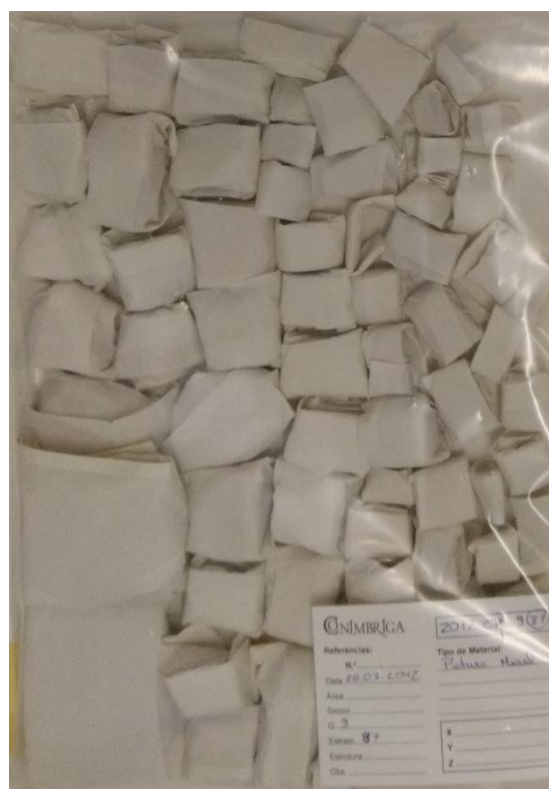


Fig. 19 - Detalhe dos fragmentos da CTE acondicionados com papel e colocados em sacos plásticos devido ao seu estado muito fragmentário.



Fig. 20 – Acondicionamento final de todos os fragmentos de ambas as casas (CTE e EGXVII) em contentores ou em grandes placas de esferovite, no caso dos fragmentos de maior dimensão, dando um total de 31 contentores e .4 placas de esferovite.

Além da análise dos fragmentos propriamente ditos consultou-se toda a documentação conhecida sobre os mesmos, resultante dos trabalhos arqueológicos realizados e da análise que anteriormente tinha sido realizada por parte dos conservadores do Museu de Conímbriga (Viana 1977). Desta forma pretendeu-se reunir a documentação de registo de campo que possibilitasse uma melhor contextualização arqueológica e arquitectónica da pintura mural em estudo.

No processo de escrita desta dissertação foi ainda realizado um pequeno glossário onde constam alguns dos termos técnicos utilizados ao longo da mesma, este pode ser consultado na parte final do trabalho, antes da Bibliografia.

## 4.2. A Casa do Tridente e da Espada

### 4.2.1. Estruturas Identificadas (Contexto Arquitectónico)

A Casa do Tridente e da Espada corresponderia a uma *insula* romana com cerca de 510 m<sup>2</sup>, não se sabe ao certo em que ano começou a ser escavada pela DGEMN uma vez que não existe qualquer tipo de registo destes trabalhos, sabendo-se apenas que terá sido depois do ano de 1948 e que surge já representada nas plantas de 1962 (Correia 2013a: 67), no entanto a planta mais antiga a que tivemos acesso é de 1977 (Fig. 21).

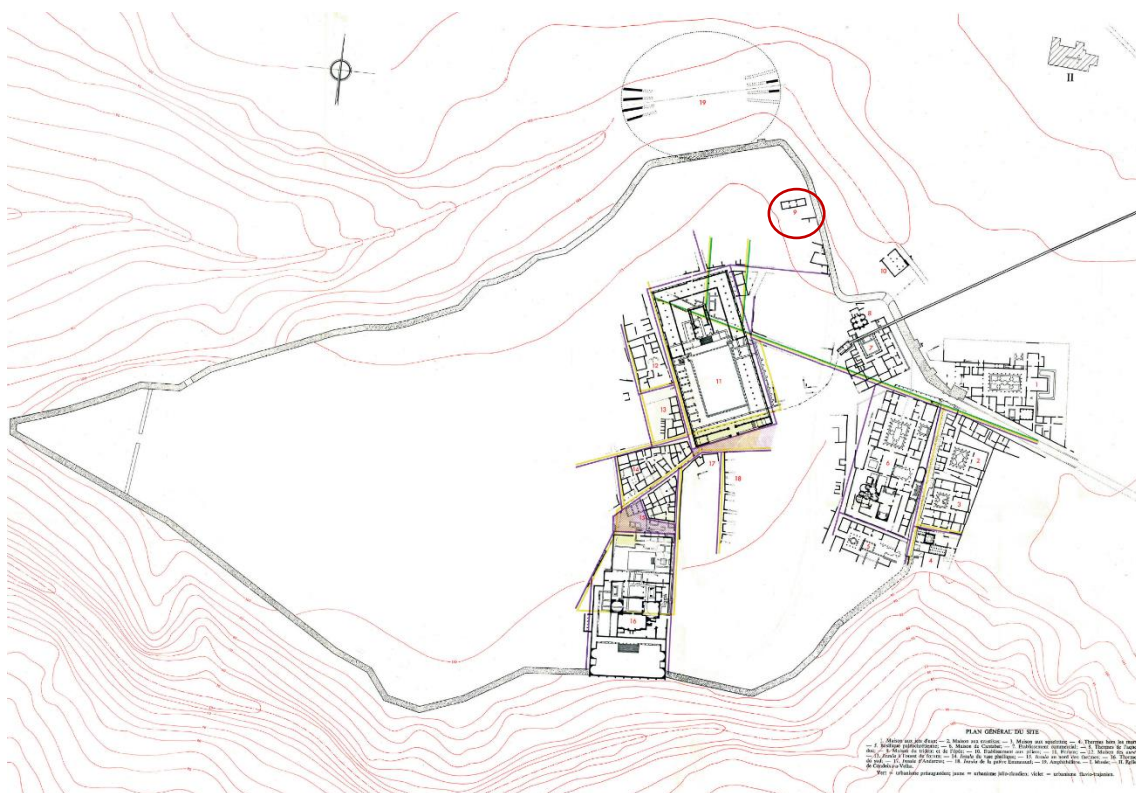


Fig. 21 – Planta geral da cidade romana de Conímbriga publicada por Alarcão e Etienne no ano de 1977, onde já se encontra representada parte da CTE, assinalada a vermelho (Correia & Alarcão 2008).

Esta casa foi inicialmente associada a apenas três compartimentos autónomos presentes na ala noroeste, que foram o motivo pelo qual lhe foi atribuída esta designação, uma vez que os três compartimentos apresentavam pavimento em mosaico (Fig. 22) e à entrada do último estavam representados um tridente e uma espada (Oliveira 2005: 72-74), aspecto que levou mesmo a pensar-se que este edifício poderia ter alguma relação com o anfiteatro (Correia 2013: 332). Estruturalmente esta *insula* apresenta, ao que parece, pelo menos duas fases de construção distintas: a entrada era feita a partir de Este e dava acesso ao peristilo central, existente em ambas as fases da

habitação, a sul do peristilo encontra-se um *cubiculum* com pavimento em mosaico e evidências da existência de uma escadaria de acesso ao piso superior. Na ala nordeste, à direita da entrada, um único compartimento de grandes dimensões continha ao centro uma lareira, à esquerda deste encontram-se outros dois compartimentos com entrada de acesso apenas pela zona exterior, não parecendo no entanto tratar-se das típicas *tabernae* (Correia 2013a: 67).



Fig. 22 – Divisões mosaicadas associadas a uma *schola* na Casa do Tridente e da Espada.

Na zona sudoeste da casa são notórias as maiores remodelações. Assim, grande parte dessa zona e do peristilo foram destruídas para dar lugar ao que parece tratar-se de um *triclinium* (Fig. 23) com uma grande porta de entrada a Este, que foi posteriormente entaipada (Correia 2013a: 69-70).

A Casa do Tridente e da Espada tem uma arquitectura peculiar com eixo central e restantes eixos irregulares. Apresenta ainda compartimentos independentes, identificados como uma possível *schola* tendo em consideração os motivos peculiares dos seus mosaicos (Correia 2016: 350) e a ligação axial entre os mesmos (Correia 2013a: 327).

Sobre a datação desta habitação e das sucessivas remodelações não foi possível ainda chegar a consenso, o que ficou a dever-se em grande medida à falta de materiais e registos arqueológicos das primeiras escavações realizadas pela DGEMN. Na realidade, o único dado relativo à sua cronologia inicial é a certeza de que a casa é anterior aos mosaicos, ainda assim estes não têm cronologia bem definida, sendo sugerido por Virgílio Hipólito Correia (2013a: 70) os inícios do séc. II, sem contudo ser possível uma confirmação segura. Uma datação de séc. II-III é igualmente proposta para os três pavimentos dos mosaicos identificados. Quanto à cronologia de abandono parece seguro afirmar que a utilização da casa não ultrapassou o séc. V-VI d.C., uma vez que são

escassas as cerâmicas gresosas e as datações por radiocarbono submetidas aos restos osteológicos presentes não ultrapassam esta cronologia (Vieira 2013: 50, 96).

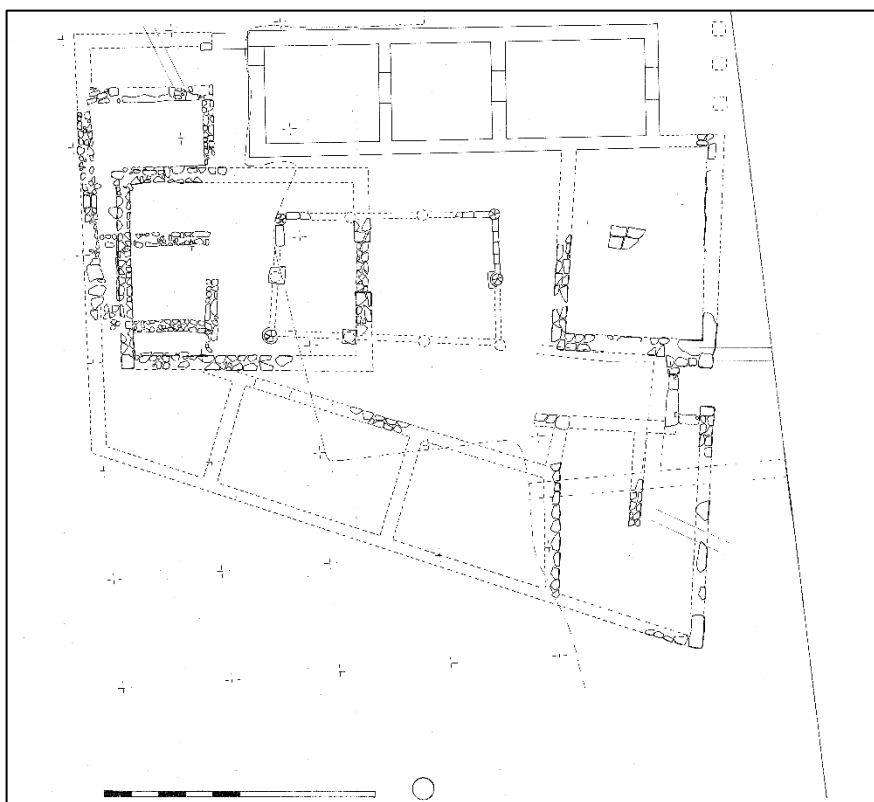


Fig. 23 – Planta com as várias fases de construção da Casa do Tridente e da Espada (gentilmente cedida por Virgílio Hipólito Correia).

#### ***4.2.2. Escavações decorridas no edifício: síntese dos principais resultados***

Como referido anteriormente as primeiras escavações decorridas na Casa do Tridente e da Espada ocorreram nos inícios do séc. XX com a equipa da DGEMN. Desta intervenção não existe qualquer registo arqueológico ou relatório de escavação, nem qualquer vestígio do espólio recolhido. Esta decorreu na zona noroeste da casa, deixando a descoberto os três compartimentos autónomos com decoração musiva que actualmente distinguimos como uma possível *schola*.

A intervenção que se seguiu sucedeu já no início do século seguinte, no ano de 2007, sob a direcção de José Ruivo, arqueólogo do Museu Monográfico de Conímbriga, sendo este o primeiro registo estratigráfico realizado no edifício. Esta intervenção consistiu apenas na abertura de uma quadrícula com 4x4m (Fig. 24) e utilizou a

metodologia baseada em Harris (1989) e Carandini (1997), dando origem a um relatório de trabalhos relativamente detalhado (Ruivo 2007: 2).



Fig. 24 – Área de escavação aberta na Casa do Tridente e da Espada no ano de 2007 (Ruivo 2008).

Nesta operação essencialmente direccionada para as fachadas Sul e Oeste da casa, foi possível detectar um grande nível de revolvimentos associado ao furto de pedra de construção, muito posterior ao abandono romano, furto este que afectou directamente os níveis de derrube da camada pictórica que no presente estudo se pretende analisar. Foi também possível detectar um *cubiculum* com pavimento de mosaico de “decoração singela” e notar a escassez de alguns materiais comuns em outras zonas da cidade, detalhe que parece apontar a desactivação desta zona a partir dos séculos VII-VIII (Ruivo 2007: 4). Os materiais cerâmicos recolhidos ao longo desta intervenção não permitem retirar grandes conclusões uma vez que muitos destes são proveniente de zonas de revolvimento não sendo segura a sua proveniência, já os materiais ósseos parecem apontar a casa para um possível local de desmanche de animais (Ferreira 2008: 21), factor certamente referente a um contexto tardio ou de pós-abandono tendo em consideração o espaço em que se encontraria.

No ano de 2008 o local voltou a ser escavado, numa área de cinco quadrículas de 4x4m, escavadas em *open area* (Fig. 12), baseando-se na mesma estratégia metodológica da intervenção anterior. Nesta intervenção foi possível identificar uma maior extensão do edifício do a que inicialmente se previa, percebendo que se trataria inicialmente de um edifício com peristilo central e de entrada realizada a Sudoeste que sofreu uma grande remodelação posterior. Nessa alteração, assistiu-se à conversão do peristilo em pequenos compartimentos, possivelmente para funções residenciais com entrada realizada a Este. O estudo dos materiais, essencialmente osteológicos, desta intervenção permitiu perceber que entre os séculos V e VI o edifício deixou de ser utilizado com as funções anteriores e passou a ser utilizado como “vazadouro de matadouro de tipo industrial” (Ruivo 2008: 8).

Em 2009, continuando o trabalho do ano anterior colocou-se a descoberto a fachada Sul do edifício. Esta encontrava-se bastante destruída devido às pilhagens referidas e os níveis de solo arqueológico mantiveram-se bastante revolvidos associados aos níveis de pós-abandono, foram identificadas novamente algumas evidência de transformações arquitectónicas e um muro em pedra seca sobre a rua, no exterior do edifício (Ruivo 2009: 7).

Nos anos de 2010 e 2011 a escavação foi realizada em três espaços distintos: nas cinco quadrículas implantadas na intervenção anterior, em seis quadrículas localizadas imediatamente a sul destas e em outras quatro quadrículas, todas escavadas em *open area* (Fig. 25) e segundo os mesmos princípios metodológicos dos anos anteriores (Ruivo 2010: 3). Apesar do aumento da área escavada os resultados não foram muito esclarecedores. Esta intervenção permitiu perceber que a maioria das zonas intervencionadas e a maioria das estruturas se encontra extremamente afectada por revolvimentos posteriores ao abandono e pelos saques de material pétreo, já referidos. Mesmo com o estado vestigial de alguns muros foi possível definir quais as estruturas pertencentes à fase primitiva do edifício e quais as estruturas que resultaram de transformações posteriores, ainda que a data dessas transformações não seja possível de averiguar, nem tão pouco se se tratam de transformações de época romana ou posterior. Concluiu-se ainda que o muro identificado no exterior do edifício é de época tardia e que demonstra a comum apropriação do espaço público que é uma das características desta época (Ruivo 2010: 10).



Fig. 25 – Parte da área escavada na Casa do Tridente e da Espada nos anos de 2010 e 2011 (Ruivo 2012).

No âmbito destas mesmas intervenções, em 2011, uma sondagem realizada no lado Oeste da casa por um aluno de mestrado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Álvaro Ferreira, colocou a descoberto uma lareira, identificando uma possível cozinha pertencente à primeira fase do edifício. Os materiais cerâmicos recolhidos na zona parecem comprovar esta mesma hipótese (Ferreira 2011: 32).

Finalmente em 2012 realizou-se a última escavação no edifício, revelando as fachadas Norte e Oeste do mesmo (Fig. 26), utilizando as mesmas metodologias arqueológicas referidas anteriormente (Vieira 2013: 27-28). Nesta escavação confirmaram-se alguns espaços internos e as suas reformulações, confirmando a hipótese já apontada relativa à existência de pelo menos duas fases construtivas distintas, sendo estas distinguidas não só pelas estruturas e pelas suas relações estruturais, mas pelos diferentes aparelhos construtivos que se apresentam. Neste contexto, verifica-se que as estruturas construídas em tufo calcário estão associadas à primeira fase construtiva e os blocos facetados de calcário à segunda fase de construção (Vieira 2013: 41). Esta escavação permitiu ainda clarificar que a lareira identificada na

intervenção anterior pertencia efectivamente a uma cozinha da primeira fase de construção do edifício, amortizada pela construção do *triclinium* (Vieira 2013: 43).



Fig. 26 – Parte da área escavada na Casa do Tridente e da Espada no ano de 2012 (Vieira 2013: 183).

Com estas escavações foi possível perceber que em determinado momento se verificou a redução do edifício em 19.39m<sup>2</sup> com as reformulações ocorridas na zona Noroeste do edifício, levando a uma amortização da mesma e à sua total exclusão do espaço habitacional (Vieira 2013: 45). Nesta mesma intervenção foram detectados três detalhes que se afastaram do que inicialmente se supunha e que era expectável no edifício. Identificaram-se dois muros com o mesmo alinhamento, totalmente divergente dos restantes muros da casa supondo-se assim que podem corresponder a alguma edificação tardia. Por último, foi também registado um entaipamento de uma porta no muro Oeste dos compartimentos da *schola* (Vieira 2013: 49-50), colocando em dúvida a verdadeira função destes compartimentos.

Estes últimos dados descartam a hipótese apontada por Virgílio Hipólito Correia (2013a: 70) dos pequenos compartimentos a Sudoeste se tratarem de possíveis *tabernae*, ficando claro que corresponderiam sim a compartimentos pertencentes à primeira fase de habitação, sendo um deles a cozinha. A identificação de várias bolsas de materiais

assegura o abandono do edifício entre o séc. V e o séc. VI d.C., tendo sido utilizado como depósito de detritos até ao séc. XII, confirmando-se ainda a sua utilização como lugar de desmantelamento de animais. Em suma, a segunda fase do edifício parece ter acontecido antes do séc. V d.C., sendo de época Baixo-Imperial e Tardia os materiais mais predominantes (Vieira 2013: 96-97).

#### **4.2.3. Pintura Mural encontrada na casa**

##### **4.2.3.1. Contexto Arqueológico**

Como já referido várias vezes, a Casa do Tridente e da Espada foi inicialmente escavada pela DGEMN, sem qualquer registo e sem qualquer material arqueológico recolhido, o que dificulta o nosso conhecimento sobre a existência ou não de pintura nos três compartimentos denominados como *schola*, hipótese muito plausível devido à singularidade musiva dos mesmos. Ainda assim, e mesmo tendo a restante parte do edifício sido escavada anos mais tarde já segundo normas estratigráficas e um registo arqueológico mais sistemático e detalhado, o contexto arqueológico do edifício consiste maioritariamente em estratigrafia remexida. Trata-se sobretudo de unidades estratigráficas caracterizadas por revolvimentos de sedimento para furto de pedra de construção e abertura de bolsas para depósitos de lixeira. Deste modo, fica claro que independentemente do contexto de que as pinturas sejam provenientes, será difícil associá-las seguramente à Casa do Tridente e da Espada e mais difícil ainda aos muros específicos com os quais estariam relacionadas.

Os primeiros fragmentos de pintura mural a serem referidos na Casa do Tridente e da Espada foram recuperados na campanha arqueológica de 2007, e foram descobertos no *cubiculum*, a sul do peristilo, aparentemente o único espaço de carácter habitacional na casa com decoração musiva. A pintura recolhida neste local parece ser a mais bem preservada em termos de contexto. Foi encontrada em grandes derrubes imediatamente anteriores ao mosaico (Fig. 27), no entanto no relatório de escavação é referida uma perturbação dos contextos, tendo estes sido parcialmente destruídos devido aos saques de pedra construtiva que destruíram igualmente parte do mosaico, sendo por isso claro que os derrubes de pintura parietal aqui referidos pertenceriam ao *cubiculum* mas não se encontram preservados na sua totalidade. Estes fragmentos correspondem à UE5 registada nesta intervenção (Ruivo 2007: 3-4).



Fig. 27 – Detalhe do derrube de pintura mural colocado a descoberto durante a intervenção arqueológica decorrida na CTE no ano de 2007 (Ruivo 2008).

No ano seguinte, 2008, foram registadas duas unidades estratigráficas com fragmentos de pintura mural, ambos associados à destruição do peristilo primitivo, as UE's 15 e 18 foram, segundo o relatório, imediatamente “objecto de tratamento laboratorial” (Ruivo 2008: 2; 5-6).

Nas escavações de 2010 foram registadas três unidades estratigráficas com pintura mural, duas nas quadrículas 1-5, iniciadas no ano de 2008, UE's 32 e 37, sendo a 32 associada à 18 referida no parágrafo anterior, ambas associadas aos derrubes do muro 5, muro esse que ainda regista alguns vestígios de pintura *in situ*. A UE 37 apresentava apenas pequenos fragmentos de pintura e foi associada ao murete em L correspondente à UE 33. Nesta mesma escavação, nos Quadrados 1B e 6-10 foi detectada a UE 49 da qual são também provenientes alguns fragmentos de pintura, junto com abundantes outros materiais de construção. Esta unidade foi cortada por várias bolsas, sendo por isso uma camada com um contexto bastante afectado (Ruivo 2010: 4-6), também neste relatório está descrito o imediato tratamento laboratorial das pinturas.

Na sondagem 8 que ocorreu no ano de 2011 foram registadas seis unidades estratigráficas com fragmentos de pintura mural. A maioria delas encontra-se em

contexto remexido ou de depósito de materiais. Na UE 2 identificaram-se alguns fragmentos de pintura de tamanho reduzido; na UE 5 assinala-se também a presença de fragmentos de pintura, não referindo a dimensão ou a quantidade; a UE 6 foi reconhecida como uma possível camada de enchimento, que apresenta pintura tal como bastante material de construção muito fragmentado; a UE 10 corresponde a uma pequena bolsa com a presença de materiais distintos, incluindo fragmentos de pintura; a UE 14 é referida também como uma possível camada de enchimento, tendo também a presença de fragmentos de pintura sem se detalhar a quantidade ou as suas características específicas; por fim a UE 16 trata de um estrato com a presença de vários materiais de construção, incluindo também fragmentos de pintura. Porém, a presença de um fragmento de *opus signinum* parece remeter este estrato para um contexto remexido (Ferreira 2011: 27-30). Neste mesmo relatório são ainda referidos os fragmentos de pintura encontrados nas escavações de 2008 e 2010, anteriormente mencionados, descrevendo-se a presença de 144 fragmentos, 45 pertencentes à UE 18 e 96 fragmentos da UE 32 (Ferreira 2011: 116).

Na última intervenção arqueológica decorrida em 2012 foram registadas nove unidades estratigráficas distintas com referência a fragmentos de pintura mural. A UE 66 associada à queda de rebocos parietais em fase de pós-abandono revela abundância de fragmentos de pintura. No entanto, esta UE foi cortada por várias outras, revelando por isso alguma debilidade quanto à segurança e homogeneidade dos contextos. A UE 68 é um estrato associado aos derrubes dos muros da fase primitiva da casa, mais concretamente do muro 82, apresentando fragmentos de pintura. A UE 70 está também associada à queda de rebocos parietais revelando abundância de fragmentos de pintura. Quanto à UE 78, esta parece também corresponder à queda de rebocos parietais pertencentes ao muro 73, revelando também abundância de fragmentos de pintura. No que se refere à UE 82, ela corresponde a um muro com 52cm de largura conservados, encontrando-se bastante destruído, mas que ostentava ainda restos de pintura mural *in situ*. De referir ainda que este muro foi cortado em época tardia pelo muro 80. A UE 87 apresenta vários tipos de material de construção, incluindo fragmentos de pintura. Outro muro, correspondente à UE 89 possuía apenas 53cm de largura conservados, pertencente também à fase primitiva do edifício e apresentava vestígios de pintura *in situ* (Fig. 28). A UE 95 apresenta nódulos de argamassa e vestígios de pintura e por fim a UE 102 regista apenas alguns nódulos de pintura (Vieira 2013: 33-39).



Fig. 28 – Estado da pintura mural *in situ* (UE 89) antes da sua consolidação em 2013 (Vieira 2013: 176).

Apesar da pouca fiabilidade dos contextos referidos e da sua complexidade procurar-se-á interpretar estes dados da forma mais correcta possível, procurando tentando identificar as estruturas, a sua relação de maior ou menor proximidade com os respectivos derrubes, tendo em vista assinalar quais os locais com mais presença de pintura e a que fase de uso da casa podem ser associados. Procurar-se-á também reconstituir a decoração parietal o melhor possível tendo em conta o estado maioritariamente destruído da casa e das pinturas, tal como a falta de medidas claras das estruturas.

#### ***4.2.3.2. Análise e descrição dos fragmentos***

Como referido na Metodologia apenas 292 dos 1006 fragmentos da Casa do Tridente e da Espada foram escolhidos para análise, tendo esta selecção começado por avaliar o estado de conservação dos fragmentos. Estes foram avaliados de acordo com o grau de preservação que registavam que podia ser Bom, Médio ou Médio/Mau, ou Mau. A maior parte dos fragmentos (192) encontrava-se em relativo mau estado, mas ainda assim foi possível identificar parte dos seus motivos decorativos e das cores presentes nos mesmos. Cerca de 66 fragmentos foram registados como estando em Mau estado de conservação. Este resultado deve-se essencialmente ao estado muito fragmentário da maioria da colecção e ao facto de grande parte desta ser proveniente de contextos revolvidos.

Foi identificado o número de camadas de argamassa e de pintura presentes em cada fragmento, sendo três o número máximo de camadas de argamassa registado. A maioria destas são compostas por cal e areia de menor e maior granulometria, no entanto é necessário referir que a avaliação presentemente descrita foi realizada macroscopicamente, carecendo de uma avaliação laboratorial mais detalhada. Recorde-se que podem conter vestígios de pó de mármore, tal como descrito por Vitruvius (VII, III, 6) e tal como os fragmentos analisados nos trabalhos de restauro das pinturas de Conímbriga realizados nos finais do séc. XX demonstraram para os fragmentos de pintura das termas (Viana 1977: 31). Estão presentes nesta colecção três fragmentos com presença de reaproveitamentos, estes correspondem a fragmentos de revestimentos parietais mais antigos, que muito provavelmente serviriam para auxiliar e melhorar a aderência da pintura aos muros. Neste caso específico os fragmentos reutilizados têm dimensões tão alargadas e são tão paralelas à pintura analisada que inicialmente se ponderou a hipótese de se tratar de uma pequena parede apenas em argamassa com pintura de um lado e uma face branca do outro, – como podemos observar na Fig. 29 – hipótese rapidamente descartada pela fragilidade que implicaria uma parede de apenas 5cm de espessura e pela posterior descoberta de um dos fragmentos de reutilização incrustado desregradadamente na argamassa.

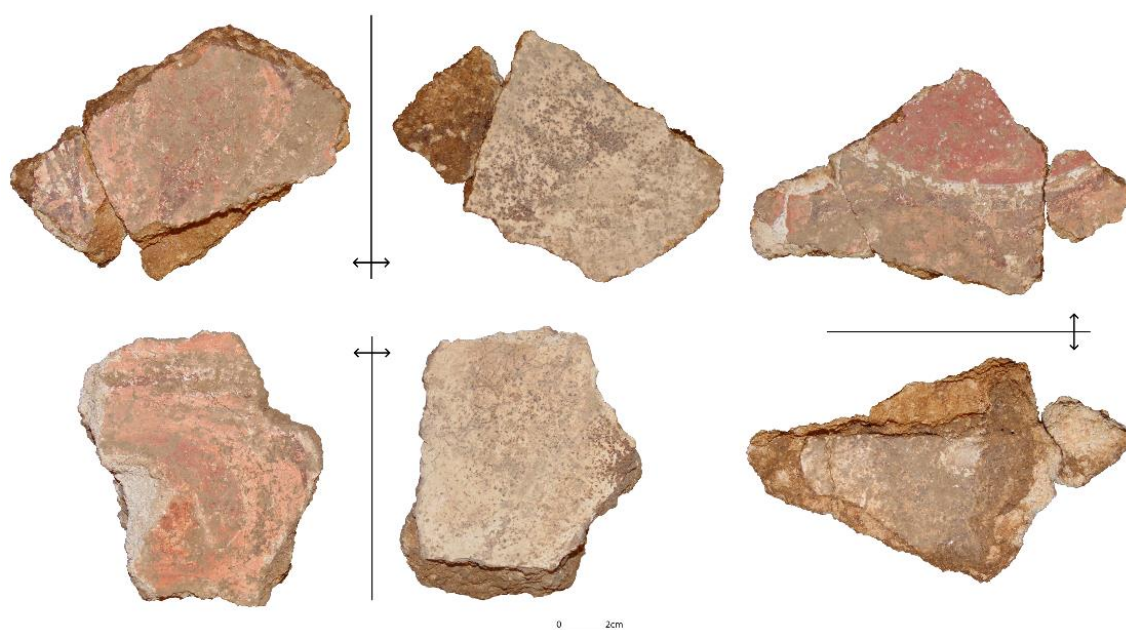


Fig. 29 – Fragmentos de pintura e respectivos reversos onde é possível observar a reutilização de pinturas ou fragmentos de argamassa de cronologia anterior.

Continuando a análise, a observação de duas camadas de argamassa nos fragmentos de pintura corresponde à quantidade de camadas mais comum nesta colecção com 239 fragmentos, tendo 51 fragmentos com três camadas e apenas dois com uma única camada de argamassa. Como referido no capítulo da Metodologia, estas camadas são por vezes de difícil distinção a olho nu. Graças ao carácter muito fragmentário e danificado desta colecção são raros os fragmentos que ainda apresentam marcas no reverso da argamassa, com apenas três a apresentar marcas de aderência em espiga ou V e Λ.

Quanto às eventuais diferentes camadas de pintura, estas são muito mais difíceis de reconhecer e a sua identificação deveria servir unicamente para perceber alguma característica de reutilização, reparação ou abandono. No caso desta colecção de fragmentos para além de ser difícil avaliar a verdadeira intenção de uma segunda camada de pintura, pelo já referido mau estado de conservação, é ainda difícil avaliar se se trataria efectivamente de uma segunda camada ou apenas de uma sobreposição de cores exigida pelo tipo de decoração presente. Pelo que foi possível avaliar dos 32 fragmentos com mais de uma camada de pintura, sendo que apenas 22 se encontram em estado considerado Médio ou Médio/Mau, a maioria parece tratar-se de uma sobreposição de tinta apenas realizada por forma a facilitar os elementos decorativos a ser executados. Os únicos fragmentos de pintura com uma clara sobreposição de cal branca são os fragmentos encontrados no *cubiculum* mosaicado identificado na casa (Fig. 30), podendo esta sobreposição significar um empobrecimento da habitação ou uma descontinuidade das funções inicialmente exercidas na divisão.

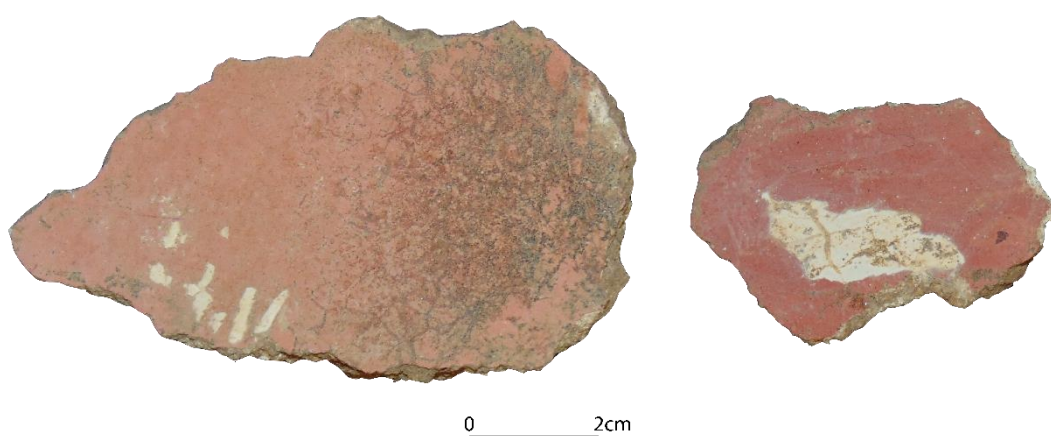


Fig. 30 – Exemplos da presença de uma camada superficial de cal na pintura do *cubiculum* mosaicado da Casa do Tridente e da Espada.

As evidências relacionadas com o traçado prévio constituem um dos pontos a ser avaliado nesta análise, a sua presença é bastante comum na pintura mural romana, inicialmente a técnica utilizada parece ter sido a pintura dos motivos a ocre vermelho e amarelo com um pincel fino, passando posteriormente para a técnica de incisão. É também comum o uso de um pequeno cordel para o traçado de linhas guias ou mestras, utilizado apenas para linhas rectas. O uso do estilete passou a ser mais comum essencialmente a partir das pinturas de III estilo pompeiano, sendo este o instrumento executante de uma incisão directa sobre o revestimento (em caso de fundos claros) e directamente sobre o fundo (em caso de fundos escuros), esta técnica já era utilizada pelos gregos, no entanto o seu uso em época romana passa a ser recorrente e aplicado a todo o tipo de motivos e não apenas a motivos geométricos como na época helenística (Abad Casal 1982a: 146-147).

Sobre a presença de traçado prévio, nesta colecção apenas foram detectadas três peças com esta evidência, todas elas no centro de motivos decorativos circulares, demonstrando o claro uso de compasso aquando da realização dos mesmos. Ao contrário dos fragmentos encontrados nas termas sul e estudados por Teresa Vieira (1977: 19), nos fragmentos da Casa do Tridente e da Espada não há nenhuma peça que demonstre o uso de traçado prévio com quadrículas ou quaisquer tipos de linhas guia. O bico do compasso é a única marca presente na pintura deste edifício e apenas se nota por ter provocado uma cavidade bastante funda no centro exacto dos motivos circulares, por vezes apresentando até várias tentativas, ou seja, mais do que uma marca de bico de compasso na mesma zona, demonstrando algum zelo por encontrar o centro perfeito (Fig. 31). Apesar disso, ao contrário do que poderia ser expectável nenhuma marca é observada nos círculos assinalados por esse compasso, este facto sucede, pois, os compassos habitualmente utilizados tinham apenas uma superfície bicuda para marcar o centro e um pincel atado a um cordel que produzia a marca do traçado, estes traços são por isso muito difíceis de detectar nos materiais arqueológicos encontrados na actualidade. O uso de compassos é referido várias vezes por Claudine Allag e Alix Barbet em algumas das suas obras (Allag & Barbet 1972: 1005, Barbet & Allag 2000) e foi até encontrado um exemplar conservado na cidade de Conímbriga (Alarcão & Etienne 1979: 17), exemplar este que não corresponde às marcas encontradas nos fragmentos de pintura da presente colecção uma vez que este apresenta duas pontas em ferro e deixaria marcado tanto a ponta como o traçado circular.



Fig. 31 – Exemplo de um dos fragmentos de pintura da Casa do Tridente e da Espada com marcas de traçado prévio, concretamente marcas do bico do compasso no centro do motivo circular.

Sobre os motivos decorativos presentes nota-se essencialmente a frequência de motivos geométricos e vegetalistas. Sendo raros, os elementos figurativos exibidos nesta colecção correspondem à representação estilizada de um tridente e algumas cornucópias que associamos a motivos vegetalistas.

Na colecção que presentemente se pretende analisar foram registados 24 fragmentos onde apenas é visível a cor do fundo e que por isso não têm associado nenhum motivo decorativo; 42 peças possuem motivos geométricos e vegetalistas, sendo que muitas vezes os motivos decorativos acabam por se encontrar juntos no mesmo fragmento; 37 apenas registam motivos vegetalistas; 143 apenas ostentam motivos geométricos, sendo este o elemento decorativo mais comum em todo o conjunto. Nesta amostra estão ainda presentes 24 fragmentos com serpenteados, habitualmente associados às imitações de *crustae*, muito bem documentadas na Casa dos Repuxos (Pedroso 1991: 165); apenas 5 peças têm a presença de salpicos, muito comuns como imitação de mármore mosqueado; por fim 17 fragmentos apresentam motivos indeterminados devido ao seu mau estado de conservação.

Apesar de bastante fragmentado o conjunto pictórico desta colecção é bastante extenso e complexo ao nível dos motivos decorativos representados, sobretudo no que se refere aos motivos geométricos, que apresentam uma grande variedade tanto ao nível dos motivos como das cores que os compõe. Foram identificadas onze representações de círculos distintas, dezoito tipos de linhas rectas e seis representações de ângulos,

demonstrando claramente a variedade presente nestes fragmentos. Não será possível colocar todas estas variações nas reconstituições das paredes uma vez que alguns são exemplares únicos, outros encontram-se demasiado fragmentados e são por isso muito difíceis de contextualizar na composição parietal. Contudo e como forma de registo da existência dos mesmos nos contextos arqueológicos da Casa do Tridente e da Espada far-se-á uma breve descrição dos mesmos.

Começando pelos fragmentos identificados como cores de fundo, sem motivos decorativos presentes, registamos a presença de fragmentos de cor preta, vermelha, verde e amarela.

Quanto aos fragmentos com motivos geométricos, refira-se, em primeiro lugar os círculos ( Fig. 32) com as seguintes composições cromáticas: branco com contorno fino a preto inserido num fundo vermelho (1); vermelho com contorno verde fino, inserido em fundo vermelho (2); branco com contorno vermelho fino, em fundo branco (3); preto com contorno branco fino, decorado por motivos vegetalistas em forma de pequenas chamas ou bolbos, decoradas a vermelho, laranja e branco em fundo preto (4); por fim círculo branco com contorno preto em fundo branco (5).

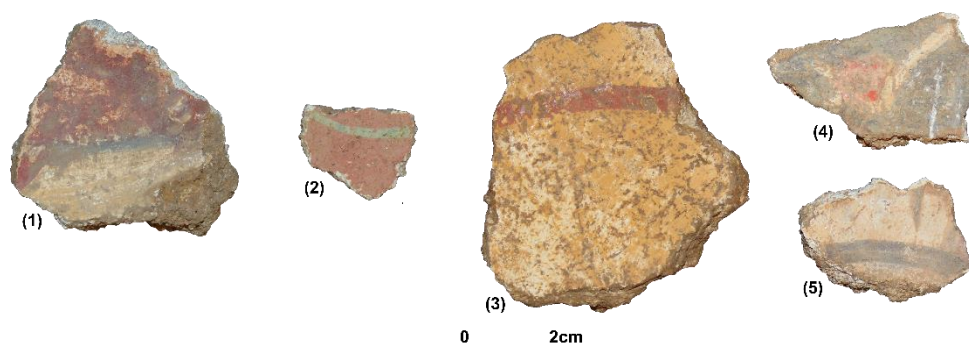


Fig. 32 – Estampa dos fragmentos com motivos geométricos circulares pertencentes à colecção de pintura da CTE sem correspondência em nenhuma das reconstituições.

No que se refere aos motivos geométricos em linha recta (Fig. 33), podem tratar-se de faixas, linhas ou contornos: fundos amarelos e verdes separados por uma linha branca (6); linha fina vermelha em fundo branco (7); fundo negro separado por linha branca espessa (8); fundo vermelho e preto separado por uma linha branca (9); linhas concêntricas brancas e amarela finas em fundo vermelho e verde (10); fundo vermelho dividido por uma linha branca espessa (11); fundo vermelho dividido por uma linha amarela e branca (12); fundo branco dividido por uma faixa vermelha e uma linha preta menos de 2cm acima (13); linha verde e branca separam um fundo vermelho de um

fundo branco (14); fundo branco dividido por duas linhas vermelhas, uma mais espessa e uma mais fina menos de 2cm acima (15); linha branca separa um fundo amarelo de um fundo arroxeadado (16); quadrado preto contornado por uma linha branca em fundo verde (17); linhas pretas em ângulo recto separam um fundo branco de um fundo amarelo (18); por fim, ângulo aberto de 60° divide um fundo vermelho de um fundo preto que alberga formas vegetalistas em forma de pequena chama vermelha, laranja e branca (19).

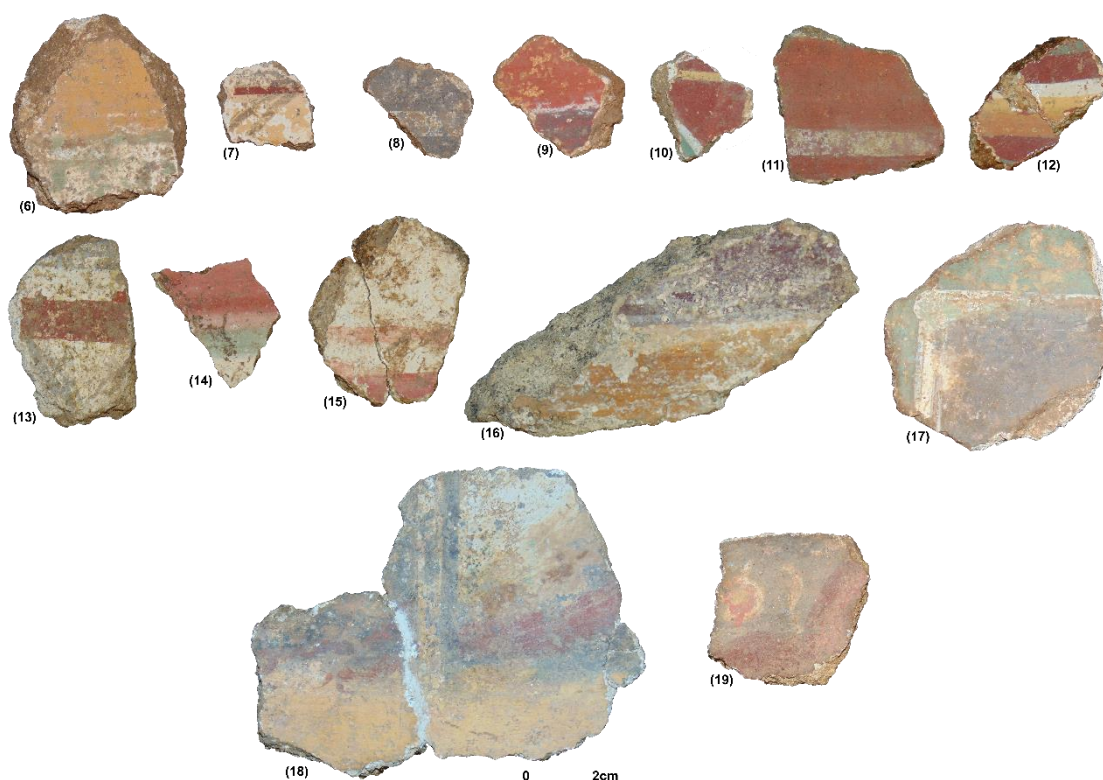


Fig. 33 – Estampa dos fragmentos com motivos geométricos rectos pertencentes à colecção de pintura da CTE sem correspondência em nenhuma das reconstituições.

Os motivos vegetalistas (Fig. 34) presentes são menos variados que os geométricos, mas apresentam alguns padrões interessantes. Assinala-se a presença de esquemas com três folhas brancas de pontas arredondadas parecem abrir entre elas uma pequena linha branca que poderia possivelmente abrir numa pequena flor (20): outro dos motivos corresponde à junção de vários pequenos círculos verdes em fundo preto, que parecem representar cachos de uvas. Este motivo aparece algumas vezes, quase sempre isolado, por vezes com a pintura dos cachos já desvanecida e numa única ocasião fazendo a ligação entre um fundo vermelho e um fundo preto (21-23). Neste conjunto encontra-se ainda motivo vegetalista em forma de cornucópia terminando em ponta bífida que parece representar uma flor, provavelmente autóctone, verde com

contornos finos a bege em fundo vermelho (24 - 25), este motivo aparece com colorações diferentes na reconstituição da parede do peristilo, normalmente representado ladeado por uma espiral branca, amarela e vermelha. Outro motivo vegetalista é a representação de pequenos bolbos a vermelho, laranja e branco em fundo preto, já descritos nos motivos geométricos rectos (26-27), aparece também na reconstituição da pintura do peristilo com uma coloração distinta.

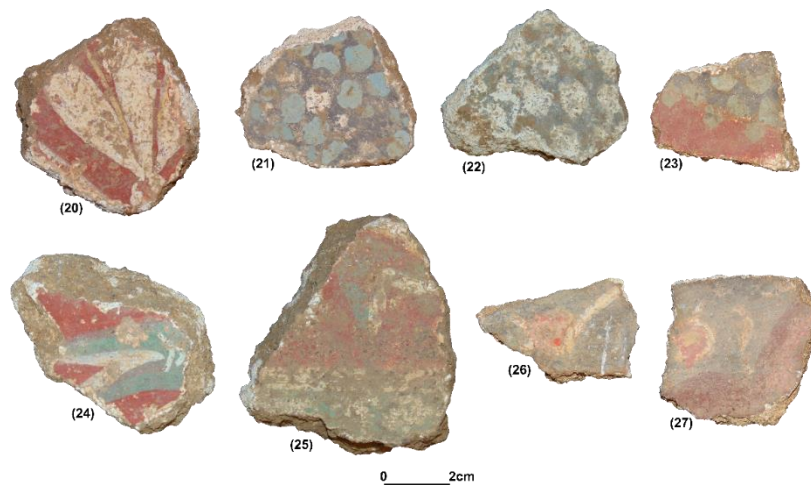


Fig. 34 – Estampa dos fragmentos com motivos vegetalistas pertencentes à coleção de pintura da CTE sem correspondência em nenhuma das reconstituições.

Por fim os motivos figurativos são bastante escassos e consistem basicamente na representação de um tridente na parte central de motivos vegetalistas em cornucópia e espiral. Este tridente funciona nestes motivos como um eixo que estrutura a composição em que se insere, abrindo os motivos de ambos os seus lados de forma simétrica (Fig. 35). Este elemento foi encontrado muito depois dos mosaicos que deram nome à casa e reforçam a importância do mesmo para o proprietário. Tratando-se de um motivo que não é de todo um elemento comum na pintura, reforça a possível ligação deste edifício ao anfiteatro já referida por Virgílio Hipólito Correia como já se aludiu (2013a: 332).



Fig. 35 – Único fragmento com representação figurativa da CTE, apresenta um tridente e motivos vegetalistas em forma de cornucópia e espiral, pertence à Zona Superior da pintura do peristilo.

Outro motivo bastante presente são os serpenteados, representados em várias cores e formatos (Fig. 36). Habitualmente possuem formas relativamente circulares no centro, mas os motivos serpenteados que as ladeiam podem variar entre si, apresentando diferentes formas e diferentes cores (28-29); fundo branco com uma linha verde e serpenteados a vermelho (30); fundo branco com serpenteados pretos (31). Estes motivos estão quase sempre associados à imitação de *crustae* e são um motivo muito comum tanto na cidade de Conímbriga como por todo o império romano, a sua variabilidade pode estar associada a imitações mais e menos perfeccionistas dos veios do mármore, dependendo da forma como são realizados.

Menos comuns são os fragmentos com salpicos (Fig. 36), que consistem na aplicação aleatória de pequenas manchas de tinta de várias cores, nesta colecção essencialmente vermelhas e amarelas, que pretendem imitar mármore mosqueado (32). Esta representação é também bastante comum na cidade de Conímbriga e em termos gerais um pouco por todo o império, no entanto na presente colecção surge pouco representada, em apenas cinco fragmentos.

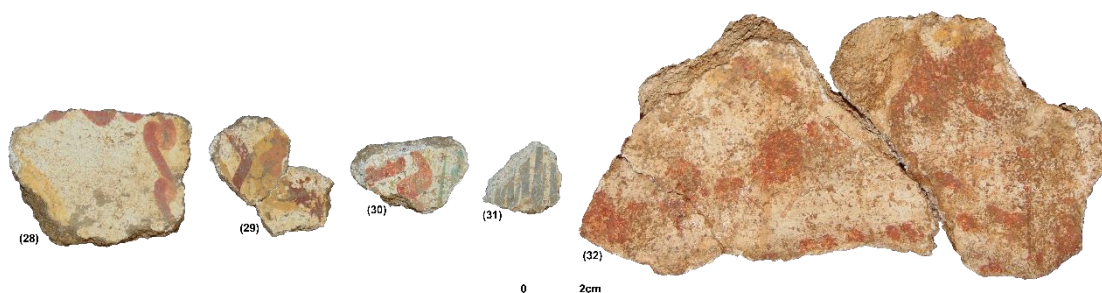


Fig. 36 – Estampa dos fragmentos com motivos serpenteados e com salpicos pertencentes à colecção de pintura da CTE sem correspondência em nenhuma das reconstituições.

#### ***4.2.3.3. Propostas de reconstituição da pintura mural***

Na Casa do Tridente e da Espada foram estudados três conjuntos de pintura distintos, um conjunto estudado essencialmente a partir da pintura *in situ*, os restantes dois através dos fragmentos encontrados em escavação que se apresentam, como já referido, muito fragmentados e pouco completos. A proposta de reconstituição que se apresenta dos três ambientes é bastante difícil e é mesmo algo especulativa pela quantidade, características e reduzida dimensão dos fragmentos em estudo.

O primeiro conjunto corresponde à pintura *in situ*, que se encontra no lado Oeste da casa, na divisão à direita da cozinha. Consistia numa faixa de pintura que apresentava no início do ano de 2021 cerca de 1,35m de largura conservada, mas infelizmente acabou por ser destruída quase na sua totalidade com as chuvas torrenciais do Inverno, perdendo toda a camada de gaze do restauro que a protegia desde 2012 e deixando a descoberto os motivos decorativos que a compunham, ilegíveis até ao momento.

O muro onde se encontra, pertence à primeira fase de construção do edifício, datado possivelmente dos inícios do séc. II d.C. mas a fraca qualidade da pintura aponta-a para uma cronologia mais tardia, talvez de finais do séc. III, podendo significar que tal como nas casas da Zona B (Alarcão, 2010) também na Casa do Tridente e da Espada foram realizadas alterações de arquitectura e decoração em finais do séc. III, destruídas ou amortizadas poucos anos mais tarde, uma vez que esta zona da casa foi abandonada com a construção do novo *triclinium* (Vieira, Ferreira & Correia 2021: 152-153).

Ao que parece esta faixa seria a parte conservada do plinto que teria cerca de 40cm de altura, sendo visível um fundo branco coberto essencialmente por salpicos de tinta vermelha e amarela, possivelmente uma imitação de mármore mosqueado, ainda que bastante mal-executado com borrões de tinta de grandes dimensões, muito pouco cuidados. Estão presentes também em alguns fragmentos o que parecem ser linhas verticais finas vermelhas, amarelas e negras. Estas podem tratar-se de salpicos de tinta que tenha caído das zonas acima e escorrido de forma aleatória e involuntária ou algum elemento ilegível no momento por falta de fragmentos. A linha negra pode tratar-se também de uma separação entre painéis do plinto, ainda que pareça um pouco fina (menos de 0,5cm) para desempenhar esta função.

Acima destes motivos uma linha horizontal vermelha de cerca de 2cm parece ser a separação entre o plinto e a zona média. Um único fragmento mostra o seguimento desta linha para a parte superior da mesma onde apenas são visíveis duas linhas semelhantes, uma imediatamente acima cinza-clara também horizontal, outra uma linha vermelha com cerca de 2cm de espessura que se apresenta na vertical, podendo tratar-se da separação entre os painéis centrais (Fig.37).



Fig. 37 – Detalhe da Zona Inferior e passagem para a Zona Média da pintura ainda *in situ* no lado Oeste da CTE, na divisão à direita da cozinha.

Dos fragmentos encontrados em escavação apenas alguns pertencem a este conjunto, correspondendo os mesmos à zona inferior da composição. Por este motivo, não é possível realizar uma reconstituição completa das pinturas desta divisão, sendo apenas apresentada a proposta de reconstituição da zona inferior e média.

Esta reconstituição representa uma pintura que se inspira no III estilo pompeiano, com um desenho simples e estilizado: uma zona inferior de imitação de mármore mosqueado amarelo e vermelho e painéis centrais de fundo branco separados entre si apenas por linhas verticais vermelhas (Fig. 38).

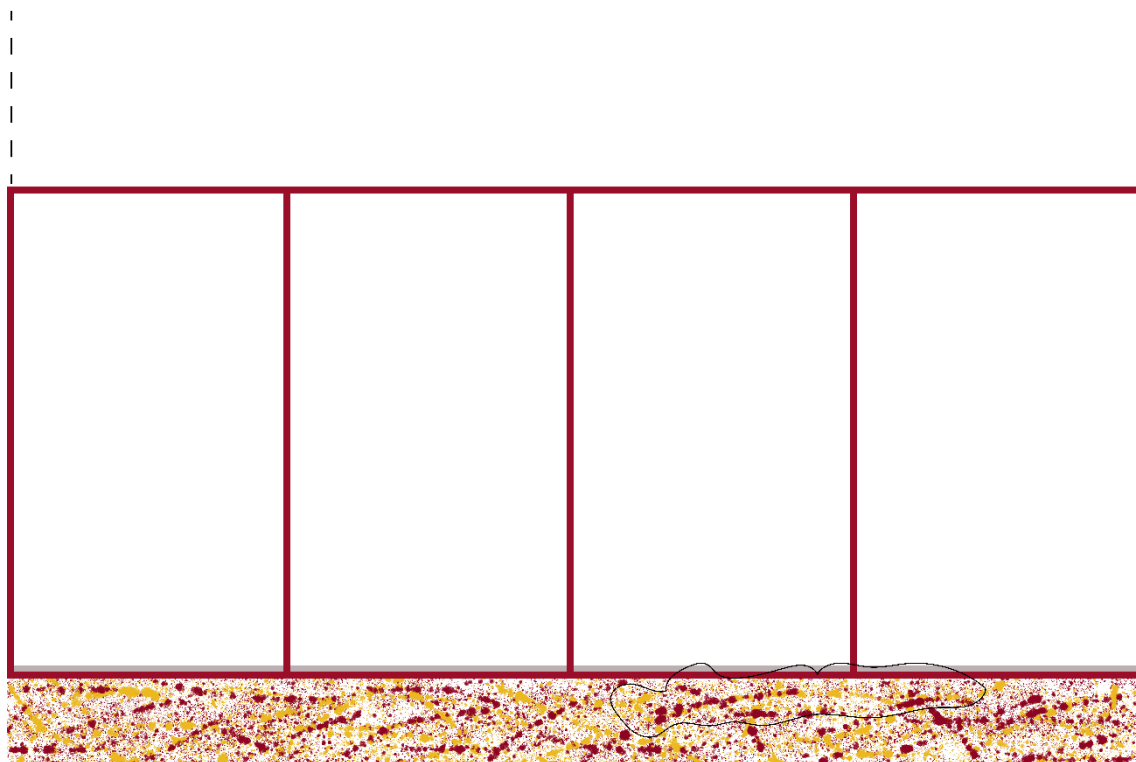


Fig. 38 – Reconstituição da Zona Inferior e Média do primeiro conjunto de pintura da CTE, do qual restavam até ao presente ano fragmentos *in situ* (representados pelo traço contínuo a negro). A tracejado a continuação para a Zona Superior que nos é completamente desconhecida. (Na primeira figura dos anexos gráficos pode observar-se a mesma imagem com escala e em maior dimensão).

Este conjunto pictórico encontra um paralelo muito semelhante no “solar de la c/Mariano J. de Larra n.º 14”, em Mérida, datado do séc. II d.C. (Bejarano Osorio 2019: 387) e apresenta semelhanças tanto ao nível da qualidade da pintura como nos motivos representados.

O segundo conjunto apresenta essencialmente fundo verde e uma pintura mais cuidada quando comparada com o plinto de mármore mosqueado mal conseguido como houve já ocasião de referir anteriormente. Estas características levam a pensar que poderemos estar perante pinturas realizadas em cronologias distintas.

Dos dois conjuntos fragmentários este é o que apresenta pintura conservada de maiores dimensões, passível de alguma leitura relativa à composição decorativa. Foi possível perceber um sistema de relação contínua ou sistema de rede, ao que parece pertencente à zona superior da composição, sendo um esquema relativamente cuidado e detalhado ao contrário da pintura encontrada *in situ*.

Neste conjunto de fragmentos são também perceptíveis algumas representações de imitação de *crustae*, muito comuns na cidade de Conímbriga, a maioria destas

também de qualidade excepcional melhor até que a pintura do mesmo género presente na Casa dos Repuxos, procurando reproduzir de forma muito aproximada as características de distintos tipos de pedra. Este tipo de imitação é habitualmente encontrado nas zonas inferiores da composição, não sendo certamente excepção na pintura da Casa do Tridente e da Espada.

Assim sendo, ao que parece estamos também perante uma pintura que se inspira nas representações de III estilo pompeiano, com plinto em imitação de mármore e *crustae*, uma zona média dividida em painéis e interpainéis e uma zona superior com um sistema de relação contínua, tal como acontece na pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII. Contudo, todos os fragmentos que poderiam fazer parte da zona média desta composição são de reduzidas dimensões e não apresentam elementos decorativos suficientes para que seja possível comprovar com certeza a existência de painéis centrais. Tendo em conta esta situação optou-se por não se apresentar no presente estudo nenhuma proposta de reconstituição para esta zona, uma vez que seria um exercício totalmente especulativo e pouco realista.

Pelas suas características a pintura aparenta deter uma cronologia do séc. I ou II d.C., tendo em consideração a sua qualidade excepcional e o facto de grande parte dos fragmentos terem sido encontrados junto dos vestígios de destruição e amortização da ala Oeste, descartados aquando da construção do *triclinium*. Esta pintura parece pertencer às paredes que ladeariam todo o peristilo inicial da casa, com uma área de cerca de 120m<sup>2</sup>, uma pintura de exterior/jardim, hipótese apoiada também pelas cores e motivos presentes na composição, com muito verde e muitos floreados. Considerando as cronologias das restantes pinturas semelhantes da cidade de Conímbriga poderemos também estar perante uma pintura de finais de séc. III d.C..

A reconstituição da composição decorativa desta parede, baseada nos poucos fragmentos existentes, começaria por um plinto de cerca de 40cm (medida baseada nos restantes plintos da cidade), com fundo branco bastante preenchido por elementos circulares e ovais rodeados por serpenteados todos em tons acastanhados e avermelhados. Os serpenteados e todos os contornos são de um vermelho-escuro quase castanho e o interior das formas de um *dégradé* que vai desvanecendo a cor desde o vermelho mais escuro do centro até um vermelho quase rosa que antecede os contornos exteriores.

Não existem fragmentos que comprovem a separação dos painéis do plinto e um único fragmento demonstra a existência de uma grande forma circular entre os elementos referidos anteriormente. Esta forma apresenta contorno branco e interior vermelho vivo o que corresponde a uma forma comumente encontrada neste tipo de plinto de imitação de *crustae* (Fig. 39), muitas vezes inserida dentro de um losango horizontal, forma da qual não possuímos qualquer registo nesta colecção.

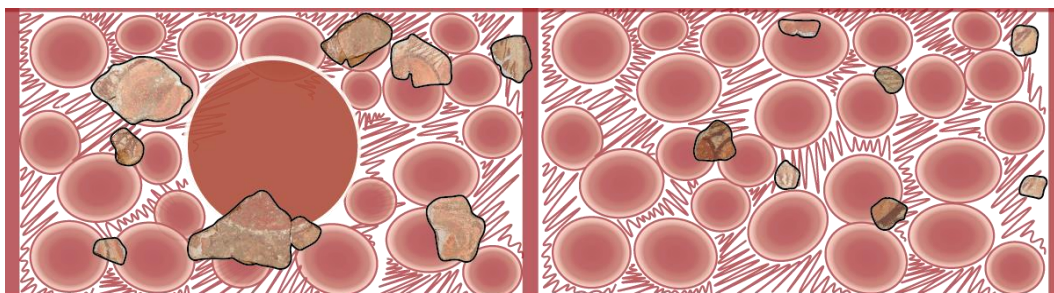


Fig. 39 – Detalhe da reconstituição do rodapé com imitações de *crustae* na pintura do peristilo da CTE.

Assim sendo a proposta de reconstituição supõe que, tal como acontece nas pinturas da *exedra* do Centauro Marinho (Fig. 40) na Casa dos Repuxos (Pedroso 1991), também nas pinturas do peristilo da Casa do Tridente e da Espada os motivos circulares maiores, a vermelho, se encontrariam no centro de alguns painéis do plinto, não havendo nenhum fragmento que nos elucide quanto à sua disposição, julgamos que ocorreria como constam na reconstituição de forma alternada, tal como acontece no exemplo referido.



Fig. 40 – Exemplar de pintura com imitações de *crustae* semelhantes às da CTE, pertencente à *exedra* do centauro marinho na Casa dos Repuxos.

Como referido supra não existem elementos que comprovem a existência e forma exacta dos painéis centrais nem de nenhuma das zonas de ligação com a zona média, não constando estes na proposta de reconstituição final, conseqüentemente esta passa directamente à zona superior que ostenta detalhadamente um sistema de rede ou relação contínua, muito usual nas representações dos tectos.

Pelo que foi possível observar a zona superior é formada por uma composição ortogonal em fundo verde com um esquema de alternância entre octógonos irregulares e losangos secantes. No interior, ambas as figuras contêm formas circulares: os octógonos contêm três tipos de decoração interna distintas enquanto os losangos apresentam sempre o mesmo tipo de decoração. Os octógonos apresentam duas cores de contorno: vermelho no exterior e azul-claro no interior, separados entre si e do fundo por linhas brancas com cerca de 1cm, o diâmetro parece ser de cerca de 35cm. Os losangos apresentam no contorno um dégradé de três cores: laranja, amarelo e branco e uma espessura geral de cerca de 4cm, sendo o seu diâmetro também de cerca de 35cm. No interior ambas as figuras contêm formas circulares: os octógonos contêm três tipos de decoração interna distintas enquanto os losangos apresentam sempre o mesmo tipo de decoração.

Na parte interna dos octógonos encontramos sempre dois círculos um quase tangente ao octógono nos quatro lados mais estreitos, que consiste apenas numa linha branca com menos de 1cm de espessura e cerca de 25cm de diâmetro, sendo o círculo interior o que varia de cor e decoração. Pode apresentar-se branco com duas linhas de contorno, uma fina a preto no interior (cerca de 0,5cm) e uma branca no exterior (com cerca de 1cm). O círculo pode ocorrer de cor vermelha também com duas linhas de contorno negra no interior e branca no exterior (ambas com cerca de 1cm), ou ainda no mais complexo de todos, observa-se o círculo de fundo branco com outro de fundo branco de cerca de 8cm de diâmetro no seu interior com contorno a negro, entre os dois assinalam-se várias pequenas linhas rectas concêntricas a vermelho. Os três círculos, apesar de ostentarem decorações distintas apresentam todos um diâmetro de cerca de 20cm. A dimensão dos fragmentos que se conservaram não permitiu identificar qual seria a ordem ou sequência específica desta decoração, sendo a ordem pela qual se apresentam estes motivos na reconstituição apenas uma hipótese.

Nesta mesma composição, no interior dos losangos regista-se também a presença de dois círculos distintos, ambos são bastante ornamentados. O círculo exterior consiste

numa linha de contorno branca com cerca de 1cm de espessura decorado a toda a volta com motivos vegetalistas laranja, amarelos e brancos que formam um motivo que se assemelha a pequenas chamas, pétalas de forma triangular, ou motivos bolbiformes, coroadas por um ponto branco. Estes motivos apresentam cerca de 2cm cada, estima-se que a todo o perímetro exterior do círculo haveria mais de 50 deste motivo (chamas, pétalas ou motivos bolbiformes). O círculo interior apresenta também um contorno branco e no interior apresenta a toda a volta dez motivos foliáceos horizontais de contorno verde-escuro e interior verde-seco com pequenas linhas côncavas finas a verde-escuro, de entre cada “folha” saem para o interior do círculo de forma concêntrica duas linhas juntas e irregulares vermelha e amarela.

Octógonos e losangos são secantes em toda a composição decorativa, no entanto é difícil entender como funcionaria esta sobreposição uma vez que alguns fragmentos demonstram que os losangos se sobrepõem aos octógonos e outros demonstram exactamente o oposto. Esta sobreposição é por isso realizada na reconstituição final como uma mera hipótese mostrando alternância na solução proposta.

Nas zonas livres, entre octógonos e losangos (de forma rectangular), o fundo verde foi preenchido por vários motivos vegetalista: flores bifurcadas como uma espécie de cornucópia de cor bege e contorno vermelho que saem de espirais amarelas, beges e brancas. Num dos fragmentos encontrados foi possível identificar um pequeno tridente esquemático que parte do centro simétrico entre duas flores e duas espirais, no entanto é um elemento único que não se encontrou em nenhum outro fragmento.

A reconstituição final da zona superior consiste então numa composição que contém três figuras na vertical numa sequência que se inicia com um esquema: octógono – losango – octógono, seguidos à direita por um losango – octógono – losango e assim sucessivamente. A ordem da decoração proposta para os octógonos foi escolhida tendo em consideração o número de fragmentos encontrados com cada tipo de decoração. Uma vez que os motivos mais frequentes correspondem aos círculos interiores brancos e vermelhos acabou por se colocar sempre os círculos com linhas vermelhas no centro, sempre entre os dois losangos. Os círculos brancos e vermelhos fazem parte do conjunto que segue o esquema octógono – losango – octógono de forma alternada, sendo sempre da mesma cor na vertical. A proposta de reconstituição da decoração interna dos octógonos seria formada por círculos concêntricos (da periferia

para o centro): dois círculos vermelhos, um círculo com linhas vermelhas, dois círculos brancos, um círculo com linhas vermelhas e assim sucessivamente (Fig. 41).

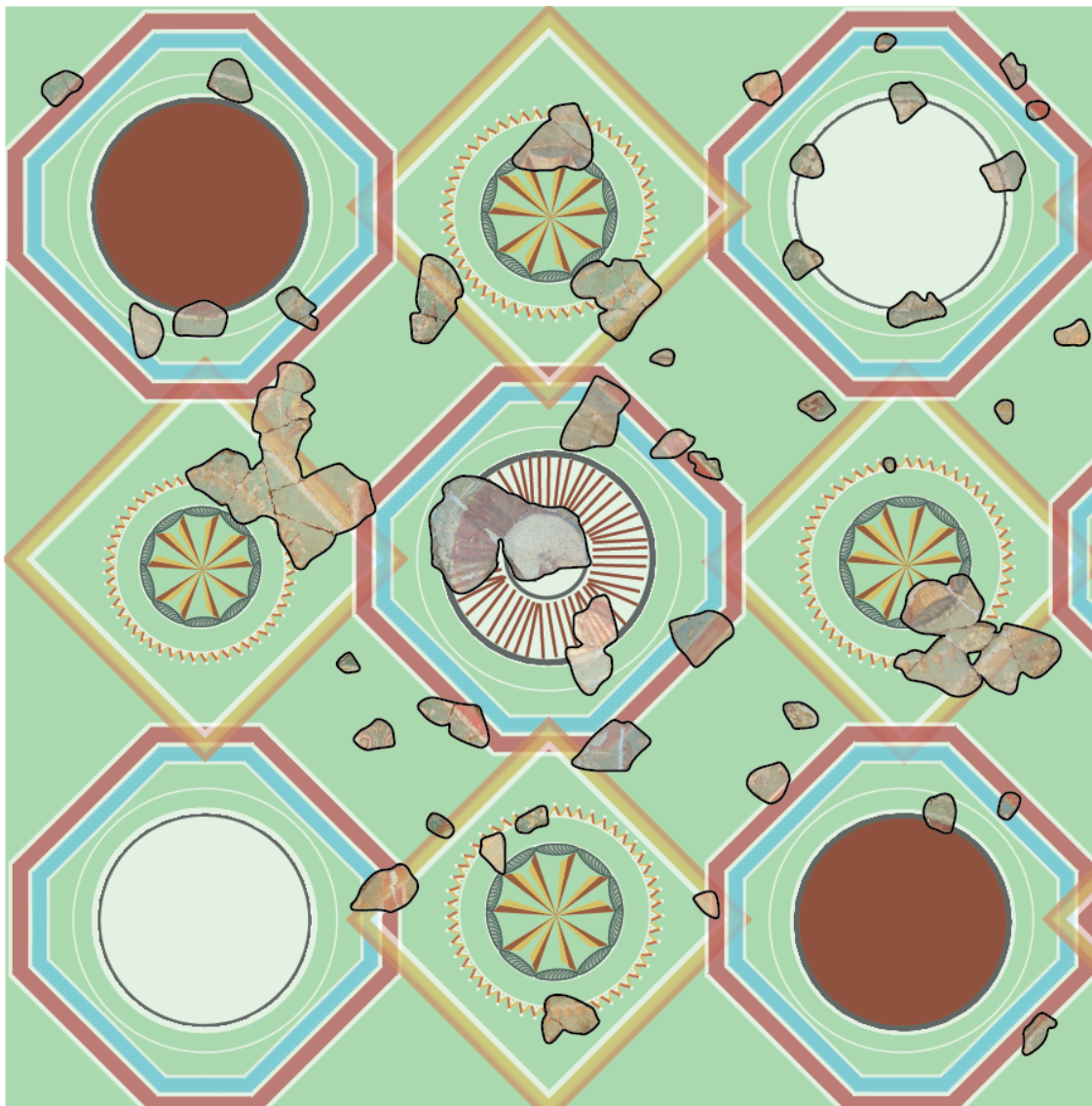


Fig. 41 – Detalhe da reconstituição do sistema de rede ou de relação contínua da Zona Superior da pintura do peristilo da CTE.

As dimensões da reconstituição são meramente ilustrativas (Fig. 42) uma vez que estamos perante um peristilo com cerca de 120 m<sup>2</sup>, com paredes repartidas devido às entradas para as divisões interiores e não dispomos de fragmentos que permitam supor qual seria a altura dos painéis centrais e conseqüentemente a altura das paredes.

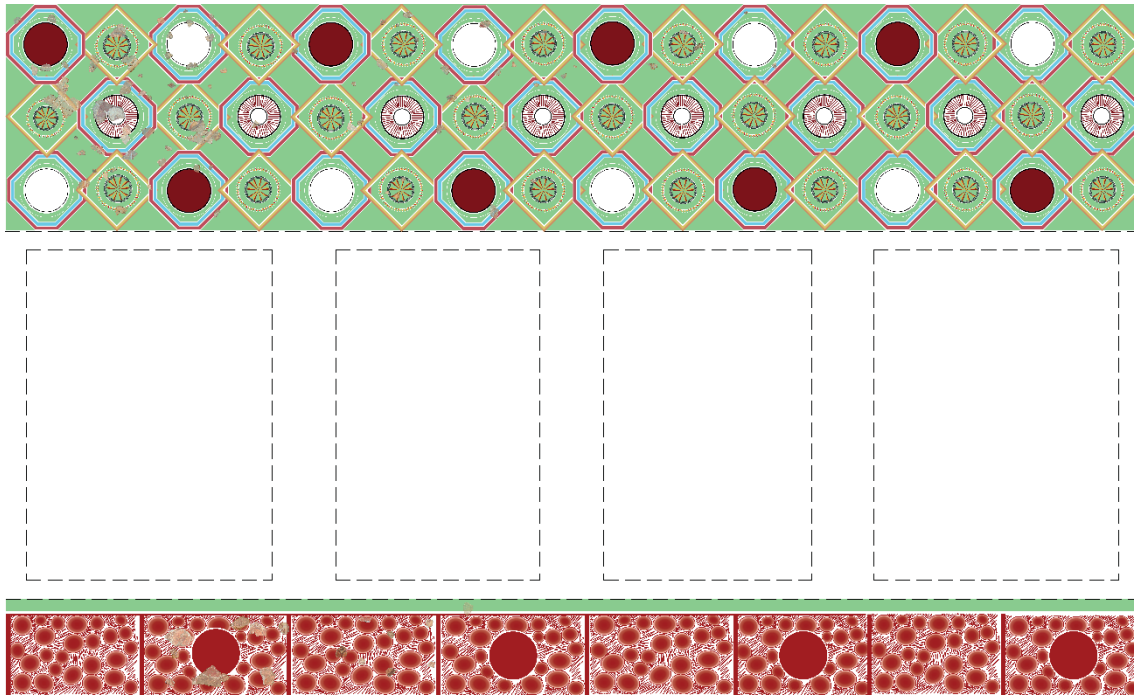


Fig. 42 – Reconstituição da Zona Inferior e Superior da pintura que ladearia todo o peristilo da Casa do Tridente e da Espada. A tracejado a Zona Média da composição impossível de reconstituir. (Na segunda figura dos anexos gráficos pode observar-se a mesma imagem com escala e em maior dimensão).

Por fim, os fragmentos encontrados no *cubiculum* da casa são os que forneceram menos respostas. Estamos perante um conjunto de fragmentos essencialmente brancos e vermelhos, apenas com dois ou três fragmentos decorados com linhas vermelhas e noutros casos vermelhas e verdes, sendo que todos são bastante reduzidos não permitindo nenhum tipo de reconstituição.

A grande quantidade de fragmentos brancos e vermelhos recorda as conhecidas pinturas de exterior de Pompeia onde apenas se regista a pintura na zona inferior com a cor vermelha (Fig. 43). No entanto, apesar de estarmos perante um *cubiculum* com um mosaico muito simples e um contexto relativamente bem preservado da pintura, não é possível entender como seria a disposição dos fragmentos na mesma, sendo que poderíamos estar também perante uma pintura com plinto vermelho e painéis e interpainéis brancos apenas separados por pequenas faixas a vermelho ou outros esquemas semelhantes. A falta de fragmentos decorados torna impossível a formulação de uma proposta de reconstituição, sendo apenas claro que tal como o mosaico também a pintura do *cubiculum* seria simples e pouco ornamentada.



Fig. 43 – Parede exterior de uma taberna apresenta uma pintura simples a vermelho e branco com anúncios e grafitis pintados na via dell'Abbondanza em Pompeia (Fotografia realizada pela autora).

Avaliando as reconstituições realizadas tendo em conta a possível influência estilística empregue e os distintos níveis de qualidade das várias pinturas da casa é possível perceber um padrão. Nesta habitação, e como habitual no período romano, priorizaram-se as aparências, decorando essencialmente as áreas de circulação em detrimento das áreas dedicadas ao conforto pessoal, tal como ocorre em várias outras casas da cidade (Correia 2014: 1113). Na Casa do Tridente e da Espada duas pinturas bastante simples e pouco cuidadas estão localizadas em duas das divisões interiores, contrastando de forma avassaladora com uma pintura exuberante, detalhada e de grande qualidade do peristilo, uma área da casa que corresponde a um local de circulação e acesso a outros compartimentos, um testemunho de que se procurava manter aparências a nível social.

A fragilidade do contexto arqueológico da Casa do Tridente e da Espada e a qualidade lamentável da maioria da coleção de pintura fez com que muitos dos fragmentos encontrados fossem deixados de fora das reconstituições finais. Ainda assim

foi possível identificar três pinturas correspondentes a três ambientes distintos dentro da casa, alargando o nosso conhecimento sobre o tipo de pinturas encontradas na cidade. De referir ainda que se trata da decoração específica de uma casa que passou por várias alterações arquitectónicas ao longo dos séculos adaptando-se à dinâmica social vivida nesta habitação.

### **4.3. Edifício do Sector G XVII**

#### **4.3.1. Estruturas Identificadas (Contexto Arquitectónico)**

O Edifício do Sector G XVII tem esta denominação devido à distribuição e diferenciação de sectores (com diferentes letras e números) atribuídos na cidade de Conímbriga. Este edifício é até agora a edificação doméstica mais marcante neste sector da cidade.

O EGXVII não foi ainda escavado na sua totalidade, pelo que é difícil avaliar as suas estruturas e definir assertivamente em que categoria de edifício se insere, não sendo possível entender – com as escavações realizadas até ao momento – se se trataria de uma *domus* ou de uma *insula*. Apesar da primeira escavação no edifício ter decorrido no início dos anos 90 do séc. XX – com a descoberta de parte da sala norte sala A, de onde são provenientes as pinturas analisadas no presente estudo – o edifício propriamente dito só voltou a ser intervencionado no ano de 2015-2016. Até então a sala identificada nas escavações de 1992-1993 era considerada um *cavaedium* situado entre a *media* e a *summa cavea*, sendo parte integrante do anfiteatro (Correia 1994b: 17, Correia & De Man 2010: 303, Cerveira 2017: 31).

O edifício foi descoberto graças a uma característica peculiar, uma vez que no limite norte do mesmo se encontra um desvio no traçado da muralha tardia. Este desvio repentino na estrutura defensiva chamou obviamente a atenção dos arqueólogos.

Este factor e a descoberta relativamente recente do Anfiteatro da cidade levou os especialistas a associar que a habitação seria de parte integrante do edifício lúdico, iniciando em 1992 as escavações do mesmo e procedendo à abertura de diversas sondagens em locais estratégicos, passíveis de conter infra-estruturas relevantes associadas ao mesmo (Fig. 44).

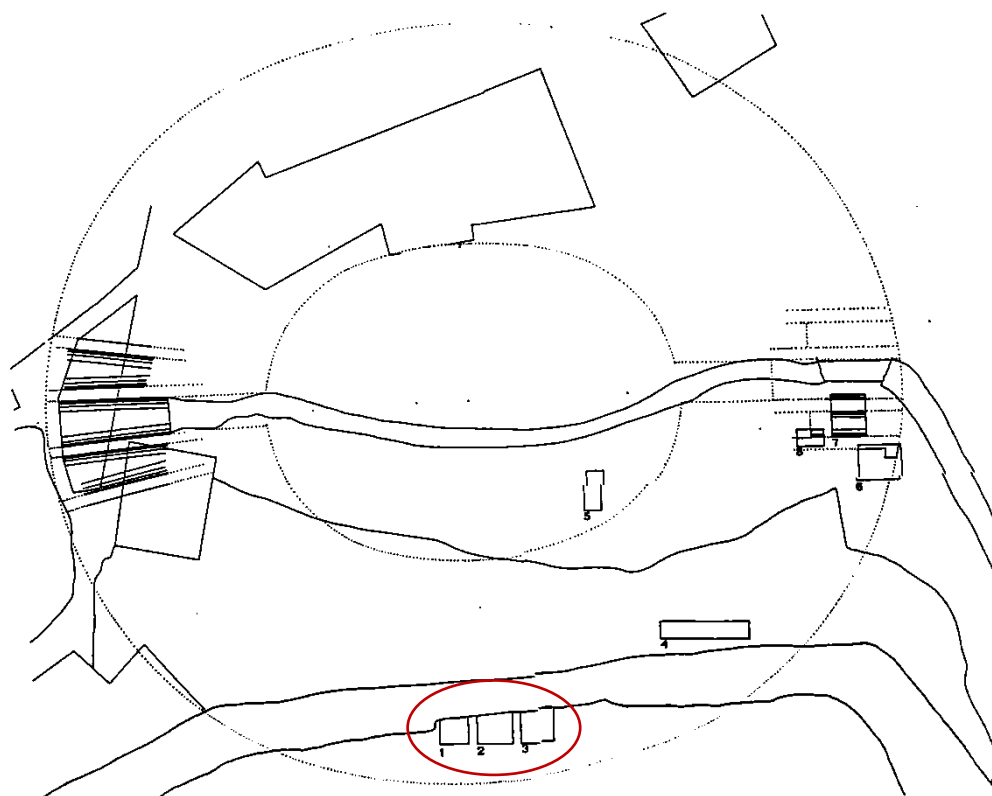


Fig. 44 – Representação das sondagens realizadas no ano de 1992 para localizar infra-estruturas do anfiteatro (Correia 1992). Nos números 1,2 e 3 (assinalado a vermelho) as sondagens que colocaram a descoberto o EGXVII.

Com as escavações decorridas desde 1992 até 2018 foi possível entender que se trata de uma estrutura de planta quase quadrangular com vários compartimentos, sendo a sala A o único compartimento escavado na totalidade. Até ao momento estão a descoberto apenas quatro compartimentos, ao que parece todos com entrada a Este, fazendo parecer que estariam associados a uma zona de circulação, provavelmente ladeando um peristilo (Correia 2019: 170), muito típico nas estruturas habitacionais da cidade e do império.

Todos os compartimentos do edifício apresentam pavimento em *opus signinum* de bastante boa qualidade (actualmente tapado com areia), apresentado remate em meia cana (Fig. 45). Este tipo de pavimentação é muito comum em estruturas ligadas ao transporte e permanência de água, como termas, tanques, canalizações e latrinas (Reis 2015: 125) ou em edifícios de carácter artesanal ou industrial. No entanto o seu uso parece ter sido também algo comum em ambientes domésticos essencialmente em época

alto imperial, existindo alguns exemplares na capital Lusitana, *Augusta Emerita* (Bustamante Álvarez 2013: 133, Bejarano Osorio 2019: 390).



Fig. 45 – Fotografia geral do Edifício do Sector G XVII com os vestígios de pintura *in situ* protegidos por chapas de alumínio e o pavimento em *opus signinum* protegido por areia.

Alguns destes exemplares apresentam também paredes com pintura, sendo algo similares ao edifício que se pretende analisar no presente estudo, maioritariamente datados do séc. II d.C..

Em Portugal os melhores paralelos para a presença de pintura e pavimento em *opus signinum* em ambiente doméstico encontra-se numa *domus* em Chaves, ainda que esta faça parte do complexo termal da mesma e não propriamente da zona habitacional da cidade (Carvalho & Ribeiro 2019) e na cidade de Miróbriga na casa a sul do caminho (Pedroso 2005: 343).

Em Conímbriga pavimentos em *opus signinum* ou restos destes são descritos nas termas, no aqueduto e nas estruturas ligadas ao mesmo, nas *latrinae*, nas zonas ligadas à produção industrial, possíveis *triclinia*, cozinhas ou podem encontrar-se ainda associados a repavimentações tardias de fraca qualidade por empobrecimento e falta de capacidade económica dos proprietários em manter ou refazer os seus pavimentos iniciais, como é o caso da Casa do Tridente e da Espada (Correia 2013a: 283).

Esta repavimentação mais tardia é algo bastante comum, mas não aparenta ser o caso dos pavimentos do Edifício do Sector G XVII, uma vez que estes apresentem uma óptima qualidade e na escavação das bolsas que o cortam não foi registado nenhum tipo de pavimento anterior. Pode tratar-se igualmente de uma forma de manter o edifício a salvo da humidade e da água sendo este o seu uso mais comum. O único elemento associado a água até ao momento é um esgoto identificado a Nordeste (Correia 1994b: 15). Seja qual for a função a que estaria associado este tipo de pavimento, em ambiente doméstico e com esta qualidade de execução, é até ao momento um exemplar único na cidade de Conímbriga. O *opus signinum* pode igualmente associar-se às camadas de assentamento de pavimentos de mosaico nestes contextos, como é exemplo em Torre de Palma (Lancha & André, 2000) ou no Algarve (Lancha & Oliveira, 2013).

As estruturas do edifício consistem num muro que limita o mesmo a Oeste relativamente perpendicular à muralha tardia e nos muros que limitam os vários compartimentos que se apresentam paralelos à muralha, todos estes muros são construídos com bloco calcário e tufo local facetados e teriam cerca de 50cm de espessura (Cerveira 2017: 31).

O compartimento mais a Norte (sala A) é característico pelas suas pinturas *in situ* em relativo bom estado de conservação e sendo o único escavado na totalidade tem uma área de 4,30m por 5,90m, o compartimento contíguo a este a sul (sala B) apresenta 5m de largura e tem também pintura *in situ* não se apresentando tão bem conservada como a anterior. Passou por algumas modificações tardias, como o entaipamento de parte de uma porta e a criação de uma escada de acesso no interior. O compartimento a sul deste (sala C) é o que apresenta maior quantidade de estruturas, ostenta também alguma pintura *in situ* ainda que menos clara que as anteriores e neste foi instalado um forno metalúrgico, muito provavelmente dedicado à metalurgia do cobre, sendo considerado pelos arqueólogos uma oficina torêutica do séc. V (Correia 2019: 170-171), a largura desta divisão é de 4,60m. O compartimento mais a sul até agora identificado (sala D) foi apenas parcialmente escavado no ano de 2018. Possui 5,90m de comprimento, tal como a sala A, e apresenta ligação com as estruturas mais antigas identificadas neste sector, um muro de orientação Norte/Sul com pelo menos cinco compartimentos distintos (Ruivo 2016: 11) que parece ter coexistido com o Anfiteatro. Estas estruturas foram construídas em *opus incertum* (Correia 2019: 171) e apresentam

uma camada de argamassa parietal sem presença de pintura (Ruivo 2016: 9), foram amortizadas pela construção dos primeiros compartimentos referidos (Fig. 46).

Nas estruturas mais antigas foi identificado ainda um enterramento humano datado do séc. II ou III, sendo este mais um achado algo inusitado no edifício, tendo Virgílio Hipólito Correia colocado a hipótese de se tratar de uma ocultação criminosa de cadáver, uma vez que os enterramentos dentro das cidades romanas só foram permitidos a partir do séc. VI d.C., outra possibilidade levantada é de que se trate de um enterramento cristão, pela sua orientação, contudo esta hipótese só poderá ser validada se se comprovar que o edifício se tratava de uma *ecclesiae*, o que seria prova de uma difusão precoce do cristianismo na cidade e de uma prática de preservação de relíquias também precoce (Correia 2019: 171-172), até à actualidade nenhuma das suposições se comprova.

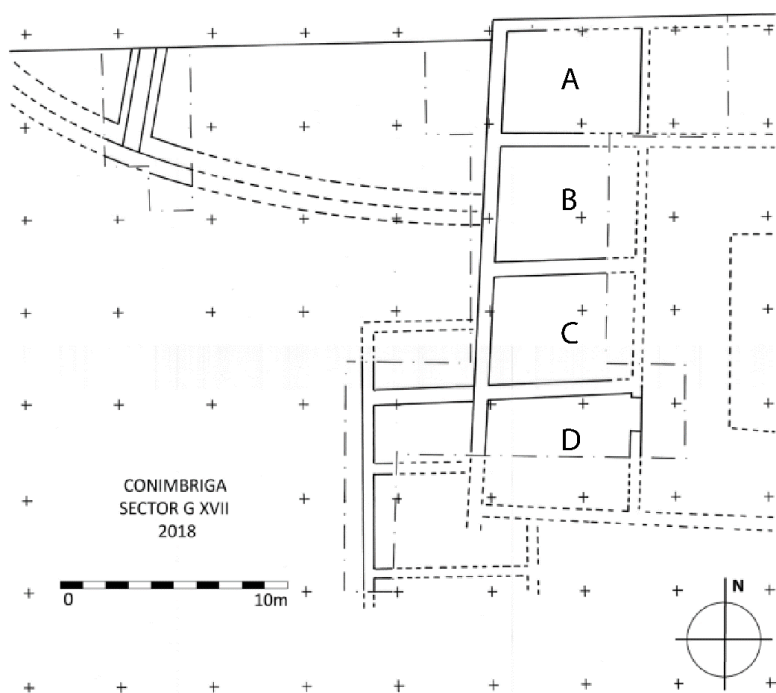


Fig. 46 – Planta da área escavada (a traço contínuo) e hipotética (a tracejado) do Edifício do Sector G XVII, com as respectivas salas A, B, C e D; as estruturas do edifício anterior; e o anfiteatro (Correia 2019: 175).

A cronologia da sua fundação é ainda discutida pois apesar de ser claramente anterior à muralha tardia, construída ao que parece nos inícios do séc. IV d.C. (De Man 2005: 10), as suas estruturas encontram-se a uma cota superior da mesma, o que parece indicar que a demolição do anfiteatro, a construção deste edifício e a construção da muralha não aconteceram com grandes diferenças temporais.

A explicação mais plausível parece ser a que defende que quando o anfiteatro foi demolido, o betão de fundação da muralha foi aí colocado e antes que se erguesse a muralha propriamente dita foi construído o Edifício do Sector G XVII (Correia 2019: 176) datando assim de entre finais do séc. III e inícios do IV d.C., tendo sido posteriormente abandonado em finais do séc. V (Correia 2019: 173).

#### 4.3.2. Escavações decorridas no edifício: síntese dos principais resultados

Como referi no parágrafo anterior, o Edifício do Sector G XVII foi apenas escavado com o intuito de compreender as estruturas associadas ao Anfiteatro da cidade de Conímbriga descoberto nos início dos anos 70 do séc. XX (Ruivo 2016: 1). Vinte anos mais tarde, várias sondagens foram abertas para colocar a descoberto possíveis vestígios deste grande edifício lúdico, uma delas permitiu identificar parte do edifício que presentemente se pretende analisar.

Todos os trabalhos arqueológicos decorridos neste local foram realizados em sondagens abertas em distintas áreas ao longo dos anos (Fig. 47), só se tendo tornado clara a sua planta actual com a articulação das mesmas no ano de 2018 (Correia 2019: 168).

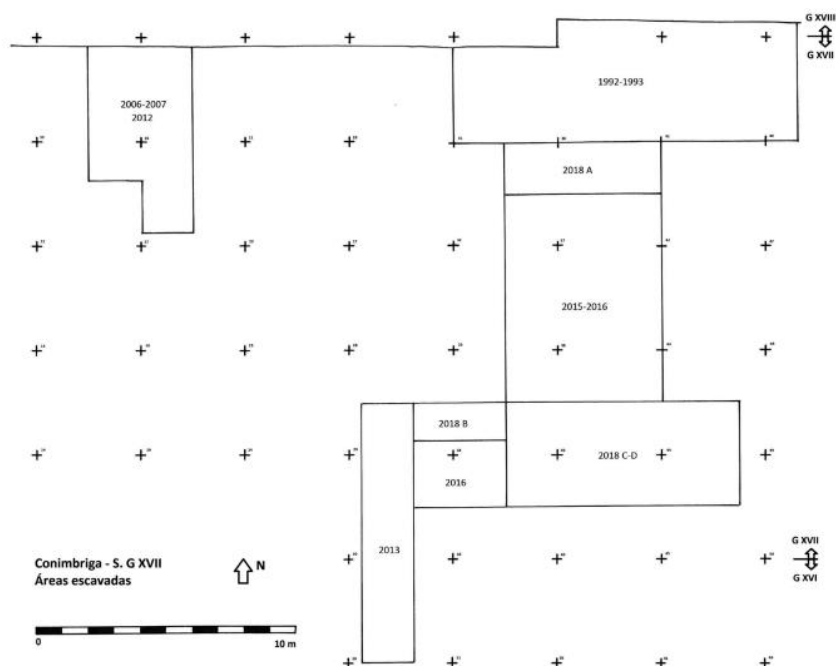


Fig. 47 – Localização das sondagens realizadas no sector G XVII ao longo dos últimos 29 anos (Correia 2019: 168).

Assim sendo e tal como referido, as primeiras sondagens foram abertas no local no ano de 1992, correspondendo a três áreas de trabalho distintas com 4m<sup>2</sup> cada. Foram abertas ao longo da muralha tardia onde se supunha que esta se sobrepunha ao anfiteatro e onde se esperava encontrar as entradas do mesmo. A escavação apresentou uma estratigrafia complexa, com cronologias desde a época alto-medieval até à baixo-imperial (Detry, Cardoso & Correia 2014: 98-99), permitindo colocar a descoberto parte da sala A do edifício, com solo em *opus signinum* e uma grande presença de pintura mural. A morosidade do processo de escavação, não prevista no início dos trabalhos arqueológicos, levou a que não se prosseguisse com os mesmos durante essa campanha (Correia 1994a: 332-333).

No ano seguinte, 1993, uma nova campanha arqueológica foi realizada neste mesmo local, a escavação realizou-se em área, juntando as três sondagens do ano anterior numa só área de cerca de 3x12m, começando por registar os dados estratigráficos e procedendo à desmontagem das banquetas deixadas no ano anterior. Foi registada a estratigrafia tardo-romana e medieval, assinalando um nível de derrube da muralha tardia, sinais de movimentações de solos provocadas pela actividade agrícola e cinco silos (Correia 1994a).

Na estratigrafia, à época associada ao anfiteatro, foram registados grandes níveis de derrubes de pintura, derrubes relacionados com o saque de pedra de construção e explicados pela permanência das argamassas e das pinturas *in situ* (ainda verticalmente conservadas) verificando-se a ausência das pedras que constituíam o muro ao qual estariam adossadas. Foi também registado o pavimento em *opus signinum* e um esgoto presente no mesmo, extremamente bem conservados. Como já foi referido, estas estruturas foram nesse ano associadas a um *cavaedium*, hipótese que mais tarde se revelou incorrecta. No final desta intervenção e como medida de conservação, as pinturas *in situ* foram protegidas com plástico e o *opus signinum* foi recoberto com areia de rio. Foram ainda descritos sumariamente os motivos presentes na pintura, tendo-se realizado uma pequena reconstituição da mesma (Fig. 48) tendo apenas por base as pinturas *in situ* (Correia 1994b).

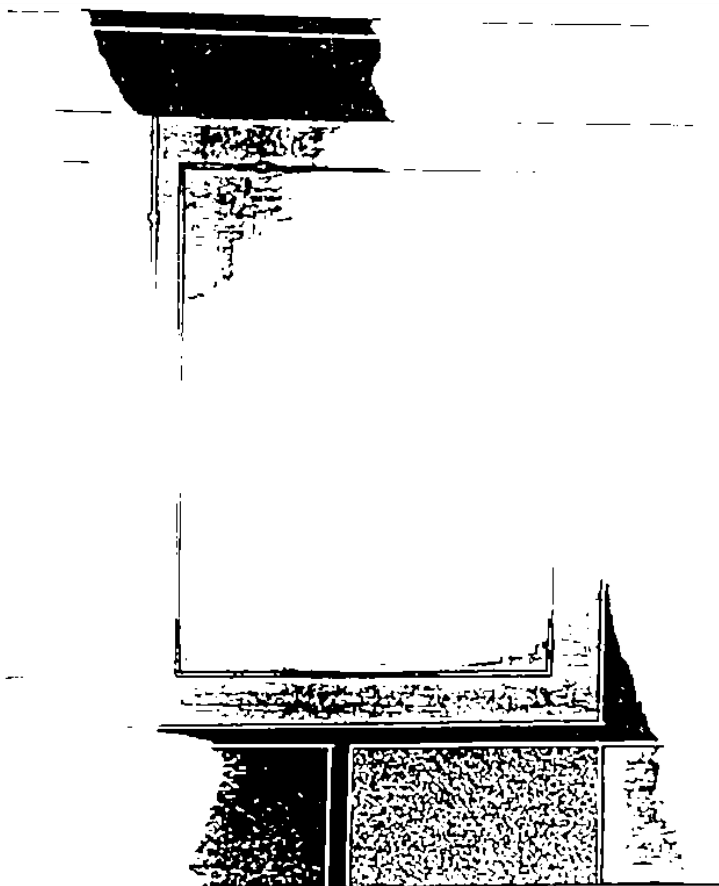


Fig. 48 – Hipótese de reconstituição realizada à escala 1/30 apresentada no relatório de escavação do EGXVII de 1993 (Correia 1994b).

A intervenção seguinte só aconteceu 20 anos mais tarde, no ano de 2013, após a realização de prospecções geofísicas no local com recurso a georadar (GPR – Ground Penetrating Radar) e resistividade eléctrica. Mais uma vez estas prospecções e a consequente abertura de sondagens arqueológicas teve como objectivo a tentativa de identificação de estruturas ligadas ao anfiteatro da cidade. A sondagem realizada neste ano tinha cerca de 10x2m e situava-se cerca de 10m a sul da sondagem anterior (Fig. 49). Os trabalhos permitiram identificar quatro fases distintas de ocupação. A primeira fase corresponde a um edifício, possivelmente de época imperial, com pelo menos cinco compartimentos distintos. Na segunda fase, regista-se a utilização de um dos compartimentos para a realização de um enterramento, a terceira fase corresponde ao restauro antigo de um dos muros do edifício e à identificação de um nível de derrube de paredes, por fim a identificação de uma bolsa de materiais dá a conhecer uma amortização de parte do edifício já em época alto-medieval (Ruivo 2016: 3-11).



Fig. 49 – Fotografia geral da sondagem realizada no EGXVII no ano de 2013 (Ruivo 2016).

Nos anos de 2015-2016 uma nova campanha de escavações foi realizada no edifício, com a abertura de uma sondagem de 8x6m, dois metros a sul das realizadas nos anos de 1992/93. Também uma nova sondagem foi aberta em continuidade ao lado Este da sondagem de 2013 (Fig. 50). Esta escavação foi realizada em *open area* utilizando as mesmas metodologias de escavação e registo que as intervenções decorridas na Casa do Tridente e da Espada, tendo por base as metodologias de Harris e Carandini (Geraldès 2017: 24, Santos 2017: 24). Foi no decurso desta intervenção que se percebeu que o edifício em causa não correspondia a um *cavaedium* e que o anfiteatro não teria sido demolido na mesma cronologia da construção da muralha tardia (Cerveira 2017: 31). Como consequência, as estruturas identificadas desde 1992 a 2016 nesta escavação foram associadas a uma *domus* (Geraldès 2017: 51).



Fig. 50 – Fotografia geral da sondagem realizada no EGXVII nos anos de 2015 e 2016 (Santos 2017: 94).

Nesta mesma escavação foi identificada a continuação do edifício, tendo sido possível identificar várias fases de ocupação do mesmo. Assim, a primeira fase corresponde a dois alinhamentos de pedra distintos que parecem ter pertencido a uma fase pré-anfiteatro, datada entre o séc. I e os inícios do II d.C., a segunda fase (que consiste na fase primitiva do edifício) é registada por dois muros distintos, um de orientação Norte/Sul e outro de orientação Oeste/Este que faziam a separação entre dois compartimentos, registados como a sala B e C, ambas com pavimento em *opus signinum* e remate em meia cana apresentando um bom estado de conservação. Tal como na sala A, escavada em 1992/93 – ambos os muros eram construídos em calcário e tufo local facetados com uma espessura de cerca de 50cm, ambos revestidos com pintura mural que foi submetida a processos de limpeza nessa mesma campanha arqueológica. Uma terceira fase é registada pela presença de um forno de fundição de metal na sala C, uma estrutura que foi construída com blocos de pedra calcária, tendo sofrido acrescentos posteriores. A quarta fase consiste nas bolsas de lixeira e de depósito de resíduos que segundo os estudos cerâmicos apresentam uma cronologia final de época medieval (Cerveira 2017: 31-33).

Foram registados também vários níveis de derrube com muito material de construção e restos de pintura associados à degradação e ao desabamento do edifício, muitos desses contextos foram posteriormente cortados pelas várias bolsas de lixeira e

depósito de resíduos, havendo por isso a forte possibilidade de descontextualização cronológica de alguns materiais. Esta dificuldade está na origem da ausência de cronologia para a fase primitiva do edifício (Santos 2017: 39-40), aspecto que no presente estudo se pretende avaliar.

A última intervenção no edifício ocorreu no ano de 2018 com o objectivo de entender a relação entre as várias estruturas identificadas nas intervenções arqueológicas anteriores, criando assim uma base segura para intervenções futuras e transformando as várias sondagens existentes numa área contínua por forma a compreender a dinâmica evolutiva do edifício. Posto isto, foram escavadas quatro áreas distintas: a banqueta deixada entre as escavações de 1993 e as de 2015-2016; a área de 8m<sup>2</sup> que separava a sondagem de 2013 da sondagem de 2015-2016; uma área de 36m<sup>2</sup> a sul da sondagem aberta em 2015-2016; e parte da sala C já identificada nos anos de 2015-2016, não tendo concluído o lado Este da mesma. Na banqueta foi identificado o muro, já espectável, que separava a sala A da sala B e foi reforçada a hipótese do abandono do edifício na segunda metade do séc. V d.C. (Correia 2019: 173).

Com a escavação em área aberta foi possível confirmar cinco momentos distintos de ocupação: o primeiro relativo às estruturas mais antigas construídas em *opus incertum* localizadas em frente ao Anfiteatro e contemporâneas do mesmo; o segundo momento que é caracterizado pela inumação presente num dos compartimentos destas estruturas, datada do séc. II ou III; o terceiro que corresponde à reconstrução de um dos muros destas estruturas e a destruição parcial de outro para a construção do muro Norte/Sul das estruturas mais recentes com presença de pintura mural, acontecimento que parece datável do séc. III, inícios do IV; o quarto momento que trata da ocupação do edifício com a oficina torêutica datada do séc. V; por fim o quinto momento, relativo ao abandono do edifício, e que foi associado aos níveis de derrube das estruturas datados especificamente do terceiro quartel do séc. V (Correia 2019: 173-175).

### **4.3.3. Pintura Mural encontrada no edifício**

#### **4.3.3.1. Contexto Arqueológico**

A informação relativa ao contexto arqueológico no Edifício do Sector G XVII é por vezes difícil de avaliar, sobretudo nas escavações iniciais, uma vez que a

informação estratigráfica referente a estes trabalhos é bastante escassa nos relatórios de ambos os anos (Correia 1994a e b).

Em 1992 a escavação pouco passou dos níveis superficiais e dos silos-lixadeira, pelo que a única alusão à estratigrafia presente nas sondagens refere apenas a complexidade da mesma, mencionando cronologias dos contextos que se estendem desde os inícios do séc. IV d.C. até ao séc. X. A segunda referência ao contexto é a grande quantidade de fragmentos de pintural mural presente nos depósitos, obrigando a paragem dos trabalhos por impossibilidade de conservação da mesma no momento da intervenção (Correia 1994a: 6-7). Não existe por isso nesse ano nenhuma referência a unidades estratigráficas, a maior ou menor presença de pintura nas mesmas ou ainda relativa à proximidade destas com as estruturas.

No ano de 1993, o relatório de trabalhos foi mais completo, mas apresenta também as suas lacunas quanto ao registo de unidades estratigráficas, apresentando numeração para as camadas iniciais, associadas à ocupação medieval e tardo-romana do local (camadas 1, 2 e 2a) embora apresentando poucos detalhes sobre as características das mesmas. As unidades estratigráficas que se seguem às anteriores (camadas 3 e 3a) são referidas apenas como "estratos de ocupação e destruição", mas apresentam em seguida uma boa descrição dos sedimentos, referindo a presença de um muro sólido com pintura ainda *in situ* e apresentando uma grande quantidade de fragmentos de pintura mural. É referida também a ausência de pedras facetadas pertencentes ao muro, associando essa ausência ao roubo das mesmas uma vez que a pintura e as argamassas se mantiveram verticalmente *in situ*, como referido anteriormente. Este furto é explicado como tendo sucedido anteriormente às ocupações tardias, uma vez que os sedimentos que selam este contexto são os mesmos que o formam (Correia 1994b: 8-19).

Apesar da descrição dos contextos nestas duas intervenções ser pouco rigorosa é de destacar o trabalho realizado em laboratório com as pinturas. Foram limpas, acondicionadas e foi recolhido um grande número de fragmentos desde os de tamanho mais reduzido aos de maiores dimensões. Mesmo não tendo as relações estratigráficas bem descritas nos relatórios é possível perceber pelo estado de conservação dos fragmentos que se encontraram em contexto relativamente bem selado e em contexto de derrube das estruturas parietais da sala A, uma vez que esta foi a única sala a ser escavada durante ambas as intervenções.

No ano de 2013 a sondagem aberta colocou a descoberto as ruínas de um espaço mais antigo, que parece corresponder à cronologia inicial do Anfiteatro, esta intervenção foi descrita em vários relatórios alguns anos mais tarde e apresenta informação detalhada de toda a estratigrafia presente na mesma. Segundo os vários relatórios nesta sondagem foi encontrada uma grande quantidade de restos de rebocos parietais (nas UE's 7, 8, 17, 19 e 22), no entanto nenhum continha vestígios de camada cromática, (Ruivo 2016: 5-9, Cerveira 2017: 16-19, Geraldes 2017: 17-19, Santos 2017: 18-22). Não existe referência, em nenhum dos relatórios, ao modo como se procedeu ao seu acondicionamento ou preservação.

Em 2015-2016 as escavações voltaram a realizar-se no edifício do sector G XVII, colocando a descoberto a sala B e C do mesmo, ambas revestidas com pintura mural. Foram registadas apenas seis unidades estratigráficas com presença de pintura (Fig. 51), três pertencentes aos muros com a pintura mural *in situ*, UE's 4, 7 e 17, as restantes associadas às camadas de derrube dos mesmos, UE's 5, 10 e 12 (Cerveira 2017: 24-26, Geraldes 2017-29, Santos 2017: 26-30).

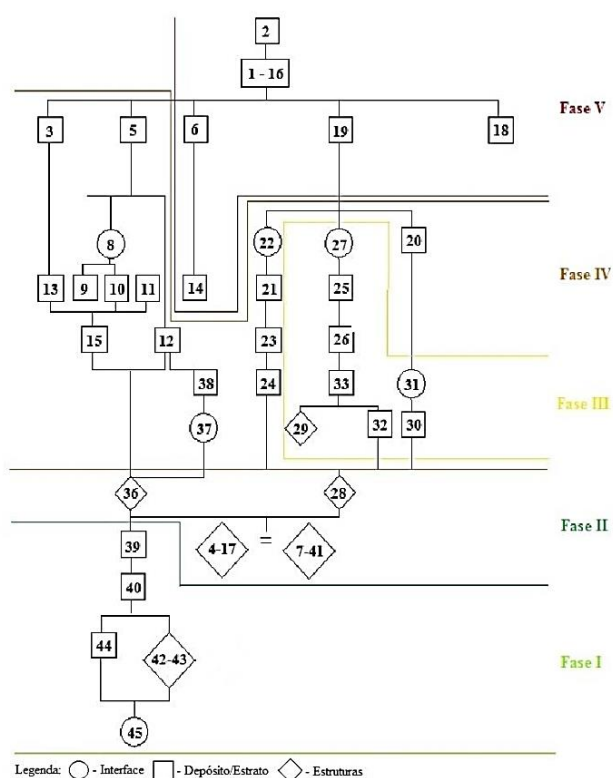


Fig. 51 – Matriz de Harris referente às escavações realizadas no EGXVII nos anos de 2015 e 2016 (Santos 2017:105).

Na publicação onde constam os trabalhos realizados em 2018, a única referência a unidades estratigráficas está presente numa matriz de Harris que apresenta 10 UE's distintas. Todavia, no texto não está presente nenhuma descrição das mesmas, sendo as escavações descritas apenas por áreas intervencionadas. Relativamente à presença de pintura mural, esta é somente referida na remoção da banquetta onde se encontrava o muro de separação entre a sala A e a sala B (Correia 2019: 173), revestido até à actualidade com pintura de ambos os lados.

Apesar do vasto contexto arqueológico referido das várias escavações e sondagens realizadas até ao momento e concretamente referente à pintura mural encontrada nas mesmas, essencialmente nas campanhas de 1992-93, de 2015-16 e de 2018, no presente estudo apenas foi possível avaliar e estudar a pintura mural encontrada na sala A do edifício, escavada e acondicionada nos anos de 1992 e 1993, sendo por isso de sublinhar a falta de alguns fragmentos pertencentes à mesma, certamente colocados a descoberto na campanha de 2018 aquando do levantamento da banquetta que continha o muro de separação entre a sala A e a sala B, estes fragmentos, apesar de pertencerem à sala A, não foram alvo de estudo no presente trabalho por termos tido conhecimento da sua existência na fase conclusiva do mesmo.

#### ***4.3.3.2. Análise e descrição dos fragmentos***

Como referido na Metodologia apenas 175 dos 3565 fragmentos do Edifício do Sector G XVII foram escolhidos para análise, tal como na casa apresentada anteriormente.

Esta análise começou por avaliar o estado de conservação dos fragmentos, estado esse que foi avaliado como Bom, Médio, Médio/Mau ou, Mau, sendo o estado Médio/Mau o mais vezes identificado, com 83 fragmentos em relativo mau estado, mas ainda assim passíveis de compreensão dos motivos decorativos e das cores presentes nos mesmos. De seguida, 61 fragmentos incluem-se na categoria de Mau estado de conservação. Cerca de 28 fragmentos foram caracterizados em estado de conservação Médio e apenas 3 em Bom estado de conservação.

Este resultado ficou a dever-se a vários factores: primeiro porque parte dos fragmentos corresponderem à Zona Inferior da composição, apresentando uma argamassa mais rustica e menos cuidada e ainda pelo facto de terem tido maior contacto com humidade ao longo dos anos. Por outro lado, assinala-se ainda a presença de vestígios de *opus signinum* a cobrir parcialmente os motivos decorativos das pinturas, dificultando muitas vezes a sua leitura. Outro conjunto de factores que ajudam a explicar o relativo mau estado de conservação dos fragmentos de pintura relaciona-se com o facto de se tratar de uma pintura com sobreposição de vários pigmentos, tornando a camada pictórica mais frágil aos factores pós-deposicionais, essencialmente em cores como o amarelo e o branco que acabam por desaparecer ou tornar-se ilegíveis. Por fim, as execuções das limpezas aquando do seu acondicionamento em 1993, parecem ter alterado a coloração e apagado parcialmente a presença de alguns dos elementos decorativos presentes em certos fragmentos.

Nesta colecção foi por vezes difícil avaliar o número de camadas de argamassa presentes nos fragmentos de pintura, pois tal como referido na análise da pintura da casa anterior, a observação foi realizada macroscopicamente, tendo permanecido a interrogação quanto ao número real de camadas de suporte em alguns dos fragmentos.

Em dois fragmentos parece ser perceptível a existência de cinco camadas de argamassa distintas, isto sucede num fragmento pertencente à Zona Superior, que faria ligação entre o tecto e a parede e num fragmento da Zona Inferior onde a quantidade de argamassa preservada é sempre maior que nas restantes zonas da composição. Em apenas dois fragmentos são registadas quatro camadas de argamassa, ambos pertencentes à Zona Inferior da composição. Em três dos fragmentos pertencentes à Zona de ligação entre o tecto e a parede foi difícil perceber qual o exacto número de camadas de argamassa, parecendo ser entre três e quatro. Neste edifício a maioria dos fragmentos apresenta apenas duas camadas de suporte distintas com um total de 138 fragmentos, 29 peças apresentam três camadas e apenas um apresenta uma.

As camadas de argamassa referidas são maioritariamente compostas por cal e areia de menor e maior granulometria, mas tal como na análise referida anteriormente carece de uma avaliação laboratorial mais detalhada, podendo conter vestígios de pó de mármore.

Nesta colecção estão presentes fragmentos com algumas peculiaridades, alguns apresentam uma camada fina de cal a separar as camadas de argamassa, um fragmento da Zona Média parece apresentar restos de taipa ainda unidos à argamassa (1) e um fragmento apresenta a reutilização de um fragmento cerâmico (2) que muito provavelmente serviu para auxiliar e melhorar a aderência da pintura aos muros (Fig. 52). Nenhum fragmento desta colecção apresenta reutilizações de pintura nas argamassas.



Fig. 52 – Fragmentos pertencentes à colecção da sala A do Edifício do Sector G XVII, com reutilização de fragmento cerâmico e possíveis restos de taipa, respectivamente.

Graças às dimensões relativamente grandes e bem preservadas das peças a maioria (107) apresenta marcas em espiga ou V e  $\Lambda$  no reverso da argamassa (Fig. 10). Os 70 fragmentos que não apresentam marcas perceptíveis, são maioritariamente pertencentes à Zona Inferior ou à Zona Superior de ligação entre o tecto e a parede, ambas zonas da composição com argamassas mais robustas e compensadas por se tratarem de zonas de remate.

As camadas de pintura, tal como já referido na análise dos fragmentos da Casa do Tridente e da Espada, são muito mais difíceis de reconhecer e a sua identificação deveria servir unicamente para perceber alguma característica de reutilização, reparação ou abandono. No caso desta colecção de fragmentos para além de ser difícil avaliar a verdadeira intenção de uma segunda camada de pintura, é ainda difícil avaliar se se

trataria efectivamente de uma segunda camada de pintura ou apenas de uma sobreposição de cores exigida pelo tipo de decoração presente e pela estratégia de execução utilizada.

Pelo que foi possível avaliar são 29 o número de fragmentos com mais de uma camada de pintura, sendo que a maioria parece tratar-se de uma sobreposição de tinta apenas realizada por forma a facilitar a concretização dos diferentes elementos decorativos. A estratégia de execução é bastante perceptível em alguns elementos da composição pictórica, como por exemplo, é bastante comum encontrar uma camada de tinta vermelha ou preta sob outras cores, por se tratarem dos painéis e interpainéis da Zona Média. Parece possível afirmar que inicialmente seriam pintados os painéis centrais e posteriormente eram sobrepostos os interpainéis e as linhas de moldura que os compunham no interior, dando por vezes a ilusão de se tratar de uma segunda camada de tinta, quando na realidade é apenas a forma de aplicação dos pigmentos, tal como foi registado na Casa do Tridente e da Espada. A única sobreposição presente nestes fragmentos é por isso a sobreposição do *opus signinum* nos fragmentos da Zona Inferior, que se encontra em grandes quantidades e que marca a execução do solo posterior à realização das pinturas.

Na colecção presentemente analisada o traçado prévio praticamente não é perceptível. No entanto, seis fragmentos foram sinalizados como passíveis de conter estas marcas, não sendo verdadeiramente clara a sua presença em nenhuma delas. Em todos eles estas marcas parecem ser notadas no centro de motivos decorativos circulares (Fig. 53), demonstrando também o uso de compasso, não sendo observada nenhuma marca do círculo propriamente dito assinalado por este compasso, tal como referido na análise da Casa do Tridente e da Espada. Todas as restantes marcas identificadas nos fragmentos são resultado de processos pós-deposicionais e dos processos de escavação que os colocaram a descoberto.



Fig. 53 – Fragmento pertencente à sala A do Edifício do Sector G XVII com possíveis vestígios de traçado prévio no centro do motivo circular.

Os motivos decorativos presentes na pintura do Edifício do Sector G XVII são essencialmente motivos geométricos e vegetalistas, estando na maioria das vezes relacionados e interligados entre si. O único elemento figurativo presente nesta colecção pertence a um fragmento não romano, provavelmente de época medieval ou moderna exibindo uma cornucópia que parece representar a boca de uma jarra. Apresenta uma argamassa semelhante ao cimento actual com marcas em linhas rectas paralelas (Fig. 54).

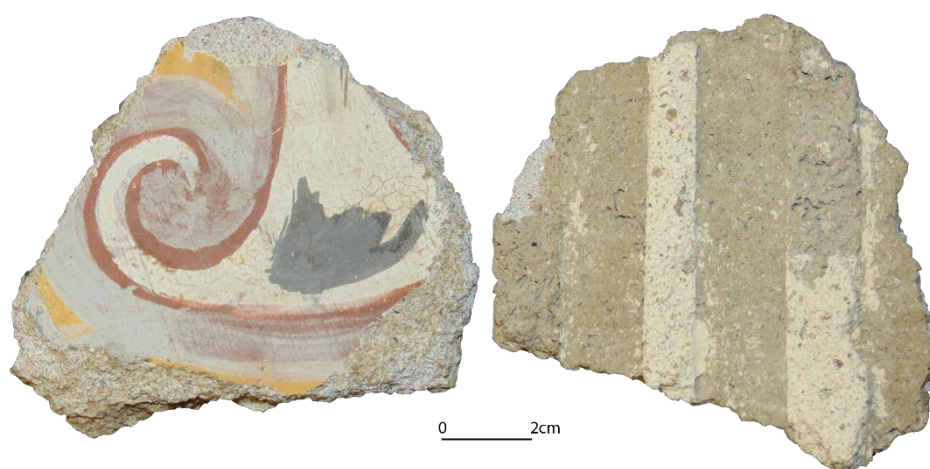


Fig. 54 – Fragmento de pintura não romano, encontrado entre os vestígios de pintura da sala A do EGXVII.

Apenas sete fragmentos contêm unicamente a cor de fundo, sem qualquer motivo decorativo associado; 119 fragmentos apresentam motivos decorativos geométricos e vegetalistas, sendo que, tal como acontece na Casa do Tridente e da Espada, muitas vezes tipos de motivos decorativos distintos acabam por se encontrar interligados no mesmo fragmento (estes são os elementos decorativos mais comuns em todo o conjunto); 39 peças contêm somente motivos geométricos; e apenas nove contêm unicamente motivos vegetalistas; o único elemento figurativo foi já descrito no parágrafo anterior, não sendo de cronologia romana nem directamente associado às pinturas da sala A como a restante colecção.

O relativo bom estado de conservação em que se encontraram os fragmentos de pintura mural neste edifício permite uma leitura bastante completa da composição decorativa que compunha toda a sala, sendo relativamente fácil entender a relação e a dinâmica entre os distintos tipos de motivos decorativos presentes. Os fragmentos relativos às cores de fundo são apenas: vermelhos, pretos, cinzento-claros e vermelho-escuros, referentes, respectivamente, às cores dos painéis e interpainéis centrais e aos pequenos painéis de marmoreados que constituem o plinto.

Quanto aos motivos geométricos, apenas um não encontra paralelos nos restantes motivos presentes na sala A, e é caracterizado por uma faixa de cor amarela e uma de cor vermelha, separadas por uma linha roxa, a faixa vermelha por sua vez é separada por uma linha fina a branco (Fig. 55).

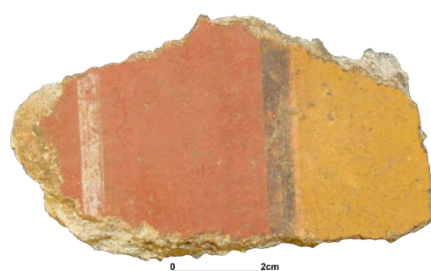


Fig. 55 – Fragmento de pintura encontrado entre a colecção de pintura da sala A do EGXVII, não apresenta paralelos com os restantes fragmentos do conjunto.

Os restantes motivos estão associados às distintas zonas da composição: nos pequenos painéis do plinto encontramos painéis vermelhos-escuros e cinzentos, imitando mármore mosqueado com vários salpicos em tons de cinza, vermelho, e branco, um outro painel do plinto faz imitação dos veios do mármore com motivos serpentiformes pretos e vermelho-escuros em fundo amarelo (Fig. 56).

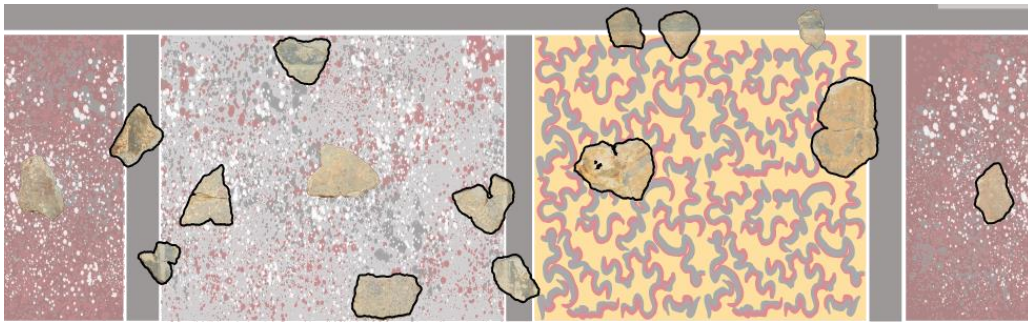


Fig. 56 – Detalhe da Zona Inferior da pintura da sala A do EGXVII, pormenor das imitações de mármore mosqueado e serpenteado.

Estes painéis são separados uns dos outros por uma faixa preta com contornos brancos e em todos é notória a presença de salpicos de *opus signinum*.

A separação destes painéis com os centrais é feita da mesma forma com uma faixa preta de contornos brancos. Já os painéis centrais apresentam fundo vermelho e uma moldura interior a branco. Os interpainéis são pretos e separam-se dos painéis também por uma linha branca, apresentam também uma linha branca no interior possivelmente uma moldura tal como sucede nos painéis (Fig. 57).

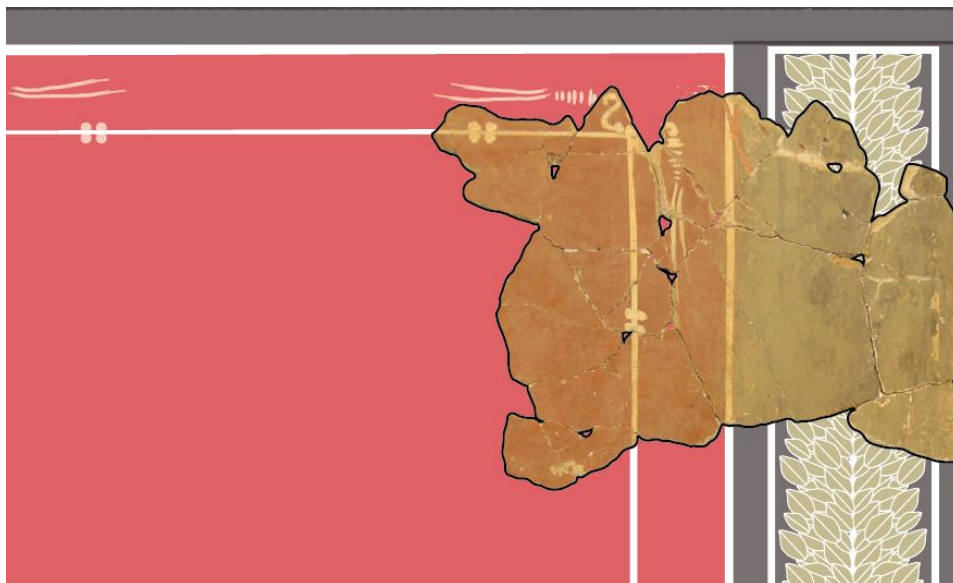


Fig. 57 – Detalhe dos painéis e interpainéis da Zona Média da pintura da sala A do EGXVII.

Quanto à zona de separação entre os painéis e interpainéis centrais e a zona superior, estes constituem a maior incógnita da composição, pois parecem corresponder a uma série de faixas rectas horizontais com diferentes cores: branco, preto, amarelo e vermelho, por vezes separadas entre si por linhas brancas (Fig. 58), no entanto são poucos os fragmentos que nos comprovam esta ligação.

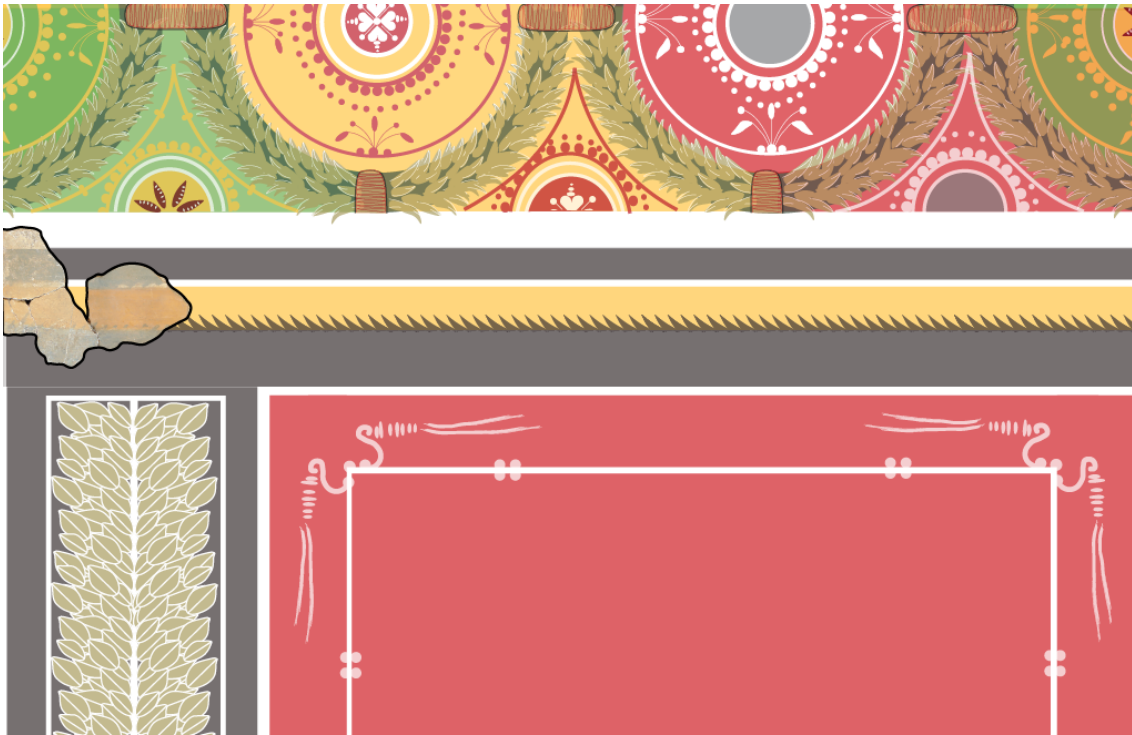


Fig. 58 – Detalhe de fragmento que parece fazer a separação entre a Zona Média e Superior da pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII.

Por fim os últimos motivos geométricos estão presentes na zona superior, juntamente com a maioria dos elementos vegetalistas. No meio dessa zona da composição podemos encontrar círculos de vários tamanhos e losangos arredondados. Estas figuras constituem um padrão repetitivo que varia entre as cores amarelo, vermelho e verde, as cores dos círculos interiores, tanto dos círculos maiores como dos losangos dependem das cores de fundo dos mesmos. Assim dentro dos losangos amarelos temos círculos vermelhos-escuros, brancos e vermelhos (por esta ordem), já dentro dos losangos vermelhos, observam-se círculos brancos e verdes (por esta ordem) e por fim, dentro dos losangos verdes os círculos são amarelos, brancos e amarelos (por esta ordem) (Fig. 60).

Os motivos vegetalistas encontram-se nos painéis centrais, em pequenos floreados que coroam as molduras interiores a branco (Fig. 57), nos interpainéis, observam-se grandes folhas verdes com contorno branco (que são raramente perceptíveis nos fragmentos encontrados) e podiam constituir grinaldas ou alguma imitação de trepadeiras (Fig. 59). Na zona intermédia de ligação entre os painéis centrais e a zona superior, as faixas negras parecem ter um contorno em forma de pequenas folhas, constituindo uma espécie de grinalda rectas (Fig. 58).

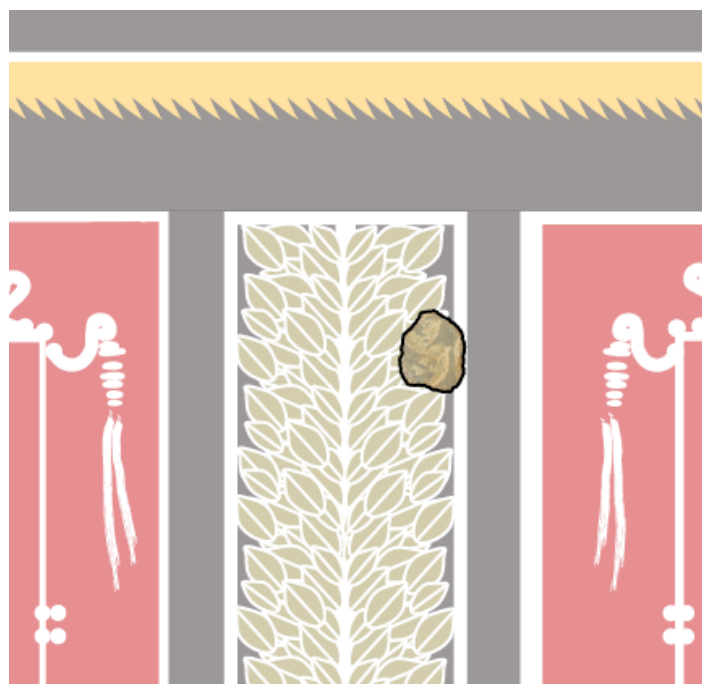


Fig. 59 – Detalhe do fragmento com motivos vegetalistas que compunham os interpainéis centrais da Zona Média e Superior da pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII.

Por fim, na zona superior a maioria dos elementos são vegetalistas sendo que todos os círculos e losangos descritos no parágrafo anterior são contornados por grinaldas de folhas desenhadas com vários tons de verde, contornadas a branco. De cada canto dos losangos saem três pequenas folhas arredondadas, nos círculos o primeiro contorno apresenta floreados em quatro zonas distintas com cinco folhas floridas; os círculos maiores já no interior das figuras são contornados por pequenas pétalas arredondadas na mesma cor do círculo respectivo; os círculos interiores de todas as figuras apresentam motivos distintos consoante a cor dos mesmos: o interior dos amarelos é constituído pelo círculo menor vermelho com uma flor em forma de trevo de quatro folhas, em forma de coração, separadas umas das outras por uma pequena pétala saliente e coroada por três pequenos pontos, todos estes motivos são representados a branco (dentro destes motivos um único fragmento apresentava no círculo interior apresentava pétalas distintas com pinceladas menos cuidadas, as pétalas são divididas em três e não em forma de coração, provavelmente pertenceria a uma zona menos visível da sala), nos verdes, o círculo menor amarelo apresenta no seu interior uma flor com oito pétalas alongadas semelhante a um malmequer a vermelho-escuro, decoradas no interior com pequenos pontos brancos; toda a separação dos motivos circulares e dos losangos é realizada por uma forma relativamente oval rosa com serpenteados

vermelhos, que faz a junção entre as várias grinaldas do conjunto. Todos estes elementos são visíveis na Fig. 60.

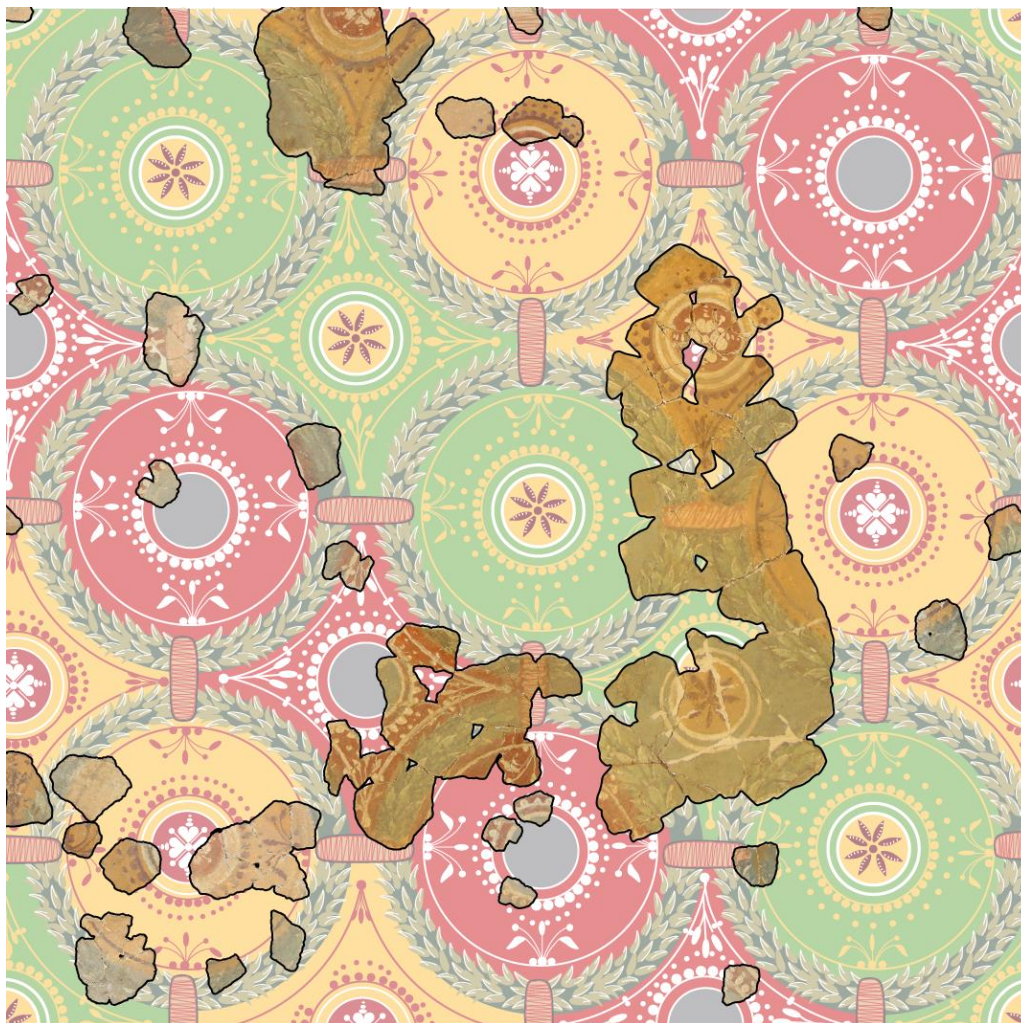


Fig. 60 – Detalhes dos fragmentos com motivos geométricos e vegetalistas que compunham a Zona Superior da pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII.

#### ***4.3.3.3. Proposta de reconstituição da pintura mural***

A reconstituição apresentada é relativa às quatro paredes da sala A do Edifício do Sector G XVII, e apresenta uma área total de cerca de 25,37 m<sup>2</sup>, as paredes Norte e Sul apresentam 5,90m de largura, e as paredes Este e Oeste apresentam 4,30m. De acordo com o que a proposta de reconstituição da pintura permitiu perceber, a altura da sala seria de aproximadamente 4,15m.

Segundo o que se conhece actualmente do edifício – apenas parcialmente escavado – esta divisão parece tratar-se de um *cubiculum* tendo em conta as suas

dimensões. Tratando-se da mais pequena divisão do edifício – até agora conhecida – o que afasta a hipótese de se tratar de um *triclinium*. Infelizmente o espólio encontrado durante as escavações desta divisão não é determinante da sua função concreta na época romana, uma vez que esta se encontrava repleta de silos tardios, responsáveis por perturbações do espólio arqueológico original passível de datação e determinação da funcionalidade do espaço.

O tempo de ocupação do edifício aparenta ter sido relativamente curto, dado que a sua construção data, como referido anteriormente, de finais do séc. III e inícios do IV d.C., tendo sido abandonado em finais do séc. V (Correia 2019: 173). A pintura e os seus motivos permaneceram, por isso, aproximadamente dois séculos em boas condições, não apresentando evidências de muito desgaste, de reparações ou de fracturas pré-deposicionais. As cores mantiveram-se praticamente intactas até aos dias de hoje, podendo ser sinal de uso de pó-de-mármore na preparação das argamassas, tal como proposto por Vitrúvio que refere uma maior resistência das pinturas aquando da utilização deste elemento (VII, III, 6).

Estes factores permitiram uma reconstituição bastante precisa e detalhada das paredes da Sala A, tanto ao nível cromático como ao nível do desenho. Toda a sala apresenta cores vivas e um esquema decorativo coerente, motivo que também ajudou a uma reconstituição fiel da pintura da mesma.

Com as pinturas ainda *in situ*, os fragmentos bem conservados e as várias tentativas de colagem dos mesmos, foi possível perceber que estamos perante uma pintura inspirada no III estilo pompeiano, caracterizada por um plinto com imitações de marmoreados, uma zona média com grandes painéis centrais de vermelho pompeiano enquadrados por inter-painéis negros e uma zona superior com um sistema de rede com repetição de padrões.

A Zona Inferior foi fortemente afectada pela execução do pavimento em *opus signinum* que salpicou todo o rodapé e plinto deixando-os quase imperceptíveis quanto aos motivos que os compunham. Os salpicos que inicialmente se confundiam com regulares salpicos de pintura da imitação de mármore mosqueado apresentam à lupa uma grande quantidade de material cerâmico triturado (Fig. 61), não deixando dúvidas de que a pintura foi realizada antes da colocação do *opus*.

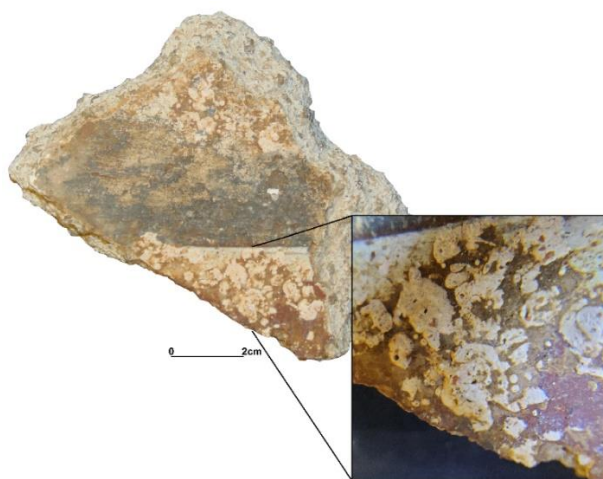


Fig. 61 – Fragmento pertencente à Zona Inferior da pintura da sala A do EGXVII com grande presença de *opus signinum*.

A pintura *in situ* permitiu, apesar da dificuldade referida, a recolha de medidas exactas quanto à altura do plinto, à largura de alguns dos painéis que o compõe tal como à largura de alguns dos painéis e inter-painéis centrais que constituem a Zona Média. É importante referir que além destas dimensões todas as restantes são hipotéticas, tendo por base as medidas máximas perceptíveis nos fragmentos conservados destas paredes e a média geralmente observada nos exemplares conservados nos vários locais do império.

Assim sendo, a pintura que compunha a Sala A apresentava na Zona Inferior um plinto com cerca de 40cm de altura, maioritariamente conservado *in situ*, este é composto por representações de marmoreados, variando entre o mosqueado cinzento e vermelho e o serpenteado em amarelo. A largura dos pequenos painéis marmoreados assim como a alternância de cores e padrões varia de parede para parede.

Na parede Norte a Zona Inferior começa, da esquerda para a direita, com uma faixa negra com cerca de 3 a 4 cm, um painel cinza-claro com salpicos cinza-escuros, claros, brancos e vermelhos (em imitação de mármore mosqueado), seguido de um painel amarelo com ondulados cinza-escuros e vermelhos (em imitação dos veios do mármore), ambos apresentam cerca de 60cm de largura, o painel que se segue a estes acompanha a largura do interpainel acima com cerca de 30 cm, é vermelho com salpicos de tinta cinza-escuros, claros e brancos, também em imitação de mármore mosqueado. Nesta reconstituição propomos que o plinto seguisse esta sequência (cinza, amarelo, vermelho) mais três vezes com medidas muito semelhantes e sempre com uma pequena

faixa vertical negra de  $\pm 3$  a 4 cm a separar os vários painéis, terminando à direita com um painel serpenteado amarelo e uma faixa negra como remate final. Sugere-se ainda nesta reconstituição que estes painéis reproduzissem, grosso modo, as medidas dos painéis centrais acima, assim sendo os quatro painéis inferiores cinza e amarelos ao centro apresentam aproximadamente 50 cm cada (Fig. 62).



Fig. 62 – Reconstituição da pintura pertencente à parede norte da sala A do Edifício do Sector G XVII, com as fotografias dos fragmentos que permitiram a realização da mesma e representada por um traço preto a pintura ainda *in situ* (na terceira figura dos anexos gráficos pode observar-se a mesma imagem com escala e em maior dimensão).

Na parede Oeste, o plinto mantém-se *in situ*, conservado em quase toda a sua extensão, os painéis marmoreados do plinto seguem praticamente o mesmo esquema dos descritos na parede Norte, apresentando apenas ligeiras diferenças. Da esquerda para a direita observam-se, um painel cinza mosqueado com cerca de 60cm e um amarelo serpenteado com cerca de 50cm, um vermelho mosqueado que acompanha a medida do interpainel central acima com cerca de 30cm, novamente um amarelo serpenteado e um cinza mosqueado com cerca de 50cm, um amarelo serpenteado que acompanha a medida do interpainel central também com cerca de 30cm, terminando

com um painel cinza mosqueado seguido de um amarelo serpenteado. Tal como na parede Norte, todos estes painéis são separados por uma pequena faixa negra (Fig. 63).



Fig. 63 – Reconstituição da pintura pertencente à parede oeste da sala A do Edifício do Sector G XVII, com as fotografias dos fragmentos que permitiram a realização da mesma e representada por um traço preto a pintura ainda *in situ* (na quarta figura dos anexos gráficos pode observar-se a mesma imagem com escala e em maior dimensão).

Este acompanhamento do interpainel a amarelo serpenteado é um pouco atípico, uma vez que todos os restantes painéis conservados de cerca de 30cm estão representados a vermelho mosqueado. Assim sendo, na reconstituição final a sequência de cores do plinto foi mantida: cinza mosqueado (cerca de 50/60cm) – amarelo serpenteado (cerca de 50/60cm) – vermelho mosqueado (cerca de 30cm) nas paredes Norte e Sul. A reconstituição da parede Este deveria seguir exactamente o mesmo esquema da parede Oeste por questões de simetria e repetição de padrões, mas tal facto

não é possível confirmar uma vez que nesta a pintura *in situ* se encontra completamente ilegível.

As imitações de mármore que podemos observar na pintura da zona inferior destas paredes são muito recorrentes na pintura mural romana da Lusitânia e podem imitar qualquer tipo de mármore. Neste caso as representações de mármore mosqueado vermelho lembram o mármore egípcio *porfido rosso* (García-Entero 2013) e os serpenteados amarelos e negros o tipo Marinela do mármore de Estremoz (Lopes & Martins 2018).

A separação da Zona Inferior relativamente à Zona Média era feita por uma faixa horizontal negra com cerca de 4cm de altura.

A Zona Média era composta por vários painéis vermelhos e interpainéis negros e supõe-se que teria cerca de 1,80m de altura. Desta conserva-se ainda no canto esquerdo da parede Norte uma faixa negra com cerca de 11cm de largura e à sua direita um painel vermelho com cerca de 1,20m. Este apresenta no seu interior, a 10 cm das margens, uma moldura branca fina – com cerca de 1cm de espessura – coroada nos cantos por três pontos brancos, um exactamente no canto, um mais à esquerda e outra mais à direita das quais saem detalhes simétricos em S e Z que se prolongam por pequenos traços verticais com menos de 1cm e duas linhas horizontais irregulares com entre 8 a 10cm cada. Esta decoração seria idêntica nos quatro cantos da moldura do painel, assim como quatro pontos que se apresentam também à esquerda e à direita, no exterior e no interior da moldura, a pouco mais de 10cm de cada canto (Fig. 57 e 58).

Nesta proposta de reconstituição prevê-se que a parede se abriria em quatro painéis centrais iguais, diferindo unicamente nas dimensões, sendo os painéis das extremidades mais à esquerda e mais à direita de cerca de 1,20m largura e os dois centrais de apenas 1m, aproximadamente. Os quatro painéis são divididos entre si por três interpainéis negros com cerca de 30cm de largura, decorados no centro por uma moldura branca fina – com cerca de 1cm espessura – preenchida por um conjunto de folhas ovais largas com preenchimento verde seco claro e contorno branco que abrem em direcção à zona superior da composição. Esta parte específica da reconstituição é baseada num pequeno conjunto de fragmentos que apresentam fundo negro e este tipo de foliáceos, uma vez se verificou que o branco e o verde são das cores que mais

facilmente desaparecem durante os fenómenos pós-deposicionais, fazendo com que estes vestígios já não se conservem na maioria dos fragmentos de interpainel.

Os quatro painéis encontrar-se-iam nas duas paredes maiores, a Norte e a Sul, sendo que na parede Sul no lugar do painel mais à esquerda estaria a única porta de entrada da sala com cerca de 1,40m de largura e 2,50m de altura (Fig. 64).



Fig. 64 – Reconstituição da pintura pertencente à parede sul da sala A do Edifício do Sector G XVII, com as fotografias dos fragmentos que permitiram a realização da mesma e da única porta de acesso à divisão. Representada por um traço preto a pintura ainda *in situ* pintura ainda *in situ* (na quinta figura dos anexos gráficos pode observar-se a mesma imagem com escala e em maior dimensão).

As paredes Este e Oeste apresentariam apenas três painéis e dois interpainéis sendo os dois painéis das extremidades de aproximadamente 1,20m de largura e o central de apenas 1m, os interpainéis apresentam todos a mesma medida de aproximadamente 30cm, estima-se ainda que se encontraria uma janela de cerca de 1x1m na parede Oeste que cortaria parte do painel central e parte da Zona Superior (Fig. 63). Esta hipótese é baseada em alguns fragmentos que apresentam ângulos obtusos de  $\pm 130^\circ$  (que corresponderiam às arestas das portas e janelas), um deles um dos maiores fragmentos conservados da colecção com cerca de 70 por 50 cm, apresenta parte de um painel vermelho à direita e de um interpainel negro completo à esquerda terminado no

ângulo referido. Uma vez que a parede Norte estaria tapada pela Muralha, a única porta da sala encontra-se no canto mais à esquerda da parede Sul e a parede Este daria para outra divisão, a hipótese mais plausível parece ser de que a janela se encontrasse na parede Oeste, a única de acesso directo ao exterior.

A ligação entre a Zona Média e a Zona Superior seria feita por quatro faixas horizontais distintas, a primeira uma faixa negra com cerca de 8cm de altura que abre para a faixa superior com elementos foliáceos também a negro, a faixa superior de cor amarela apresenta cerca de 5cm de altura e liga com à faixa superior através de uma linha horizontal branca com menos de 1cm de espessura, sucede a esta uma faixa novamente negra com cerca de 5cm, a última faixa, que antecede a Zona Superior, é de cor branca e tem também cerca de 5cm de altura (Fig. 58). Esta parte da reconstituição é também baseada num conjunto reduzido de fragmentos, associados a esta zona da composição por se tratarem de elementos horizontais com várias faixas coloridas que não fariam sentido em nenhuma outra parte, uma vez que a zona ligação inferior se encontra ainda conservada *in situ*.

De acordo com os dados disponíveis, nesta reconstituição a zona Superior possui cerca de 1,50m de altura, algo não muito comum nesta zona da composição que habitualmente apresenta entre 90cm e 1,20m. A dimensão desta zona superior pode ter ficado a dever-se ao tamanho relativamente reduzido da Zona Inferior, uma vez que o plinto apresenta habitualmente entre 60 a 90cm de altura e o presente exemplar tem apenas 40cm de altura. Esta é a zona mais complexa da composição e é caracterizada por um sistema de rede, característica também pouco usual nesta zona da composição. Este varia entre as cores, vermelho, amarelo e verde, e consiste num esquema ortogonal formado por grinaldas circulares tangentes, constituídas por coroas de folhas formando losangos de lados côncavos com decoração interior variada consoante a cor. Estas grinaldas circulares são o elemento central da composição, apresentam entre 5 a 8cm de espessura e são formadas por folhas verde-seco-claro com contorno a branco, sobre fundo verde-escuro. São estas a ligação entre os círculos e os losangos coloridos.

O ponto de contacto entre as grinaldas é feito através de uma forma oval de cor rosa-claro com contorno vermelho e serpenteados vermelhos no interior que pode ter entre 10 e 15 cm de largura e cerca de 5cm de espessura.

As três cores referidas ocupam sempre a mesma posição relativamente umas às outras, sendo o amarelo sempre à direita do verde e o vermelho sempre à esquerda deste, num esquema/seqüência de cores que funciona em linhas diagonais (Fig. 60). No interior dos círculos a decoração é semelhante, apresentando apenas pequenas diferenças: o círculo vermelho apresenta a decoração mais simples com uma linha circular fina (com menos de 1cm de espessura, cerca de 2cm mais pequena que o círculo exterior), esta linha circular apresenta a Norte, a Sul, a Este e a Oeste um elemento floreado, também a branco que começa com três pontos, abrindo no ponto central cinco ramificações distintas, as que se situam nas extremidades à esquerda e à direita e a do meio terminam num motivo foliáceo oval, as da esquerda e da direita centrais terminam num pequeno ponto branco. No centro do círculo vermelho encontram-se três círculos concêntricos: um no interior com contorno branco e preenchimento cinzento-claro, outro 2cm exterior a este apenas um contorno branco coroado por pontos também brancos a toda a volta e por fim um terceiro círculo é formado apenas por pequenos pontos brancos com menos de 1cm de espessura cada, que coroam o círculo anterior (Fig. 65).



Fig. 65 – Detalhe do círculo vermelho que compõe parte da Zona Superior da pintura da sala A do EGXVII.

As duas outras cores (amarelo e verde) seguem exactamente o mesmo esquema decorativo, diferenciando unicamente no número de círculos, nas cores dos mesmos e na decoração interior dos círculos menores. Nos círculos verdes todos os círculos, pontos e floreados que os preenchem são amarelos, o círculo menor no interior apresenta contorno branco e preenchimento amarelo, decorado ao centro por um floreado em estilo de malmequer *bordeaux*, com um ponto ao centro e oito pétalas

lanceoladas dispostas de forma radial e decoradas no seu interior por cinco pequenos traços brancos. Entre este círculo menor e o círculo coroado por pintas um outro círculo de contorno branco completa a composição (Fig. 66).



Fig. 66 – Detalhe do círculo verde que compõe parte da Zona Superior da pintura da sala A do EGXVII.

Os círculos amarelos, diferem dos verdes unicamente nas cores que o compõe e no motivo floral central, sendo *bordeaux* a cor dos círculos, dos floreados e dos pontos interiores. O círculo menor, ao centro, apresenta contorno branco e preenchimento vermelho, o motivo floral no interior deste é todo branco e algo semelhante a um trevo de quatro folhas, cada uma destas é separada entre si por uma pequena ramificação que termina num pequeno ponto e cada pétala é coroada por três pontos menores que vão da maior para a mais pequena, todas as folhas convergem também num ponto central. Tal como descrito no círculo verde anterior, entre o círculo menor e o círculo coroado por pintas, um outro de contorno branco completa a composição (Fig. 67).



Fig. 67 - Detalhe do círculo amarelo que compõe parte da Zona Superior da pintura da sala A do EGXVII.

Os losangos de lados côncavos seguem exactamente o mesmo esquema decorativo que os círculos das respectivas cores. Assim, os vermelhos incluem no seu interior um losango branco, à esquerda e à direita de cada canto dois pontos (um interior e outro exterior) fazem a decoração do mesmo, cada canto é coroado no exterior por um ponto branco com cerca de 2cm de diâmetro, da qual saem três ramificações para o interior, todas terminadas em motivos foliáceos ovais, o interior é decorado exactamente da mesma forma que o interior dos círculos com esta mesma cor. Os restantes losangos, amarelos e verdes, seguem exactamente o mesmo esquema do descrito anteriormente, mas com as cores e motivos descritos nos círculos das cores respectivas.

Como referido, a altura da Zona Superior é de cerca de 1,5m de altura, sendo que cada círculo tem cerca de 40cm de diâmetro e cada losango cerca de 50cm de ponta a ponta. Três círculos na vertical formam o total de altura da composição, acabando esta, acima e abaixo num semi-losango. Esta proposta de reconstituição para a Zona Superior foi baseada em vários fragmentos com semi-losangos que apresentavam vestígios de ligação com o tecto. O esquema das cores foi baseado no maior fragmento da colecção, uma colagem de 72 fragmentos, que apresenta aproximadamente 1m de altura onde é possível perceber parte de um círculo vermelho, um losango verde e parte de um círculo amarelo, as marcas de aderência da argamassa em V e  $\Lambda$  permitiram perceber perfeitamente a direcção da pintura, comprovando que o esquema de cores se reproduz na diagonal e na ordem de cores descrita (Fig. 60).

Todas as medidas referidas são aproximadas pois apesar do cuidado registado na execução da arte romana em geral, a pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII apresenta algumas irregularidades, podendo algumas medidas variar um pouco entre si, exemplo disso é um fragmento que apresenta marcas de ligação com o tecto, onde a grinalda circular, ao contrário das restantes, não tem correspondência exacta relativamente ao final do fragmento, apresentando uma diferença de cerca de 8cm em relação aos restantes fragmentos semelhantes (Fig. 68). Esta situação levantou algumas dúvidas quanto à altura da sala e a uma possível parede mais baixa que as restantes, no entanto não é notória no solo conservado da sala nenhuma irregularidade ou diferença de altura que pudesse justificar este acontecimento, nem nenhum outro fragmento que apresente semelhantes características. Posto isto, a hipótese que melhor justifica este fragmento é a habitual presença de irregularidades na pintura, algum círculo desenhado

com diâmetro maior obrigou à realização de uma grinalda incompleta, podendo significar uma estratégia de execução realizada de baixo para cima.



Fig. 68 – Detalhe dos fragmentos da Zona Superior que fazem ligação com o tecto, com a particularidade do fragmento que apresenta irregularidades quando comparado com os restantes (assinalado a vermelho).

Esta situação é muito comum na pintura mural romana provincial e tendo em conta que não é notório na pintura desta sala nenhum tipo de utilização de traçado prévio além dos raros vestígios de utilização de compasso é plenamente compreensível uma pintura final com algumas irregularidades. Estas são visíveis nas distintas zonas da composição, em algumas linhas que deveriam ser rectas e apresentam curvaturas e em algumas cores se sobrepõe umas às outras quando deveriam estar inteiramente separadas.

Além do fragmento descrito outra grande irregularidade é perceptível num dos maiores fragmentos conservados de ligação entre a Zona Inferior e a Zona Média, onde faixa de ligação negra desaparece gradualmente até a ligação acabar a ser feita directamente do painel do plinto com o painel central (Fig. 69), pode dar-se o caso deste desaparecimento da faixa de ligação ser apenas fruto dos fenómenos pós-deposicionais, caso o vermelho dos painéis centrais fosse a cor de fundo e o negro apenas desenhado por cima deste.

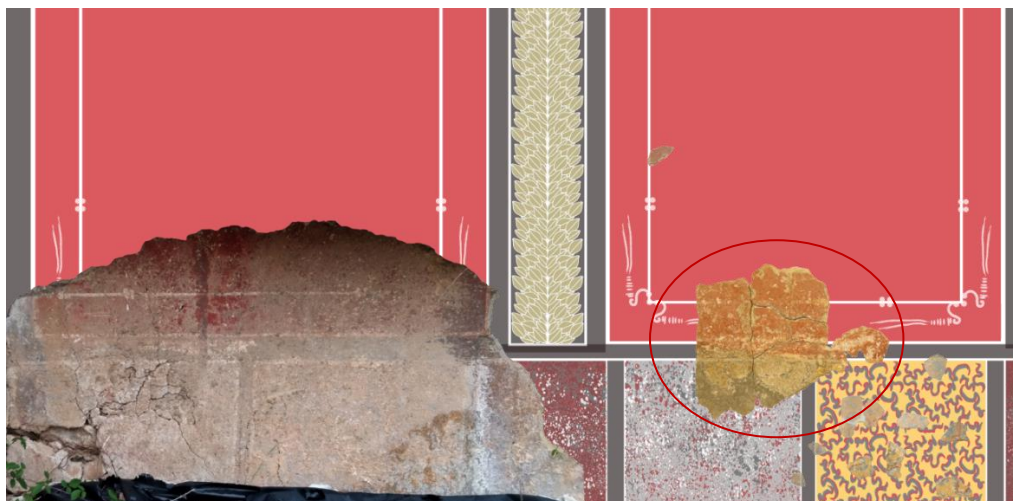


Fig. 69 – Detalhes dos fragmentos *in situ* na parede norte e alguns fragmentos soltos da zona inferior e média, com a particularidade do fragmento que apresenta irregularidades na pintura (assinalado a vermelho).

Nesta colecção são vários os fragmentos afectados por fenómenos pós-deposicionais (Fig. 70), na Zona Superior, as elipses rosa perderam em alguns dos fragmentos os serpenteados vermelhos (1) e as figuras verdes perderam a maior parte dos desenhos interiores a amarelo (2). Na Zona Média a parte mais afectada foram o interior das molduras dos interpainéis (Fig. 59) e na Zona Inferior, por se tratar de uma zona com argamassas mais robustas alguns dos fragmentos acabaram por perder parte da pintura deixando à vista os clastos de maiores dimensões (3).

Alguns fragmentos sofreram ainda alterações pós-limpeza, ao que parece, ainda nos anos 90 os fragmentos foram limpos pelos técnicos de restauro e a cor verde sofreu alterações, possivelmente devido ao uso de Calgon (hexametáfosfato de sódio), um detergente popular na época que foi usado na limpeza de vários materiais arqueológicos (Pereira, Vilarigues & Coutinho 2021: 14), e que provocou algum tipo de reacção nos fragmentos de cor verde, que e em vez de verde-claro se tornaram verde-escuro, quase negro (4).

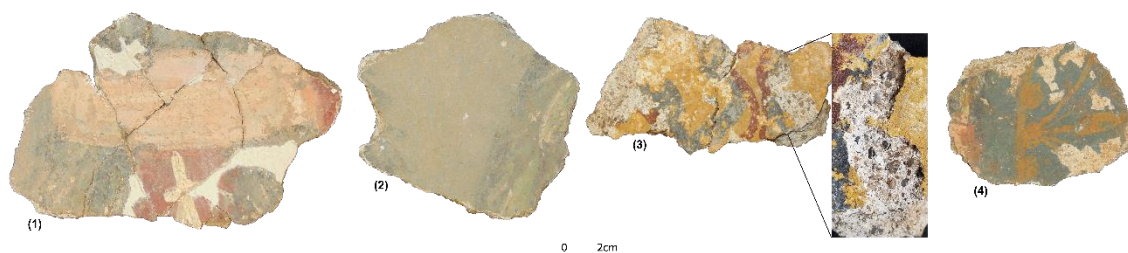


Fig. 70 - Estampa dos fragmentos com alterações pós-deposicionais pertencentes à colecção de pintura do Edifício do Sector GXVII.

Quatro fragmentos foram deixados fora da reconstituição, dois por se tratarem de fragmentos de pintura mais recente (Fig. 54 e 55), outros dois por, apesar de serem romanos e algo semelhantes aos restantes fragmentos da composição, não se encaixarem com o desenho da reconstituição realizada baseada na maioria dos fragmentos encontrados.

Como podemos observar na Fig. 71, um dos fragmentos apresenta fundo vermelho e duas linhas rectas paralelas a branco (5), não encaixa no padrão visível nos fragmentos dos painéis centrais, o outro parece tratar-se do interior de um dos círculos ou losangos amarelos da Zona Superior, mas em lugar de um trevo de quatro folhas a representação é de uma flor desleixada com pequenas pétalas de três pinceladas rápidas (6). Este fragmento faria provavelmente parte da composição, muito possivelmente numa zona da sala com menos visibilidade e luz, mas ainda assim e por se tratar de um fragmento único não foi incluído na proposta de reconstituição de nenhuma das quatro paredes.

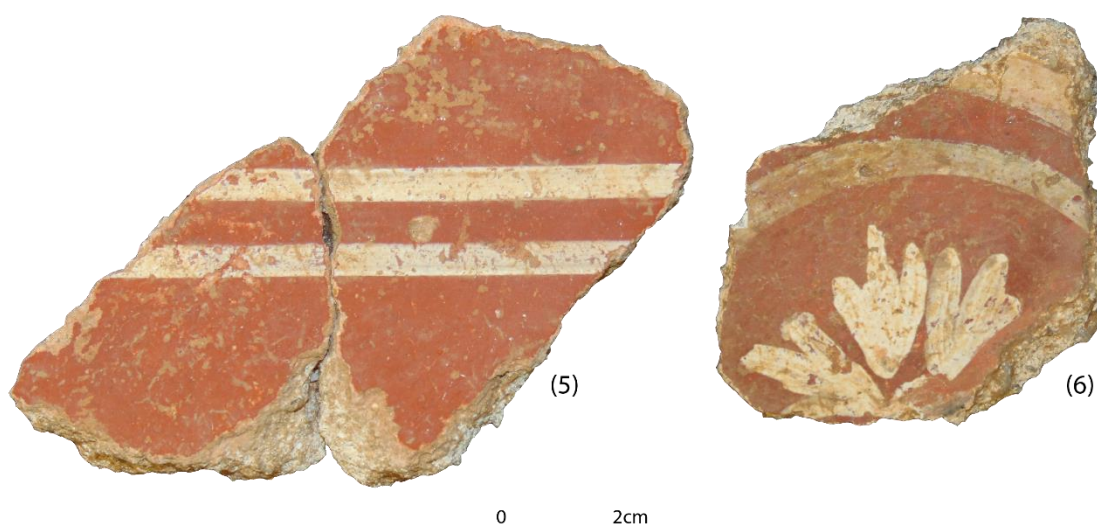


Fig. 71 – Fragmentos com características particulares encontrados na sala A do EGXVII.

Esta reconstituição permitiu a realização de um modelo 3D de toda a pintura e estrutura arquitectónica da sala A do Edifício do Sector G XVII que podemos observar na Fig. 72.



Fig. 72 – Modelo 3D da sala A do Edifício do Sector G XVII, respectivamente, paredes Oeste e Sul.

## 5. Conclusão

O estudo da pintura mural romana do território hoje português tem sido bastante marginalizado ao longo dos anos. Mesmo actualmente, quando encontrada no contexto de intervenções arqueológicas, a sua relevância é avaliada apenas tendo em conta as cores e os motivos que integra, sendo muitas vezes descartada. A maior atenção dirige-se para as pinturas de maiores dimensões, sobretudo as que ainda se apresentam *in situ*; ou as que ostentam motivos excepcionais. Por esta razão são poucas as pinturas romanas estudadas em Portugal.

Desta forma, o presente trabalho tem como objectivo aumentar o conhecimento sobre a pintura mural romana e demonstrar que todas as pinturas são relevantes independentemente do tamanho, cor ou esquema decorativo.

Apesar de todas as dificuldades encontradas, como o estado fragmentário dos conjuntos e a falta de contextos arqueológicos seguros associados a materiais datáveis,

foi possível, tendo por base um trabalho aprofundado de análise dos diferentes fragmentos e as respectivas colagens, propor reconstituições de algumas composições decorativas. Assim, além da informação relativa às escavações antigas (no caso do Edifício do Sector G XVII) foi possível incluir também materiais provenientes de escavações mais recentes (no caso da Casa do Tridente e da Espada), o que permitiu chegar a várias conclusões ao longo da realização deste estudo.

Em primeiro lugar é necessário recordar qual era o papel da pintura mural na época romana. A sua finalidade vai muito além da função decorativa que usualmente lhe associamos, estamos perante um elemento funcional e utilitário, como é costume do povo romano. Este revestia grande parte das estruturas arquitectónicas para esconder a rudeza dos elementos primários que as constituíam como a pedra e o tijolo.

Além deste factor estamos também perante um elemento com carácter social, de grande ostentação e demonstração de poder, aspecto que podemos observar bastante bem nas pinturas presentemente estudadas.

As representações de mármore são um dos elementos que expressa perfeitamente a necessidade que os romanos tinham de demonstrar riqueza e poder, uma vez que pretendem imitar – ainda que nem sempre de forma bem conseguida – um material bastante caro à época. Este tipo de imitação está claramente presente não só nas várias pinturas da Casa dos Repuxos estudadas anteriormente (Pedroso 1991), assim como em todos os conjuntos pictóricos estudados no presente trabalho.

Além deste exemplo, existe ainda outro factor revelador de uma grande preocupação com a opinião alheia. Na Casa do Tridente e da Espada os fragmentos de pintura estudados parecem demonstrar uma grande pintura de jardim que ladeava todo o peristilo central com uma grande qualidade de execução e um *cubiculum* – provavelmente destinado também à recepção de convidados –, a única divisão da zona habitacional da casa que apresenta pavimento em mosaico e pintura, ainda que ambos de execução simples. Estes dois elementos decorados contrastam com a restante zona habitacional da casa onde apenas uma outra divisão apresenta vestígios de pintura, sendo esta de fraca qualidade. Assim sendo, é clara a intenção do proprietário em demonstrar riqueza e manter um determinado estatuto social mais do que viver intimamente esse conforto e luxo.

Esta preocupação mantém-se até bastante tarde na cidade uma vez que estamos perante dois edifícios onde são notórias alterações arquitectónicas relevantes e decorações singulares realizadas durante o Baixo Império, prova de que as grandes alterações que tiveram lugar na cidade no período baixo imperial não foram de todo sinónimo de um declínio generalizado.

A exuberância e os detalhes apresentados pela pintura da sala A do Edifício do sector G XVII – um edifício erguido entre os finais do séc. III e o início do séc. IV, após o início da construção da muralha baixo imperial – demonstram alguma riqueza e estabilidade, evidência de que não estamos perante um momento tão decadente como o habitualmente referido sobre a época.

A respeito das pinturas estudadas parece claro que estamos perante uma tendência decorativa, uma vez que todas as representações apresentam um claro esquema inspirado no III estilo pompeiano com imitações de mármore e *crustae* no plinto, alternância entre painéis e interpainéis na zona central e um sistema de rede ou de relação contínua na zona superior da composição.

Este estilo é também o que encontramos nas pinturas da Casa dos Repuxos estudadas por Rui Pedroso (1991), pelo que parece clara a presença de uma moda local muito provavelmente executada pela mesma oficina de pintura.

Esta execução de pintura, apesar de apresentar de forma geral uma óptima qualidade, não exhibe qualquer tipo de traçado prévio além do uso básico do compasso em algumas das formas circulares, contrastando com alguns dos fragmentos encontrados nas Termas Sul da cidade que apresentam um esquema decorativo complexo e marcas bastante proeminentes de traçado prévio (Viana 1977).

Estas diferenças no traçado e na execução da pintura podem ser sinal de cronologias distintas, oficinas de pintura distintas e com qualidade dissemelhante ou mesmo de uma oficina de pintura executante de obras públicas e outra executante de obras privadas.

Cronologicamente é difícil ter referências concretas, uma vez que apenas uma das pinturas estudadas apresenta cronologias relativamente seguras, sendo esta a pintura da sala A do Edifício do Sector G XVII, contruído entre finais do séc. III e inícios do IV d.C.. A pintura parece apresentar a mesma cronologia do edifício, uma vez que não são

notórias reformulações ou alterações de nenhum tipo. Sabemos ainda que esta é anterior à realização do pavimento em *opus signinum* uma vez que por todo o plinto se encontram vestígios do mesmo.

Na Casa do Tridente e da Espada a questão da cronologia é bastante mais problemática, não só por todo o contexto das pinturas ser bastante remexido e o seu estado bastante fragmentário como também por estarmos perante uma casa de cronologia alargada com ocupação desde o séc. I ao séc. V d.C..

As reformulações da casa e as pinturas estudadas parecem sugerir uma situação algo inusitada, num dos muros pertencentes à primeira fase do edifício uma pintura ainda *in situ* apresenta um esquema decorativo bastante elementar que recorda as pinturas mais tardias que vemos habitualmente na Península Ibérica, a restante pintura que apresenta fundo verde e motivos vegetalistas estaria associada à zona exterior destes mesmos muros, rodeando todo o peristilo central da habitação. No entanto, esta pintura apresenta uma execução excepcional pelo que nos recorda as pinturas de época augustana. Posto isto, seguindo uma lógica estilística estaríamos perante muros com a mesma cronologia, mas pinturas de cronologias distintas, uma pintura original no jardim da casa e uma reformulação tardia no interior.

Apesar disso, parece clara a preferência estilística para pinturas inspiradas no III estilo, com imitações de mármore e *crustae* na cidade, todas datadas *grosso modo* de finais do séc. III e inícios do IV d.C., pelo que a pintura de exterior referida se encaixa perfeitamente em todos os moldes supracitados e apesar da sua qualidade excepcional poderia enquadrar-se nesta cronologia mais tardia, que como referido se tratou de uma época de reformulações e de alguma riqueza na cidade de Conímbriga.

Assim sendo, é possível considerar que pelo menos neste sector da cidade, a decoração parietal foi mais rica e detalhada na época baixo imperial do que no período imperial propriamente dito. Ou pelo menos os fragmentos de pintura que nos chegam assim o parecem indicar.

Além da ausência já referida de traçado prévio é notória também a ausência de reformulações ou restauros antigos na pintura, não existindo em nenhum dos conjuntos estudados pinturas sobrepostas nem vestígios de reformas decorativas. O único vestígio semelhante são alguns fragmentos com reutilizações de uma camada de argamassa branca lisa onde poderia perfeitamente ter assentado uma camada de pintura. Estes

fragmentos pertencem ao plinto da pintura exterior da Casa do Tridente e da Espada e reforçam a hipótese de que estaríamos perante uma pintura tardia e não de uma pintura imperial, uma vez que estas reutilizações provam a existência e o reaproveitamento de camadas de argamassa anteriores.

Um outro objectivo deste trabalho era entender a proximidade da cidade de Conímbriga relativamente às tendências estilísticas e decorativas praticadas no epicentro do império romano, uma vez que nos encontramos numa cidade provincial. No entanto, é difícil entender o sucesso da romanização nas modas da pintura e na afluência e influência dos estilos pompeianos quando apenas estudamos dois edifícios distintos e em ambos encontramos apenas exemplos inspirados num único estilo pompeiano.

É por isso seguro afirmar que a execução de grande parte das pinturas da cidade tem como base e inspiração o III estilo pompeiano, preenchendo os requisitos do mesmo, com planos bidimensionais, contrastes de cores que permitem uma melhor distinção entre as zonas superior, média e inferior e painéis centrais de fundo vermelho ou preto (Ling 1991: 53). Seguramente a influência da arte e da pintura romana chegou a Conímbriga, ainda que ao que pareça com algum atraso pois este tipo de pintura é mais recorrente na Hispânia durante o séc. II d.C. (Guiral Pelegrín, Fernández Díaz & Cánovas Ubera 2010). Do mesmo modo não dispomos de dados suficientes para sabermos como se processou a transmissão dos modelos decorativos: se por via directa da península itálica ou qual o papel da capital provincial - Mérida - neste processo.

Ainda sobre este tema é necessário estarmos cientes de que as modas estão também muitas vezes dependentes do gosto pessoal do proprietário e da própria influência do círculo social próximo do mesmo, não necessariamente a incompatibilidade cronológica entre as pinturas provinciais e as pinturas itálicas é um indício de menor influência romana.

Algo que pode realmente ser considerado um regionalismo ou uma moda local é a presença de sistemas de relação contínua na zona superior das composições uma vez que não é um elemento assim tão comum nas pinturas provinciais e itálicas. Este tipo de esquema está muitas vezes associado às pinturas de tectos, mas nas pinturas de Conímbriga ocupa, sem lugar a dúvidas, a zona superior das pinturas da sala A do Edifício do Sector G XVII e do jardim da Casa do Tridente e da Espada – proposta

reforçada pela presença de gotas de tinta escorridas na vertical. Assim sendo, estamos perante dois exemplos excepcionais deste tipo de esquema onde vemos repetido o mesmo padrão por toda a zona superior da composição.

Apesar de ser tentador propor com alguma segurança este regionalismo, a realidade é que são poucas as pinturas murais romanas em Portugal que mantêm *in situ* a zona superior, ou das quais os fragmentos permitem a sua reconstituição. Na cidade romana de Tróia as pinturas da basílica, ainda *in situ*, apresentam na zona média/superior parte de um destes esquemas de sistema de relação contínua (Maciel 1996: 239) e na Boca do Rio, no Algarve, também está referenciado um destes esquemas ainda que reconstituído na zona inferior (Martins & Bernardes, no prelo). Deste modo, poderemos estar perante um procedimento decorativo comum do qual simplesmente ainda não temos evidências suficientes, que futuros trabalhos, e uma base empírica mais alargada, poderão vir a confirmar.

Por fim, referir que este estudo permitiu a realização de uma reconstituição 3D completa da sala A do Edifício do Sector G XVII com referência detalhada de toda a pintura e da localização exacta da porta e da janela da sala. Este tipo de reconstituição é de enorme importância enquanto elemento didáctico uma vez que nos permite entender como seriam as realidades arquitectónicas na época em termos de altura, largura, profundidade, decoração e disposição das divisões.

## **6. Glossário**

**Candelabro** – Motivo decorativo frequente no III estilo pompeiano relativo à imitação mais real ou irreal de lamparinas com pé, este motivo é usualmente vertical e ocupa normalmente os interpaineis das composições.

**Cornija** – Tipo de decoração em molde muito comum na pintura mural romana de Espanha, ocupa a zona superior do entablamento, fazendo a ligação com o tecto, pode apresentar uma decoração simples ou complexa.

**Crustae** – Tipo de decoração comum na pintura romana que representa imitações de mármore com incrustações, sobrepondo figuras e formas de maneira a produzir uma decoração única de embutidos fictícios.

Estuque – Camada de gesso ou cal habitualmente utilizado para moldar, é um material fácil de trabalhar enquanto está húmido e depois de seco obtém uma consistência lisa e suave. Na pintura mural romana o seu uso mais comum é na realização de cornijas.

Faixa – Representação habitualmente horizontal e contínua que faz a separação entre as distintas zonas da composição e pode variar entre 3 e 10cm de espessura.

Faixa de Cercadura – Descritas por Rui Pedroso como “cercaduras recortadas”, em espanhol “cenefas calladas” e em inglês “embroidery borders”, são um tipo de decoração utilizado essencialmente no IV estilo pompeiano que representa molduras bastante decoradas com a repetição do mesmo padrão em toda a sua extensão.

Frescos – Tipo de pintura executado sobre o revestimento fresco, o pigmento é absorvido pelas componentes do revestimento e acaba carbonatado. A sua execução pode resultar em tipos de pintura distintos consoante seja realizado apenas com água ou com água ou leite de cal.

Interpainel – Forma rectangular vertical que se encontra habitualmente na zona média da composição, faz a separação entre os painéis e a sua espessura pode variar de tamanho sendo espectável que apresente entre 1/3 e metade da medida dos painéis.

Linha – Traço que pode variar entre o 1mm e os 2cm de espessura.

Marcas na argamassa – Relevo encontrado no reverso da pintura que servia habitualmente para melhorar a aderência da mesma ao muro de suporte, a mais comum na pintura romana é provavelmente as marcas em espiga ou V e Λ.

Marmoreados – Tipo de decoração parietal usada em todos os estilos pompeianos, pretende a imitação de pedra mármore de vários géneros e feitios.

Meia cana – Muito utilizada nos remates de pavimentos em *opus signinum*, consiste num perfil concavo que protege as laterais e os cantos das divisões ou dos compartimentos das infiltrações de água.

Moldura – Linha ou faixa que rodeia alguma forma na composição dando-lhe uma espécie de enquadramento, a sua espessura pode variar entre 1 e 3 cm.

- Opus signinum* – Tipo de pavimento ou revestimento, composto por cal e cerâmica triturada. Era o material comumente utilizado para impermeabilizar estruturas em época romana.
- Painel – Forma rectangular vertical de grande dimensão que se encontra habitualmente na zona média da composição, normalmente monocromático e ladeado por faixas de separação de zonas e interpainéis.
- Pintura mural – Decoração realizada com técnica de fresco, têmpera ou encausto, aplicada nas paredes, muros e estruturas arquitectónicas exteriores e interiores dos edifícios.
- Plinto – Localizado na zona inferior da composição pode apresentar até 1m de altura, abaixo deste encontra-se usualmente o plinto e acima a(s) faixa(s) de ligação entre a zona inferior e superior.
- Reconstituição – Representação gráfica de uma hipótese de reconstrução. Pretende apresentar da forma mais autêntica possível, através da aproximação por hipóteses, uma realidade à qual já não temos total acesso.
- Rodapé – Zona da pintura que efectua a ligação com o solo, habitualmente uma faixa monocromática abaixo do plinto.
- Sistema de rede ou sistema de relação contínua – Esquema padronizado habitualmente encontrado nos tectos das divisões, geralmente composto por várias formas geométricas repetidas entre si.
- Traçado prévio – Linhas guia ou desenho primário que antecede a pintura por forma a que esta se encontre nivelada e alinhada.
- Zonas – Distintos repartimentos horizontais que compõem a pintura mural. Zona Superior composta pela cornija e por uma faixa de tamanho, cores e motivos variáveis, Zona Média composta habitualmente por painéis e interpainéis de grande dimensão e Zona Inferior composta pelo plinto e pelo rodapé.

## 7. Bibliografia

- ABAD CASAL, L. (1982a) – *Aspectos técnicos de la pintura mural romana*. Lucentum, 1. pp. 135-164.
- ABAD CASAL, L. (1982b) – *Pintura romana en España*. Universidade de Sevilha e Alicante.
- ALARCÃO, J. (2010) – *As casas da zona B de Conimbriga*. Coimbra: CEAUCP.
- ALARCÃO, J.; ETIENNE, R. (1977) – *Fouilles de Conimbriga, I – L’architecture*. Paris: Mission Archéologique Française au Portugal & Musée Monographique de Conimbriga.
- ALARCÃO, J.; ETIENNE, R. (1979) – *Fouilles de Conimbriga, VII – Trouvailles diverses - Conclusions générales*. Paris: Mission Archéologique Française au Portugal & Musée Monographique de Conimbriga.
- ALARCÃO, J.; ETIENNE, R.; GOLVIN, J.-C. (1994) – *A Maqueta do Centro Monumental Flaviano / La Maquette du Centre Monumental Flavien*. Conimbriga: Instituto Português de Museus; Museu Monográfico de Conimbriga.
- ALARCÃO, J.; MADEIRA, J. L. (2017) – *A Lusitânia e a Galécia: do séc. II A.C. ao séc. VI D.C.* Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ALARCÃO, J.; VIANA, T. S. (1977) – *Oficina de Pintura Escavações Luso-Francesas (frag/s)*. (Relatório Policopiado). Conímbriga: Museu Monográfico de Conímbriga.
- ALLAG, C.; BARBET, A. (1972) – Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine. *Mélanges de l’École française de Rome: Antiquité*, 84. pp. 935-1071.
- ALMEIDA, R. R. d., & VIEGAS, C. (2020) – O sítio romano de Loulé Velho e o paleoestuário da Ribeira de Carcavai (LORIVAI): perspetivas e primeiros resultados de um projeto de investigação. In Nelson Vaquinhas (Ed.), *Atas III Encontro da História de Loulé*. Loulé: Câmara Municipal de Loulé. pp. 69-88.

- ALVES, C. (2014) – Os Castella do Baixo Alentejo. O caso do Monte Manuel Galo. *In* Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Ed.) *CIRA-ARQUEOLOGIA III – Atas - Congresso conquista e romanização do vale do tejo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal Vila Franca de Xira. pp. 385-402.
- ANTÓNIO, J. (2014) – A villa romana da casa de medusa. *Abelterium*, 1, pp. 10-21.
- ARRUDA, A. M. (2018) – Conímbriga: escavações de 1988-89: Algumas precisões sobre a cronologia do «Barro Indígena». *Portugalia*, 9. pp. 93–99.
- ARRUDA, A. M.; GOMES, F. B. (2013) – O monte Molião (Lagos) no Baixo Império: um epifenómeno. *In Revista de Arqueologia*, 52, pp. 147-163.
- BARBET, A. (1975) – Recueil général des peintures murales de la Gaule. I: Province de Narbonnaise, I. Glanum. *Revue archéologique du Centre de la France*, 14, pp. 339-340.
- BARBET, A. (1981) – Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi. *In Mélanges de l'École française de Rome*. Antiquité, tome 93, n°2. pp. 917-998.
- BARBET, A.; ALLAG, C. (2000) – *La Pittura Romana: Dal Pictor Al Restauratore*. Imola: Santerno Edizioni-University Press Bologna sas.
- BEJARANO OSORIO, A. (2019) – Secuencia ocupacional de una domus periurbana en la zona nororiental de Augusta Emerita, Intervención arqueológica realizada en el solar de la c/Mariano J. de Larra n.º 14 - c/ Museo n.º 10. – *Mérida excavaciones arqueológicas 2009-2011, memoria 13* Mérida. pp. 373-396.
- BERNARDES, J. P. & MEDEIROS, I. E. (2016) – Boca do Rio (Budens, Vila do Bispo): novos dados de uma villa piscícola romana. *In Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 19, n° 1. pp. 265–286.
- BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. (2013) – El trabajo artesanal en Augusta Emerita durante los ss. I-IV d. C. *Zephyrus*, 72. pp. 113-138.
- CARANDINI, A. (1997) – *Historias en la tierra. Manual de excavación arqueológica*. Barcelona: Crítica.

- CARDOSO, G.; BATALHA, L. M., Mário (2009) – A villa Romana da Sub-Serra de Castanheira do Ribatejo: do Romano ao Medieval Islâmico. In BATALHA, L.; MONTEIRO, M., (Eds.) – *A Villa Romana da Sub-Serra de Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira). Trabalhos Arqueológicos efectuados no âmbito de uma obra da EPAL S.A.* Vila Franca de Xira: EPAL, Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A. pp. 8-24.
- CARVALHO, J.; RIBEIRO, J. (2019) – *Relatório final dos trabalhos arqueológicos Minimização de Impactes sobre o Património Arqueológico Rua General Sousa Machado, 51 Centro Histórico da Cidade de Chaves.* (Relatório Policopiado). Chaves: ERA Arqueologia, S.A.
- CASTILLO ALCÁNTARA, G. (2020) – Metodología para la documentación de conjuntos pictóricos de época romana. Desarrollo y aplicación en la villa romana de Portmán. In CUTILLAS VICTORIA, B.; GONZÁLEZ VERGARA, Ó.; & FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (Eds.) – *Nuevas aportaciones a la arqueología murciana: del trabajo de campo al entorno virtual y la puesta en valor.* Murcia: EDITUM. pp. 100-123.
- CERVEIRA, A. F. C. (2017) – *A Zona Norte de Conímbriga: A evolução das cerâmicas locais e regionais. Resultados das Campanhas de 2013 e 2015-2016.* (Tese de Mestrado). Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CORREIA, V. H. (1993) – Os materiais pré-romanos de Conímbriga e a presença fenícia no Baixo-Vale do Mondego. In TAVARES, A. A., (Ed.) – *Os fenícios no território português (Instituto Oriental da Universidade Nova de Lisboa, Estudos Orientais IV).* Lisboa. pp. 229-284.
- CORREIA, V. H. (1994a) – O anfiteatro de Conímbriga. Nota preliminar. In ALVAREZ MARTÍNEZ, J. M.; ENRIQUEZ NAVASCUÉS, J. J. (Eds.) – *El anfiteatro en la Hispania Romana: Coloquio Internacional (Mérida, 26-28 de Novembro de 1992).* Junta de Extremadura. pp. 327-343.
- CORREIA, V. H. (1994b) – *Anfiteatro Relatório das Escavações de 1993.* (Relatório Policopiado). Conímbriga: Museu Monográfico de Conímbriga.

- CORREIA, V. H. (2004) – Coexistência e revolução. Urbanismo e arquitectura em Conimbriga (séc. I a.C.-III d.C.). In LOPES, M. C.; VILAÇA, R., (Eds.) – *O passado em cena: narrativas e fragmentos. Miscelânea oferecida a Jorge de Alarcão*. Coimbra: C.E.A.U.C.P. pp. 261-298.
- CORREIA, V. H. (2013a) – *A Arquitectura Doméstica de Conimbriga e as Estruturas Económicas e Sociais da Cidade Romana*. Coimbra: Instituto de Arqueologia.
- CORREIA, V. H. (2013b) – Cúria e Basílica na Evolução do Forum de Conímbriga. In SOLER HUERTAS, B.; MATEOS CRUZ, P.; NOGUERA CELDRÁN, J. M. & ARBULO BAYONA, J. R. (Eds.) – *Las Sedes de los Ordines Decurionum en Hispania. Análisis Arquitectónico Y Modelo Tipológico* Mérida/Madrid: IAM/CSIC (Anejos a Arch. Esp. Arqueología 67). pp. 353-362.
- CORREIA, V. H. (2014) – The Houses of Conimbriga (Prov. Lusitania, Portugal): Roman architecture and pre-roman urbanism. In MARTÍNEZ, J. M. Á.; BASARRATE, T. N.; LLANZA, I. R. d., (Eds.) – *XVIII CIAC: Centro y periferia en el mundo clásico*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano pp. 1111-1115.
- CORREIA, V. H. (2016) – A presença dos espaços de reunião no tecido urbano: o exemplo da cidade de Conimbriga (prov. Lusitania, Portugal). In RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, O.; TRAN, N.; SOLER HUERTAS, B., (Eds.) – *Los espacios de reunión de las asociaciones romanas. Diálogos desde la arqueología y la historia en homenaje a Bertrand Goffaux*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. pp. 345-357.
- CORREIA, V. H. (2018) – Calculating the population of a Roman provincial town (Conimbriga, prov. Lusitania, Portugal). In SOARES, C.; BRANDÃO, J. L.; CARVALHO, P., (Eds.) – *História Antiga: relações interdisciplinares: paisagens urbanas, rurais e sociais*. Coimbra: Imprensa da Universidade pp. 53-73.
- CORREIA, V. H. (2019) – *Desenvolvimento das escavações arqueológicas em Conímbriga (DEARCON, 2012-2018): apreciação sumária dos trabalhos e resultados*. Revista Portuguesa de Arqueologia, 22. pp. 167-178.

- CORREIA, V. H.; ALARCÃO, P. (2008) – *Conimbriga: um ensaio de topografia histórica*. Conimbriga, 47. pp. 31-46.
- CORREIA, V. H.; DE MAN, A. (2010) – Variação e constância na ocupação de Conimbriga e do seu território. In CORSI, C.; VERMEULEN, F., (Eds.) – *Changing Landscapes. The impact of Roman towns in the Western Mediterranean*. Bologna: Ante Quem. pp. 299-309.
- CORREIA, V. H.; DE MAN, A. (2010) – Variação e constância na ocupação de Conimbriga e do seu território. In CORSI, C.; VERMEULEN, F., (Eds.) – *Changing landscapes. The impact of Roman towns in the Western Mediterranean*. Évora: CIDEHUS pp. 299-310.
- CORREIA, V. H. e. (2021) – *Catálogo das coleções do Museu Monográfico de Conimbriga*. Lisboa: DGPC Bluebook.
- CORSI, C.; KLEIN, M.; JOHNSON, P. S.; TAELEMAN, D.; VERMEULEN, F. (2013) – *Ammaia: Uma cidade romana na Lusitânia*. Évora: CIDEHUS – Universidade de Évora.
- CUNHA, L. (1990) – *As serras calcárias de Condeixa-Sicó-Alvaiázere. Estudo de geomorfologia*. Coimbra: INIC, Geografia Física.
- DE MAN, A. (2005) – A muralha tardia de Conimbriga. In *Murallas de Ciudades Romanas no Occidente do Imperio – Lucus Augusti como Paradigma. Congreso Internacional Conmemorativo do V Aniversario da Declaración da Muralla de Lugo como Patrimonio da Humanidade*. Museo Provincial de Lugo / Deputación Provincial de Lugo. pp. 699-712.
- DE MAN, A. (2006) – *Conimbriga: do Baixo Império à Idade Média*. Lisboa: Edições Sílabo.
- DE MAN, A.; SOARES, A. M. (2007) – *A datação pelo radiocarbono de contextos pós-romanos de Conimbriga*. Revista Portuguesa de Arqueologia, 10. Lisboa: IGESPAR. pp. 285-294.

- DE MAN, A.; MONGE SOARES, A. M. (2013) – *Elementos para uma definição dos horizontes tardios. In Conímbriga tardo-antigua y medieval. Excavaciones Arqueológicas en la 'domus tancinus' (2004-2008) (Condeixa-a-Velha, Portugal)*. Oxford: Archeopress (BAR-IS). pp. 209-219.
- DETRY, C.; CARDOSO, J. L.; CORREIA, V. H. (2014) – What did the Romans and Moslems eat in Conimbriga: the animal bones from the 1990's excavations. In DETRY, C.; DIAS, R., (Eds.) – *Proceedings of the first zooarchaeology conference in Portugal*. Oxford: Archeopress (BAR-IS 2662). pp. 97-110.
- ENCARNAÇÃO, G. (2003) – A Villa romana da Quinta da Bolacha: Um caso de Arqueologia urbana. In Quarto Encontro de Arqueologia Urbana, Museu Municipal de Arqueologia da Amadora. Amadora. pp. 107-116.
- ENCARNAÇÃO, G. (2015) – *Villa romana da Quinta da Bolacha- Relatório dos trabalhos arqueológicos efetuados nos dias 28 e 29 de Maio de 2014*. (Relatório Policopiado). Amadora: Câmara Municipal da Amadora.
- FABIÃO, C. (2004) – As cidades romanas. In MEDINA, J., (Ed.) – *História de Portugal. História de Portugal (Vol. III)*. Amadora: Edições Ediclube. pp. 22-27.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2008) – *La pintura mural romana de Carthago Noua Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. (Tese de Doutoramento). Múrcia: Universidad de Murcia y Museu Arqueológico de Murcia.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; CASTILLO ALCÁNTARA, G. (2020) – *Cenefas y orlas caladas en la pintura romana de Hispania*. Lucentum, XXXIX. pp. 177-245.
- FERREIRA, Á. M. F. (2011) – *Escavação na Casa do Tridente e da Espada (Conímbriga)*. (Relatório de 2º Ciclo em Arqueologia e Território). Coimbra: Faculdade de Letras.
- FERREIRA, A. S. S. (2008) – *Conímbriga: Casa do Tridente e da Espada*. (Relatório de Seminário). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Instituto de Arqueologia.

- FUNARI, P. P. A.; CAVICCHIOLI, M. R. (2005) – A arte parietal romana e diversidade. *In I Encontro de História da Arte*. IFCH / UNICAMP. pp. 111-124.
- GARCÍA ENTERO, V. (2013) – *El marmol en Hispania, explotacion, uso y difusion en época romana = Marmor in Hispania, exploitation, use and diffusion in Roman times*. Madrid: UNED Editorial.
- GERALDES, L. M. P. (2017) – *Escavações Arqueológicas na Zona Norte de Conimbriga: Resultados das campanhas de 2013 e 2015-16. Caracterização das ocupações e actividades productivas*. (Tese de Mestrado em Arqueologia e Território). Coimbra: Faculdade de Letras.
- GUIRAL PELEGRÍN, C. (1996) – La pintura romana en España: aportaciones recientes. *In Actas del Coloquio Internacional sobre la pintura romana antigua*. Mérida: Museu Nacional de Arte Romano. pp. 21-35.
- GUIRAL PELEGRÍN, C.; FERNÁNDEZ DÍAZ, A.; CÁNOVAS UBERA, Á. (2010) – En torno a los estilos locales en la pintura romana: el caso de Hispania en el siglo II d.C. *In ZIMMERMANN, N., (Ed.) – Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil: Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA*, 13-17 September: Austrian Academy of Sciences Press.
- HARRIS, E. C. (1989) – *Principles of Archeological Stratigraphy*. London & New York: Academic Press, Second Edition.
- LANCHA, J. & ANDRÉ, P. (2000) – *Corpus dos Mosaicos de Portugal II, conventus pacensis, 1, a villa de Torre de Palma*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, Missão Luso-Francesa “Mosaicos do Sul de Portugal”.
- LANCHA, J. & OLIVEIRA, C. (2013) – *Corpus dos Mosaicos de Portugal II, conventus pacensis, 2, Algarve Este*. Faro: Universidade do Algarve.
- LEMA, P. B.; REBELO, F. (1996) – *Geografia de Portugal: meio físico e recursos naturais*. Lisboa: Universidade Aberta.

- LIMA, A. M.; SILVA, A. M.; SILVA, F. C.; REIS, M. P.; D'ENCARNAÇÃO, J.; MORAIS, R.; CORREIA, V. H. (2016) – *Mudar de vida*. Tongobriga: Direção regional de Cultura do Norte.
- LING, R. (1991) – *Roman Painting*. Cambridge: University Press.
- LOPES, V. (2015) – A Antiguidade Tardia em Mértola, balanço das novas descobertas arqueológicas. In *VII Encuentro de Arqueología del Suroeste Peninsular*. Aroche-Serpa: Ayuntamiento de Aroche. pp. 823-839.
- LOPES, L. & MARTINS, R. (2018) – Reconhecimento do mármore de Estremoz como pedra património mundial. *Callipole – Revista de Cultura*, 25. pp. 293-310.
- LOSADA, R. (2012) – Roteiro Arqueológico Romano do Concelho de Cascais. *Portugal Romano*, Nº1. pp. 94-101.
- MACIEL, M. J. P. (1996) – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.
- MANTAS, V. G. (2012) – *As vias romanas da Lusitânia*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- MANTAS, V. G. (2016) – Navegação e Portos no Algarve Romano – *Al-Ulya*, 16, Loulé. pp. 25-51.
- MARTINS, D. S.; BERNARDES, J. P. (no prelo) – A pintura mural romana no sítio arqueológico da Boca doRio. Análise e Reconstituição da parede sul das termas. In *X Encuentro de Arqueología del Suroeste Peninsular*, Zafra.
- MARTINS, M.; RIBEIRO, J.; MAGALHÃES, F. (2006) – A arqueologia urbana em Braga e a descoberta do teatro romano de Bracara Augusta. *FORUM*, 40. pp. 9-30.
- MAU, A.; KELSEY, F. W. (1899) – *Pompeii, its life and art*. New York: Macmillan Co.
- NAGY, L. (1926) – Die römisch-pannonische dekorative Malerei. – *Mitteilungen des Deutsche Archäologische Institut*. pp. 79-131.

- OLIVEIRA, C. (2005) – *Mosaicos de Conímbriga*. Conímbriga: MMC.
- PEDROSO, R. N. (1991) – As Pinturas Murais *in situ*. In OLEIRO, J. M. B., (Ed.) – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal I, Conventus Scallabitanus, I, Conímbriga. Casa dos Repuxos*. Conímbriga: Instituto Português de Museus. pp. 161-163.
- PEDROSO, R. N. (2005) – Pintura Mural Luso-Romana. – *Arqueólogo Português*, Série IV, 23. pp. 321-366.
- PEREIRA, A.; VILARIGUES, M.; COUTINHO, I. (2021) – Materiais de intervenção de conservação e restauro em vidro arqueológico – uma revisão bibliográfica – *Conservar Património*. pp. 2-28.
- PESSOA, M. S. d. F. (2011) – *Villa Romana do Rabaçal, Penela, Portugal Um centro na periferia do Império e do Território da Civitas de Conímbriga Função e contexto no âmbito da Arte e Sociedade da Antiguidade Tardia - Estudo de Mosaicos*. (Tese de Doutoramento). Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- RAMOS, R.; SIMÃO, I. (2012) – Eira Velha: Uma estação viária romana na periferia de Conímbriga. In NIA (Ed.) – *Apontamentos de Arqueologia e Património*, 8. Lisboa: NIA. pp. 63-71.
- REIS, M. P. (2014) – As termas de Abelterivm Breve análise do que se conhece. *Abelterium Revista Online de Arqueologia e História do Município de Alter do Chão*, 1, pp. 22-29.
- REIS, M. P. M. d. (2015) – *De Lusitaniae urbium balneis: estudo sobre as termas e balneários das cidades da Lusitânia*. (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras.
- RIBEIRO, J. M. P. (2010) – *Arquitectura romana em Bracara Augusta. Uma análise das técnicas edilícias*. (Tese de Doutoramento). Braga: Universidade do Minho.
- RIBEIRO, R. Á.; NETO, N.; REBELO, P.; ROCHA, M. (2015) – Dados preliminares de uma Intervenção arqueológica nos antigos Armazéns Sommer (2014-2015)

- Três mil anos de História da cidade de Lisboa, *In I Encontro de Arqueologia de Lisboa: Uma Cidade em Escavação*. Lisboa: CAL/DPC/DMC/CML. pp. 236-241.
- ROSÁRIO, M. (2004) – *Pintura Romana em Portugal*. (Tese de Mestrado). Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- RUIVO, J. (2007) – *Conimbriga: Escavação da Casa do Tridente e da Espada. Relatório dos trabalhos de 2007*. (Relatório Policopiado). Conímbriga: MMC.
- RUIVO, J. (2008) – *Conimbriga: Escavação da Casa do Tridente e da Espada. Relatório dos trabalhos de 2008*. (Relatório Policopiado). Conímbriga: MMC.
- RUIVO, J. (2009) – *Conimbriga: Escavação da Casa do Tridente e da Espada. Relatório dos trabalhos de 2009*. (Relatório Policopiado). Conímbriga: MMC.
- RUIVO, J. (2010) – *Conimbriga: Escavação da Casa do Tridente e da Espada. Relatório dos trabalhos de 2010*. (Relatório Policopiado). Conímbriga: MMC.
- RUIVO, J. (2016) – *Sondagem do Anfiteatro 2013*. Conímbriga. (Relatório Policopiado). Conímbriga: MMC.
- RUIVO, J.; CORREIA, V. H. (2017) – Um quarto de século de investigação arqueológica em Conimbriga. *In BASARRATE, T. N., (Ed.) – IX Mesa Lusitania. Lusitania Romana: del pasado al presente de la investigación*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano. pp. 209-232.
- SANTOS, A. (2017) – *Intervenções arqueológicas na Zona Norte de Conimbriga: as campanhas de 2013 e 2015-2016. Estudo das cerâmicas de importação, vidros e numismas e cronologias de ocupação*. (Tese de Mestrado). Coimbra: Faculdade de Letras.
- SILVA, A. R. (2012) – Villa romana de Frielas. – *Cira-arqueologia I – Atas mesa-redonda “De Olisipo a Ierabriga”*, 1. pp. 88-102.
- SILVA, C. T. d.; SOARES, J. (2018) – Ocupação da Época Romana Estruturas arquitectónicas. *In SILVA, C. T. d., (Ed.) – Caetobriga. O sítio arqueológico da*

*Casa dos Mosaicos (Setúbal Arqueológica)*. Setúbal: Centro de Arqueologia de Almada. pp. 81-98.

VICENTE, S.; MENDES, A. L.; SIMÕES, F. (2019) – O sítio arqueológico de São Simão. – *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 22. pp. 193-201.

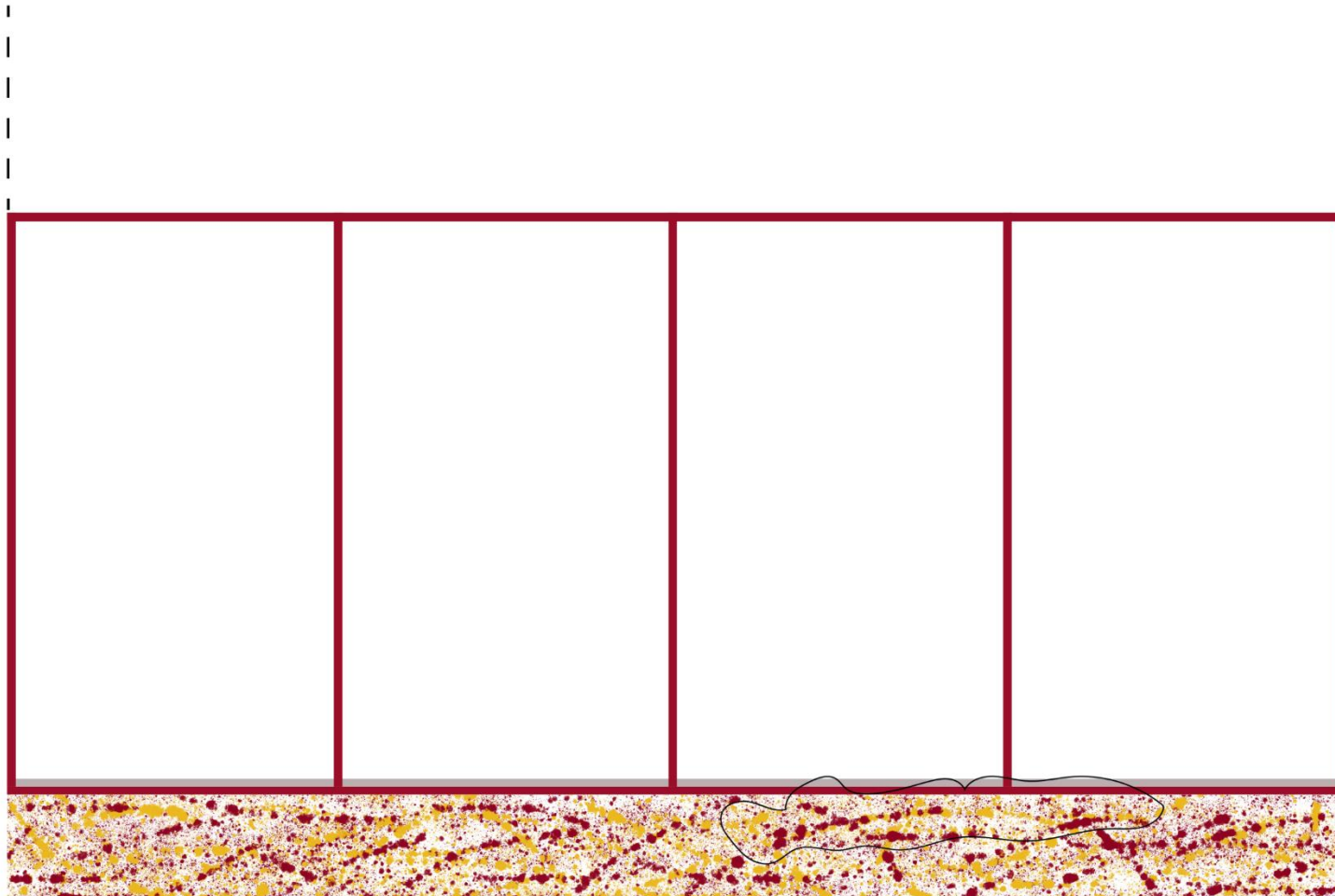
VIANA, T. S. (1977) – *Relatório - Frag/s coluna de estuque. Oficina de Pintura*. Conímbriga: Museu Monográfico de Conímbriga. (Relatório Policopiado).




VIEGAS, C. (2002) – Estuque pintado. In Arruda, A. M.; Viegas, C; Almeida M. J. (Coord.) – *De Scallabis a Santarém (Catálogo da exposição)*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia /IPM. pp. 100.

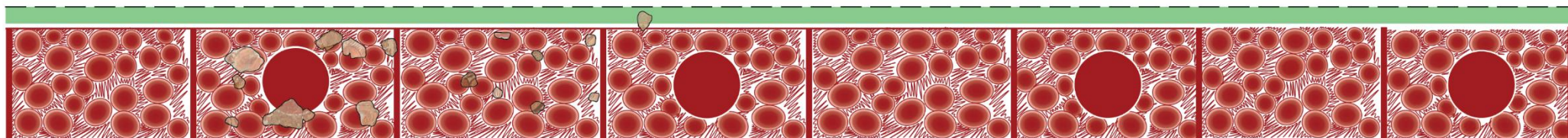
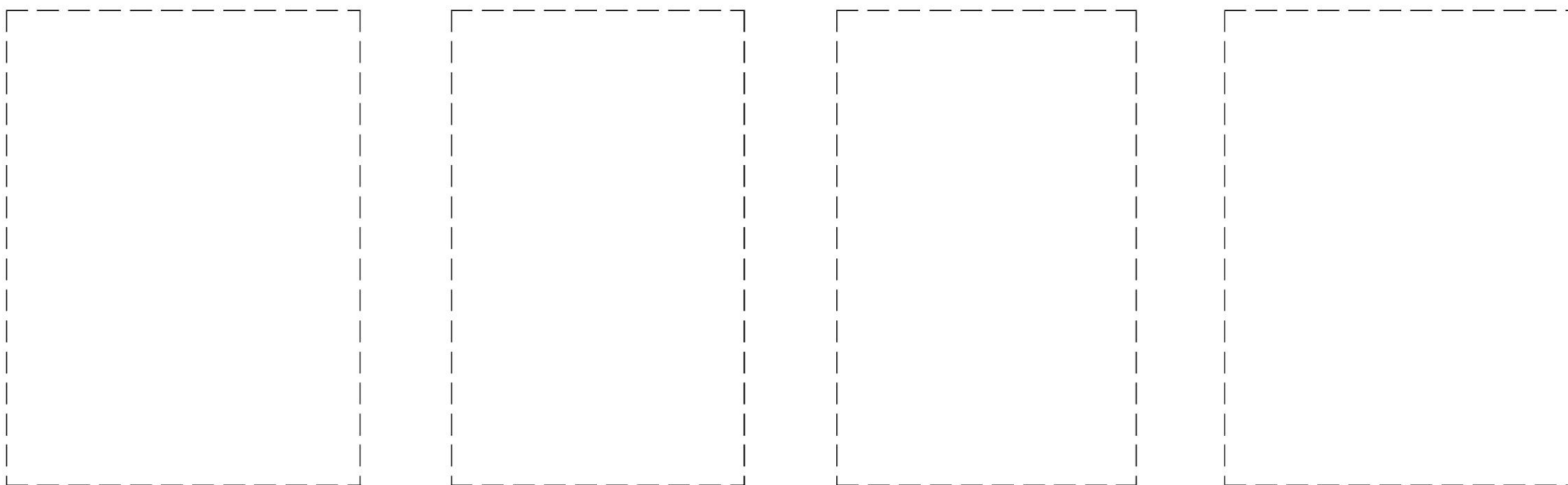
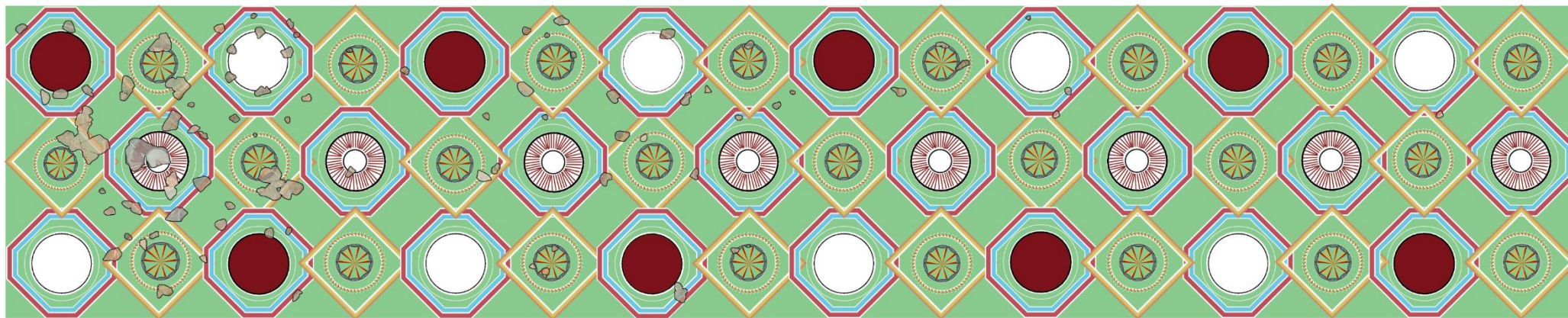
VIEIRA, T. G.; FERREIRA, Á. F.; CORREIA, V. H. (2021) – A Desagregação do Espaço Urbano I Escavação da Casa do Tridente e da Espada. In RUIVO, J.; CORREIA, V. H., (Eds.) – *Conimbriga Diripitur: Aspectos das ocupações tardias de uma antiga cidade romana*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. pp. 145-161.




VIEIRA, T. J. G. (2013) – *A Casa do Tridente e da Espada, Conímbriga - intervenção arqueológica (2010-2012)*. (Tese de Mestrado). Coimbra: Faculdade de Letras.

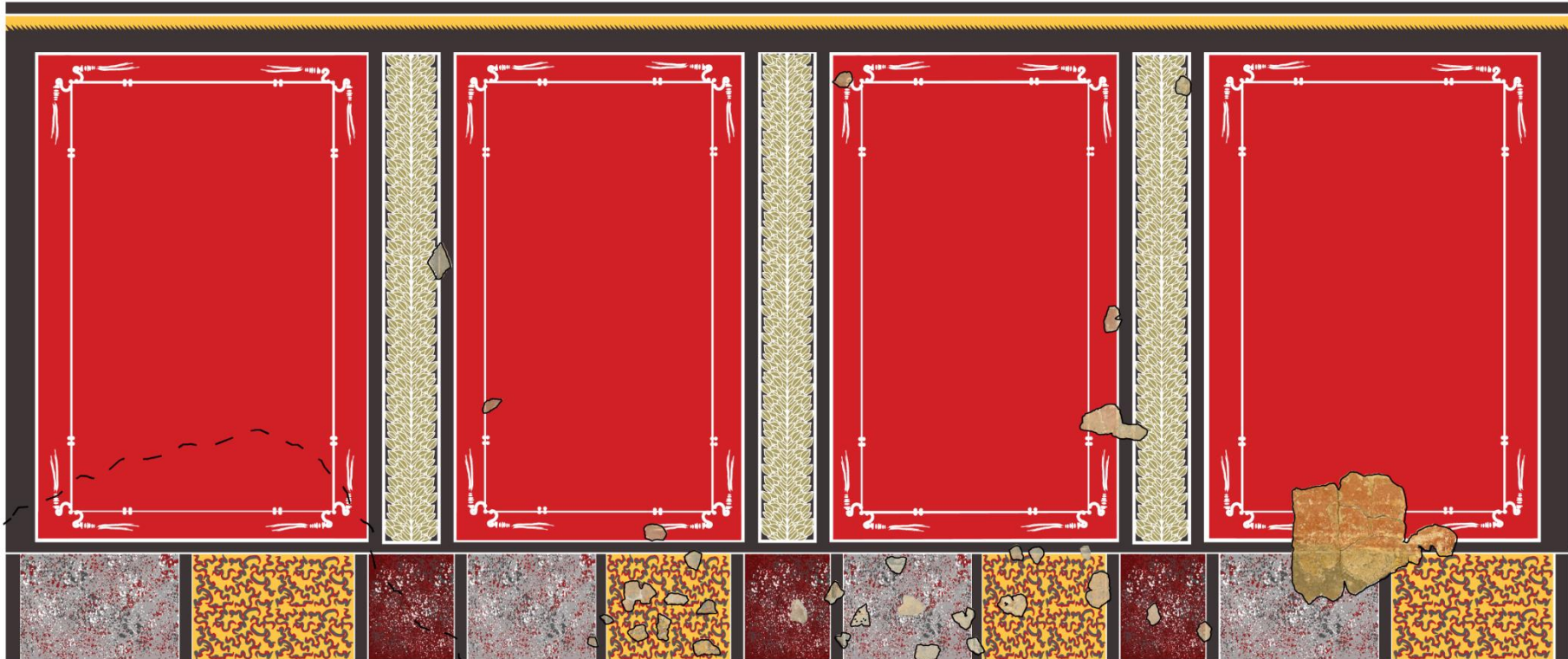
## 8. Anexos Gráficos






Legenda:	Proposta de reconstituição de pintura mural	
 - Porção de pintura existente <i>in situ</i>	Parede Sul da divisão a Norte da Cozinha   Casa do Tridente e da Espada	
 - Zona sem possibilidade de reconstituição	 0 1m	
	Autora: Daniela Santos Martins	Fevereiro 2022






<p>Legenda:</p>	<p><b>Proposta de reconstituição de pintura mural</b></p>
<p> - Fragmentos de pintura em evidência na reconstituição</p>	<p>Pintura do peristilo   Casa do Tridente e da Espada</p>
<p> - Zona sem possibilidade de reconstituição</p>	<p> 0 1m</p>
	<p>Autora: Daniela Santos Martins   Fevereiro 2022</p>



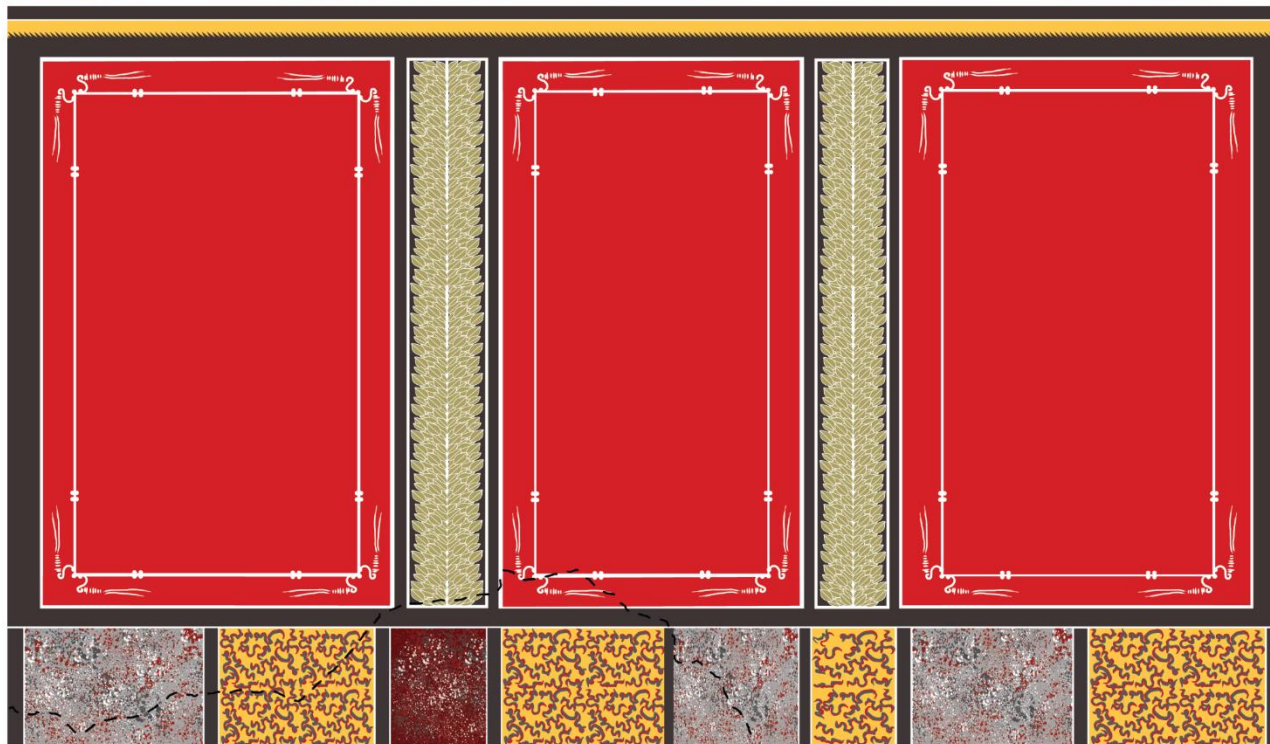
<p>Legenda:</p> <p> - Fragmentos de pintura em evidência na reconstituição</p> <p> - Porção de pintura existente <i>in situ</i></p>	<p><b>Proposta de reconstituição de pintura mural</b></p> <p>Parede Norte   Edifício Sector G XVII</p> <p></p> <p>0 1m</p> <p>Autora: Daniela Santos Martins</p> <p>Fevereiro 2022</p>
---	---




<p>Legenda:</p> <p> - Fragmentos de pintura em evidência na reconstrução</p> <p> - Porção de estuque existente <i>in situ</i></p>	<p><b>Proposta de reconstrução de pintura mural</b></p> <p>Parede Oeste   Edifício Sector G XVII</p> <p> 0 1m</p> <p>Autora: Daniela Santos Martins      Fevereiro 2022</p>
---	--



<p>Legenda:</p>	<p><b>Proposta de reconstituição de pintura mural</b></p>
<p> - Fragmentos de pintura em evidência na reconstituição</p>	<p>Parede Sul   Edifício Sector G XVII</p>
<p> - Porção de pintura existente <i>in situ</i></p>	<p> 0 1m</p>
	<p>Autora: Daniela Santos Martins   Fevereiro 2022</p>



<p>Legenda:</p>	<p><b>Proposta de reconstituição de pintura mural</b></p>
<p>□ - Porção de pintura existente <i>in situ</i></p>	<p>Parede Este   Edifício Sector G XVII</p>
	 <p>0 1m</p>
	<p>Autora: Daniela Santos Martins   Fevereiro 2022</p>