

A photograph of a marble sculpture of a woman's torso and head. The sculpture is shown from the side, with the head tilted back and the torso visible. The marble has a warm, yellowish-brown hue. The background is a solid, darker orange-brown color.

καιρός | kairós

Boletim do Centro de Estudos em
Arqueologia, Artes e Ciências do
Património

N.º 1 - Primavera de 2019

CEAACP - UC/CAM/UALG

FICHA TÉCNICA

Título καιρός | kairós. Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património | N.º 1, Primavera de 2019

Editores do volume J. Alves-Ferreira | L. Bacelar Alves | S. Gomes

Autores A. Tomé | C. A. Gonçalves | C. T. Garcia | D. Baptista | L. B. Alves | M. C. Lopes | M. J. Valente | M. L. Craveiro | M. R. Costa | P. D. Telles | S. Gómez-Martínez

Imagem de capa João de Ruão, Medalhão da Fortuna (detalhe), séc. XVI, Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC811). © Olybrius [CC BYSA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/bysa/4.0/>)]

Edição CEAACP

ISSN 2184-7193

DOI https://doi.org/10.14195/2184-7193_1

Suporte Digital | **Formato** PDF

Contactos ceaacp@uc.pt

Financiamento



Centro de Estudos
em Arqueologia
Artes
e Ciências do Património



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Coimbra/Mértola/Faro, Primavera 2019

ÍNDICE

EDITORIAL	1
ARQUIVOS DA TERRA	
Dissolução Conservação [a arte megalítica da Beira Alta]	4
Muçulmanos e Cristãos em Cacela Medieval: território e identidades em mudança	10
A tabuinha numérica de Kani Shaie, Curdistão Iraquiano	16
TERRITÓRIOS DA ARTE	
João de Ruão	22
Retratos em miniatura não são (apenas) pequenos retratos	28
Teatro anatómico. 2015 [dos níveis de teatralidade anatómica] ...	34
TRAÇOS DAS HERANÇAS	
Arquitetura e paisagem de montanha no Mediterrâneo Ocidental: O Atlas e o Rif em Marrocos	42
MERTOLATER. Mértola e o seu território: povoamento e cultura material	50
Pelo pé colossal de <i>Pax Iulia</i>	56

EDITORIAL

J. ALVES-FERREIRA | L. BACELAR ALVES | S. GOMES

O *kairós* | *kairós* é o boletim trimestral de divulgação da pesquisa desenvolvida no CEAACP. A equipa de investigadores tem uma natureza multidisciplinar, estando estruturada em três grupos: arqueologia, artes e ciências do património. Considerando a natureza do conhecimento gerado nesta dinâmica, o boletim apresenta três secções: [arquivos da terra], na qual se reúnem contributos sobre a prática arqueológica; [territórios da arte], que corresponde a um espaço de apresentação do grupo de investigação em arte; e, por último, a secção [traços das heranças], relativa à pesquisa interdisciplinar desenvolvida pelo grupo de ciências do património.

Neste número, a secção [arquivos da terra] apresenta três artigos. L. B. Alves explica alguns aspectos do estudo e registo que tem vindo a desenvolver sobre a Arte Megalítica da Beira Alta. M. J. Valente e C. T. Garcia dão a conhecer “Muçulmanos e Cristãos em Cacela Medieval: território e identidades em mudança”, um projeto que articula a escavação do sítio de Cacela-a-Velha com estudos multidisciplinares e uma política patrimonial local, visando a integração deste lugar centenário de Vila Real de Santo António. A. Tomé apresenta a tabuinha numérica do sítio Kani Shaie (Curdistão iraquiano), a propósito da qual nos leva ao encontro da Pré-história da Ásia Ocidental.

O primeiro artigo da secção [territórios da arte] – da autoria de M. L. Craveiro – dá-nos a conhecer o estudo que tem vindo a ser desenvolvido em torno de João de Ruão, uma figura central da escultura renascentista portuguesa. P. D. Telles, apresenta o seu projeto de pós-doutoramento sobre o retrato pintado em miniatura como meio de transmissão de valores estéticos durante os reinados de D. Maria e D. João VI. E, por último, C. A. Gonçalves, relembra o Teatro Anatómico – uma iniciativa desenvolvida aquando da semana cultural de Coimbra (2015) – partilhando a memória deste evento e a reflexão/trabalho sobre o corpo que subjazia às diferentes instalações que conformavam tal teatro.

Na secção [traços das heranças], M. R. Costa e D. Baptista falam-nos da paisagem e arquitetura das regiões de montanha no Mediterrâneo Ocidental, e do modo como as heranças (i)materiais se constituem objetos para se pensar a identidade e o espaço. S. G. Martínez apresenta MERTOLATER, um projeto onde a arqueologia é uma forma de mediação cultural e estratégia de desenvolvimento da cidade, e do território, de Mértola. Por último, M. C. Lopes descreve-nos as singularidades dos traços do pé colossal de Pax Iulia.



Diffused Reality: space, memory, text.

Castanheiro do Vento (Horta do Douro, Vila Nova de Foz Côa) | Campanha de escavações de 2009. (Polaroid de Joana Alves-Ferreira)



**arquivos da
terra**



Dissolução | Conservação

[a pintura megalítica da Beira Alta]

Lara Bacelar Alves | CEAACP/FCT/UCoimbra



A Beira Alta guarda a maior concentração de pinturas em monumentos megalíticos do mundo, figurando no acervo testemunhos únicos na Pré-história europeia. A singularidade das composições e excelente preservação das pinturas do Dólmen de Antelas (Oliveira de Frades) ou da Orca dos Juncais (Vila Nova de Paiva) levou a que integrassem, desde a sua descoberta, os manuais de Arqueologia Pré-histórica Europeia como testemunhos únicos da expressão artística do Neolítico. Porém, estas delicadas manifestações foram sendo paulatinamente expostas aos elementos e, na actualidade, contempla-se um cenário dramático no que respeita ao seu estado de conservação na maioria dos monumentos.

Um labor de diagnóstico prévio *in loco* evidenciou a urgência de um estudo abrangente e circunstanciado do acervo regional. Procedeu-se a um exercício de comparação das composições pictóricas com os registos constantes num primeiro evantamento do conjunto publicado há quase 40 anos por E. Shee Twohig, o qual resultou na observação da ocorrência de um acentuado nível de degradação da pintura num número substancial de representações. Na famosa 'cena de caça ao veado' da Orca dos Juncais, cujo único registo gráfico data de 1934, as figuras do lado esquerdo do esteio, então documentados, são hoje praticamente invisíveis, tal como os cervídeos da laje de cabeceira que já apenas se revelam através de fotografia, com recurso a técnicas de manipulação digital de imagens, método este que também permitiu identificar *ex novo* motivos pintados em monumentos que haviam sido objecto de levantamento pelo método convencional de decalque em polivinilo.





O Dólmen de Antelas (Oliveira de Frades, Viseu) encerra o mais complexo e bem preservado conjunto de pinturas megalíticas conhecido até hoje. As imagens exibem duas das técnicas de execução presentes na câmara deste monumento. Em cima, foi utilizado pincel para traçar finas linhas na representação de um pente, artefacto que pontualmente surge no espólio funerário destes túmulos. Em cima, à direita, a linha em ziguezague conserva ainda o contorno perfeitamente definido do traço produzido por digitação (fotos: Lara Bacelar Alves 2019).

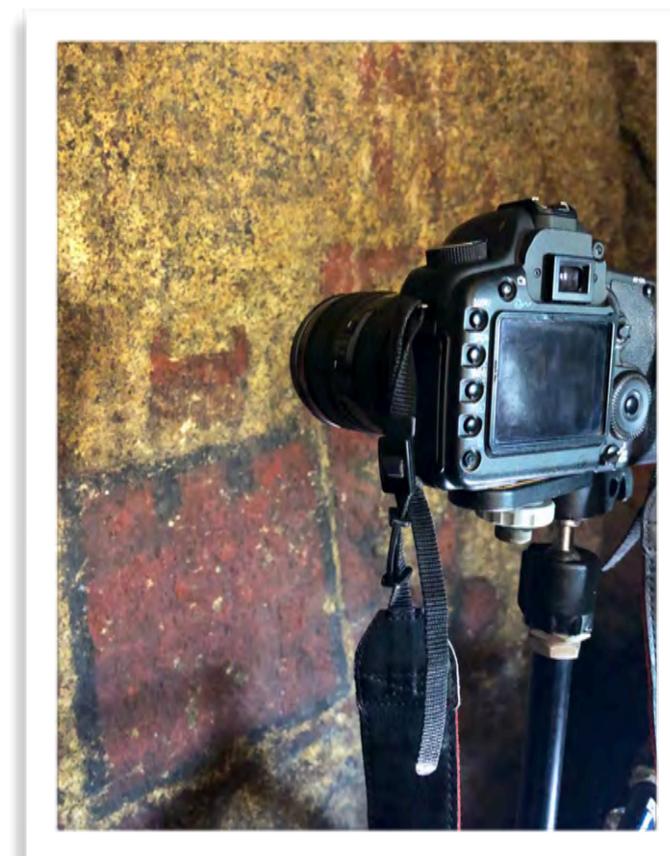
Foi neste sentido que se concebeu projecto “Arte, Arquitectura e Identidade Social no Neolítico. A Arte Megalítica no Norte de Portugal no contexto das grandes tradições artísticas de arte rupestre europeias: estudo, registo, conservação”. A investigação, em curso, tem como objectivo central a actualização do inventário da Arte Megalítica do norte-centro de Portugal, mediante a revisão e documentação do acervo existente com recurso a novas tecnologias de tratamento digital de imagens fotográficas, já experimentadas em realidades análogas. A actualização dos registos existentes permitirá avaliar o quanto se perdeu desde há cerca de quatro décadas. Será utilizada uma técnica de registo gráfico fotorealista com base em novos protocolos criados para o efeito e com o objectivo de servirem de quadro de referência para futuras acções de avaliação, monitorização e diagnóstico do estado de conservação das pinturas, assim como projectos de valorização patrimonial dos monumentos.

O estudo abrangerá a análise das técnicas de execução das pinturas, identificação de casos de sobreposição e da sequência de elaboração de motivos e composições pictóricas, da presença de pintura simples e/ou complexa e análise físico-química de pigmentos e suporte.

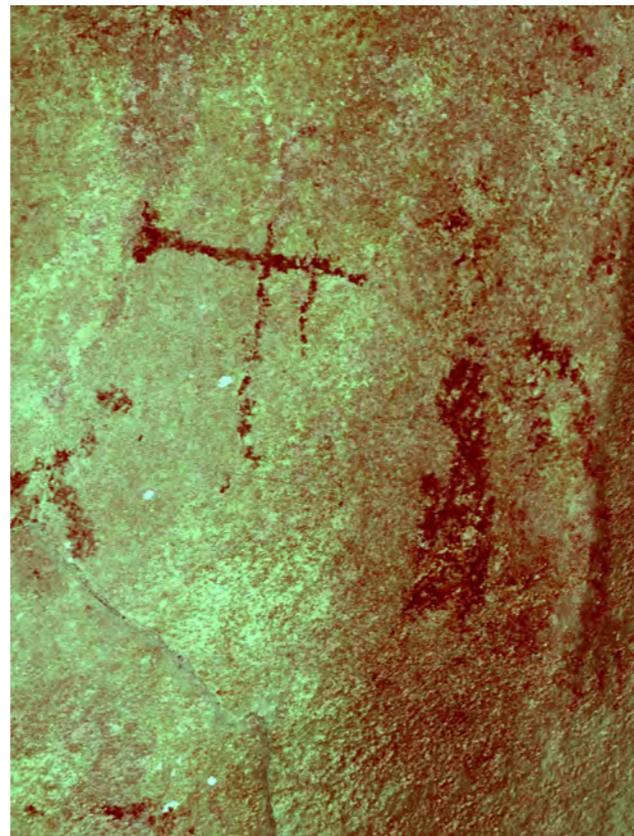
Com esta investigação procurar-se-á recuperar a visibilidade um dos temas clássicos da Arqueologia Pré-histórica portuguesa, apostando na sua divulgação no seio da comunidade científica, comunidades locais e público em geral. Sob um ponto de vista teórico pretende-se repensar os contextos socio-culturais, técnicos e simbólicos da arte megalítica e o seu enquadramento no devir das grandes tradições artísticas pré-históricas europeias.



Orca do Picoto do Vasco (Vila Nova de Paiva, Viseu). A aplicação do plug-in D-Stretch do Image J criado por John Harman (<http://www.dstretch.com>) permitiu identificar um novo motivo, de feição antropomórfica, pintado a vermelho na câmara de um monumento que havia sido objecto de um registo integral das composições gravadas e pintadas (foto: L. Bacelar Alves 2015).



Dólmen de Antelas: Fotografia com luz artificial (em cima, à esquerda) e fotografia com luz polarizada e tratamento digital de saturação da matriz em GIMP (à esquerda, em baixo). Registo fotográfico do esteio de cabeceira (à direita) (fotos: Lara Bacelar Alves 2016).



Orca dos Juncais C2 - A representação do personagem central desta magnífica cena de caça ao veado, munido de arco com flecha, encontra-se actualmente muito delida sendo apenas bem perceptível em fotografia tratada digitalmente (em baixo, à esquerda) ou com D-Stretch (em baixo, à direita). Compare-se a fotografia original (em cima, à esquerda) com as demais e estas com o registo gráfico datado de 1934. Este mostra detalhes do arco e membros inferiores do antropomorfo que já não são visíveis (foto: Lara Bacelar Alves 2016).



Muçulmanos e Cristãos em Cacela Medieval: território e identidades em mudança

M. J. Valente & C. T. Garcia | CEAACP/FCT/UAlgarve

O projeto Muçulmanos e Cristãos em Cacela Medieval: território e identidades em mudança (2018–2022) é uma iniciativa da Universidade do Algarve/CEAACP, com a participação da Simon Fraser University e o apoio da Direção-Regional de Cultura do Algarve e da Câmara Municipal de Vila Real de Santo António.

O seu principal objetivo é desenvolver o estudo de Cacela-a-Velha medieval, em sequência dos trabalhos já ali desenvolvidos nos anos 1998–2007 (com vários estudos e publicações subsequentes). Visa não só consolidar a informação histórico-arqueológica já adquirida, mas principalmente obter novos dados que permitam alargar e detalhar o conhecimento sobre o território onde a povoação de Cacela se estabeleceu, bem como sobre as comunidades humanas que o habitaram ao longo da Idade Média (sécs. X–XV). O cerne dos trabalhos será a transição entre os povoamentos medieval islâmico e cristão, com foco nas alterações operadas e nas continuidades perpetuadas.

Para tal efeito, congrega três planos de ação: a) escavações arqueológicas, centradas na área do Poço Antigo (onde se situam o antigo bairro islâmico com a possível ligação ao porto e a sequente necrópole cristã); b) prospeções arqueológicas no território envolvente de Cacela-a-Velha; e c) análises multidisciplinares de dados e materiais arqueológicos. Estas análises estão organizadas em grandes linhas de investigação:

Linha 1. Urbanismo, arquiteturas e funcionalidades dos espaços construídos.

Linha 2. Identidade, modo e qualidade de vida das comunidades.

Linha 3. Produção, alimentação e adaptações ecológicas.

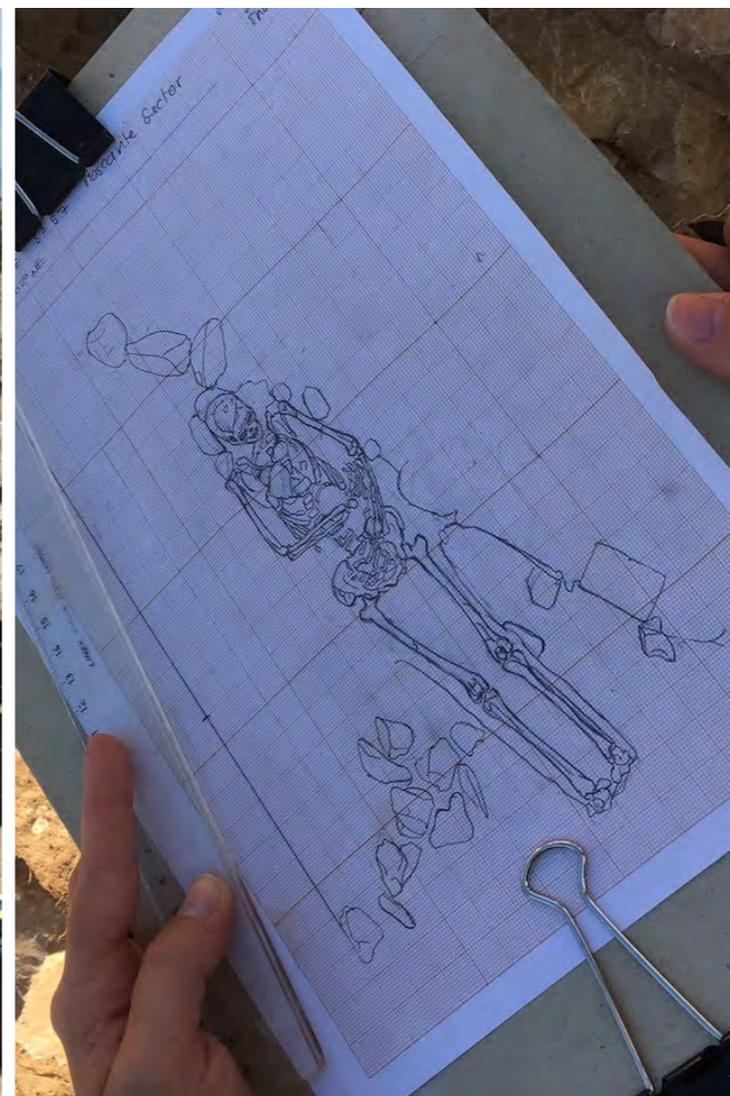
Linha 4. Quotidiano e cultura material.

Linha 5. Interpretação paleoambiental.

Linha 6. Enquadramento histórico e documental.



Vista aérea da povoação de Cacela-a-Velha durante a campanha de 2018. (Foto de João Horta).



Ordem das Imagens (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Peça de cerâmica almóada do bairro almóada do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente); Detalhe de escavação de esqueleto da necrópole Medieval Cristã do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente); Desenho de estruturas do bairro almóada do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Cristina Tété Garcia); Desenho da Sepultura 59 da necrópole Medieval Cristã do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente); Foto da Sepultura 59 da necrópole Medieval Cristã do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente).

Linha 1. Urbanismo, arquiteturas e funcionalidades dos espaços construídos.

Engloba o estudo da zona extra-muralhas do Poço Antigo; futuramente, espera-se alargar esta linha à reconstituição histórica do Castelo.

Linha 2. Identidade, modo e qualidade de vida das comunidades.

Incluí duas vertentes paralelas: uma dedicada à análise dos comportamentos funerários, visando os aspetos culturais relacionados com a identidade individual e coletiva, a estrutura social e as desigualdades de género; outra com o estudo biológico dos restos humanos, tendo como objetivo obter informações relacionadas com a estrutura demográfica, o estado nutricional, as condições sanitárias, a mobilidade, a subsistência, e de como estes aspetos variam em função do sexo e ao longo do ciclo de vida.

Linha 3. Produção, alimentação e adaptações ecológicas.

Pressupõe a análise dos materiais arqueofaunísticos e arqueobotânicos. Tem como principal intuito conhecer a relação entre as comunidades humanas e o meio envolvente (aquático e terrestre), em especial no que diz respeito aos recursos animais e vegetais explorados pelas comunidades medievais de Cacela e o tipo de aproveitamento (alimentar e outros) que lhes foram dados.

Linha 4. Quotidiano e cultura material.

Implica o estudo dos materiais cerâmicos, osso trabalhado, peças metálicas, entre outros. Visa estudar os modos de vida dos habitantes, as atividades quotidianas e os meios produtivos; analisar a origem dos materiais e sua produção; avaliar as relações e dinâmica destas comunidades no contexto regional e supra-regional; e estabelecer cronologias de ocupação do bairro na época medieval.

Linha 5. Interpretação paleoambiental.

Procura conhecer o tipo de ambiente existentes nas cronologias em causa, com base na análise de sedimentos e enquadramento geomorfológico.

Linha 6. Enquadramento histórico e documental.

Constitui o eixo de agregação de todas as disciplinas envolvidas no presente projeto. Reúne os dados numa interpretação e caracterização histórica de Cacela no contexto territorial do Baixo Guadiana e nas relações marítimas do golfo ibero-marroquino na época medieval.

Para prossecução das várias ações foi reunida uma equipa de investigação com diferentes competências técnico-científicas: arqueologia, antropologia, zooarqueologia, arqueobotânica, geologia/sedimentologia, restauro, química e história. Para esse efeito, incluem-se parcerias com várias instituições e laboratórios: o Laboratório Hercules (de Universidade de Évora), o CIMA–Centro de Investigação Marinha e Ambiental (da Universidade do Algarve), a Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, o CIBIO–Centro de Investigação em Biodiversidade e Recursos Genéticos (da Universidade do Porto), o Laboratório de Arqueociências da Direção Geral do Património Cultural, e o CIIPC–Centro de Investigação e Informação do Património de Cacela. Conta também com a colaboração do CCVT–Centro de Ciência Viva de Tavira, da GNR–Guarda Nacional

Republicana e da ADRIP–Associação de Defesa, Reabilitação, Investigação e Promoção do Património Natural e Cultural de Cacela.

O projeto tem também um objetivo formativo, sendo o seu alvo principal os jovens investigadores nas áreas de arqueologia, património cultural e antropologia. A sua expressão mais imediata é o estabelecimento de um campo-escola de trabalhos arqueológicos. Neste âmbito estão ainda planeadas a colaboração dos estudantes em diversos estudos, através de trabalhos de licenciatura, mestrado e doutoramento. Na campanha de 2018 participaram alunos da Universidade do Algarve e da Simon Fraser University, da Universidade do Porto e da Universidade de Huelva (Espanha).



Vista geral das escavações (campanha de 2018) na aérea do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente)

Têm também sido desenvolvidas atividades com a comunidade escolar da região, através da participação de estudantes do ensino secundário nos trabalhos de campo e laboratório em arqueologia. Aqui destacam-se a Escola Secundária Pinheiro e Rosa de Faro e a Escola Secundária de Vila Real de Santo António. Espera-se alargar esta vertente com a criação de oficinas de ciência para as escolas e de um clube de arqueologia regional.

Por fim, o projeto enforma a estrutura base de um programa de divulgação e valorização do património histórico-arqueológico de Cacela-a-Velha, esperando-se a renovação e ampliação das infraestruturas de apoio a visitas aos sítios arqueológicos de Cacela-a-Velha, o estabelecimento de medidas de proteção e musealização in situ de

monumentos, a realização de uma exposição itinerante sobre o conhecimento adquirido, a criação de banco de imagens em suporte fotográfico e videográfico das várias atividades arqueológicas, e a produção de documentários dedicados à arqueologia em Cacela e divulgação da sua história e património.



Vista geral das escavações (campanha de 2018) na aérea do Poço Antigo, em Cacela. (Foto de Maria João Valente).



A tabuinha numérica de Kani Shaie, Curdistão Iraquiano

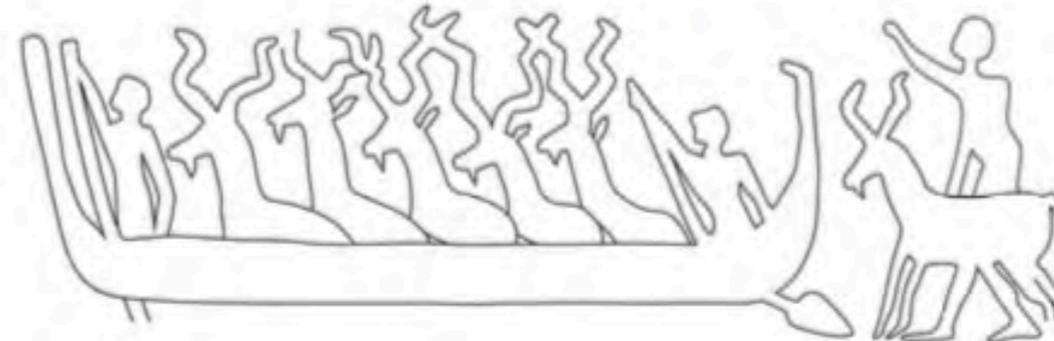
André Tomé | CEAACP/FCT/UCoimbra

Kani Shaie é um pequeno monte artificial com ca. 1ha localizado no Vale de Bazyan na província de Sulaimaniyah, Curdistão iraquiano. Desde 2013 que um projeto colaborativo (KSAP) entre a Universidade de Coimbra, Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Património e a Universidade de Pensilvânia tem estudado este sítio arqueológico fornecendo um conjunto de dados inéditos para o estudo do Calcolítico e Idade do Bronze na Ásia Ocidental a partir de um território até então considerado como terra incognita.

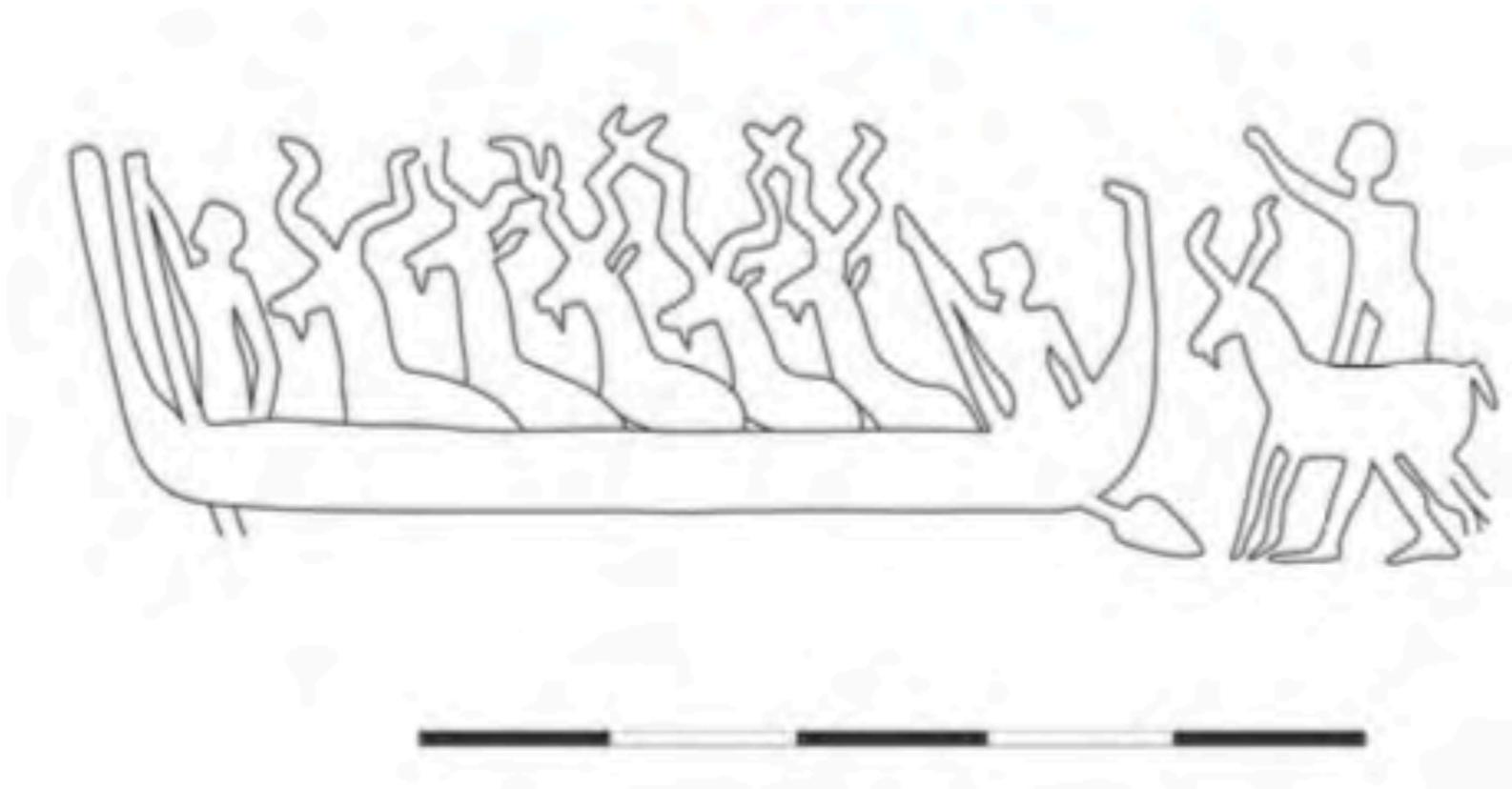
Das evidências destapadas nas três campanhas de escavação realizadas até ao momento destaca-se a tabuinha numérica SF-1017-SF-27 (fig. 1), um artefacto excepcional, que contribui inequivocamente para as reflexões em torno do aparecimento de métodos de administração complexos, como a escrita, e sobre as dinâmicas de relação entre a Mesopotâmia propriamente dita e este território até aqui considerado marginal relativamente aos desenvolvimentos tecnológicos e sociais ao longo do quarto e terceiro milénios.



KS13 - 1017-SF-27



Tabuinha numérica SF-1017-SF-27 descoberta em Kani Shaie (© KSAP)



A tabuinha de argila mede 5x5,5cm e tem aproximadamente 1,5cm de espessura. Foi moldada num retângulo arredondado e está praticamente intacta, exceptuando uma pequena falha no lado superior direito. A superfície superior (anverso) da tabuinha tem uma única impressão circular profunda que não atravessa diametralmente a peça. Foi impressa várias vezes com um selo cilíndrico na superfície superior (duas impressões roladas horizontalmente) e nas laterais (duas impressões). O reverso não apresenta qualquer marca, evidenciado marcas de cozedura a uma temperatura

elevada. O selo cilíndrico usado para marcar a tabuinha seria bastante pequeno, com um corpo grosso e achatado de aproximadamente 2,5 cm de altura e uma circunferência de aproximadamente 6,5 cm. Iconograficamente esta impressão revela um homem de pé atrás segurando um quadrúpede com chifres em espiral. À sua frente surge um longo barco com extremidades sobre-elevadas em ambos os lados. Na parte de trás e na frente do barco são visíveis dois remadores talvez sentados. Entre os remadores estão cinco quadrúpedes com chifres em espiral e pequenas

barbas. Estilisticamente a cena parece encaixar bem na tradição do Calcolítico Final 4 (ca. 3300-3100), não obstante o uso de barcos ser praticamente exclusivo de representações religiosas. O motivo gravado nesta impressão é também algo incomum, um homem supervisionando aquilo que parece o carregamento de animais, possivelmente caprinos, via rio. São, aliás, raríssimas as imagens que reportam atividades de transporte e/ou transação comercial como esta tabuinha parece atestar.

A tabuinha de argila mede 5x5,5cm e tem aproximadamente 1,5cm de espessura. Foi moldada num retângulo arredondado e está praticamente intacta, exceptuando uma pequena falha no lado superior direito. A superfície superior (anverso) da tabuinha tem uma única impressão circular profunda que não atravessa diametralmente a peça. Foi impressa várias vezes com um selo cilíndrico na superfície superior (duas impressões roladas horizontalmente) e nas laterais (duas impressões). O reverso não apresenta qualquer marca, evidenciando marcas de cozedura a uma temperatura elevada. O selo cilíndrico usado para marcar a tabuinha seria bastante pequeno, com um corpo grosso e achatado de aproximadamente 2,5 cm de altura e uma circunferência de aproximadamente 6,5 cm.

Iconograficamente esta impressão revela um homem de pé atrás segurando um quadrúpede com chifres em espiral. À sua frente surge um longo barco com extremidades sobre-elevadas em ambos os lados. Na parte de trás e na frente do barco são visíveis dois remadores talvez sentados. Entre os remadores estão cinco quadrúpedes com chifres em espiral e pequenas barbas. Estilisticamente a cena parece encaixar bem na tradição do Calcolítico Final 4 (ca. 3300-3100), não obstante o uso de barcos ser praticamente exclusivo de representações religiosas. O motivo gravado nesta impressão é também algo incomum, um homem supervisionando aquilo que parece o carregamento de animais, possivelmente caprinos, via rio. São, aliás, raríssimas as imagens que reportam atividades de transporte e/ou transação comercial como esta tabuinha parece atestar.

A marca numérica, cuja quantificação não podemos senão especular a partir da escrita cuneiforme mais tardia, avaliada

em conjunto com a iconografia da peça, obriga-nos a assinalar o carácter de entreposto comercial que Kani Shaie poderá ter tido a partir da segunda metade do 4º milénio a.C., provavelmente inserida num processo designado como “Expansão de Uruk” em que vestígios da cultura material tipificada como sendo do sul Mesopotâmico, pode ser encontrada em regiões mais setentrionais como esta. No caso dos montes Zagros, à excepção do sítio de Godin Tepe, numa zona mais meridional, em território iraniano, Kani Shaie é o único local que até ao momento evidenciou semelhante recurso administrativo. Esta tabuinha, lida como documento de prova de transação comercial, atesta a complexidade das transformações ocorridas na Ásia Ocidental ao longo do quarto e terceiro milénio. É um pequeno sítio se olharmos para a escala das primeiras cidades a sul (Sul do Iraque e Sudoeste iraniano) e a norte (Síria e Norte do Iraque) mas o aparato burocrático parece ser o mesmo, algo que nos obriga necessariamente a repensar a forma como interpretamos o território e o papel dos pequenos sítios nas transformações operadas ao longo deste período de enorme ebulição tecnológica e transformações sociais.

Poderão ser consultadas mais informações sobre Kani Shaie nas seguintes fontes:

<https://www.kanishaie.org>

[The Kani Shaie Archaeological Project](#)



Anastasia Ax & Lars Siltberg. EXILE. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 19 de Setembro de 2015.



**territórios da
arte**



João de Ruão

M. Lurdes Craveiro | CEAACP/FCT/UCoimbra

Entre 26 e 28 de Abril de 2018, o Grupo de Estudos Multidisciplinares em Arte (GEMA) do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade de Coimbra, em colaboração com o Instituto de História da Arte da FLUC e a École Pratique des Hautes Études (Sorbonne, PSL, équipe HISTARA 7347), organizou o Colóquio Internacional A Europa (quase) toda em Coimbra. Regra e hibridismo na produção escultórica de João de Ruão, realizado em Coimbra no Museu Nacional Machado de Castro.

O normando João de Ruão estabeleceu em Coimbra a mais dinâmica oficina de escultura no Portugal do século XVI. Trabalhando sempre a pedra calcária da região, a sua produção abrangeu tanto o tratamento anatómico do corpo, como a inclusão de motivos ornamentais extraídos de referências várias, como o exercício científico escudado na tratadística e na literatura, como a criação de uma espacialidade entregue aos fundamentos teóricos do Humanismo Cristão. A constante dualidade entre o trabalho escultórico e a construção do espaço arquitetónico consagra-o dentro da categoria laboral do escultor-arquiteto, tão cara às práticas artísticas da Europa de então, e eleva a sua obra ao estatuto de aggiornamento procurado (como sempre) pelas elites eruditas e poderosas.

Não sendo possível fazer uma leitura sobre a criação plástica do século XVI que exclua o seu nome, os grandes objetivos deste Colóquio passaram pela discussão urgente sobre as grandes questões em torno da circulação de obras de arte, artistas e conhecimento num contexto europeu alargado, sobre a natureza dos circuitos laborais, sobre a articulação

entre o trabalho de arquitetura e escultura, para, em suma, adensar a leitura sobre um dos principais artistas do Portugal do século XVI. Não por acaso, Coimbra foi o palco privilegiado da reunião e debate entre os investigadores nacionais e um elenco proveniente de França, Espanha e Itália, justamente a rede geográfica que importa considerar para a análise e compreensão do trabalho de João de Ruão.



Igreja do Mosteiro de S. Marcos - Cúpula da Capela dos Reis Magos (pormenor), c.1574. (Foto de Gabriel Pereira)



Igreja do Mosteiro de S. Marcos - Cúpula da Capela dos Reis Magos, c. 1574. (Foto de Gabriel Pereira)



Retábulo | Sé da Guarda, c. 1553. (Foto de Gabriel Pereira)



Deposição no Túmulo (1535-1549), Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC). (Foto de Gabriel Pereira)



Santa Isabel. Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC). (Foto de Gabriel Pereira)



S. Bernardo. Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC). (Foto de Gabriel Pereira)

A projeção e o impacto deste Encontro promoveram, de imediato, a atenção e o interesse dos especialistas internacionais. O agendamento de um segundo Colóquio, desta vez remetido para Rouen, a cidade francesa onde terá decorrido a formação inicial do escultor, organizado pela École Pratique des Hautes Études-PSL (Paris) e a equipe Histara EA 7347, a Université de Rouen (Grhis), o Musée des Antiquités de Rouen e o Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra, congrega os principais intervenientes de uma rede específica de investigação e faz de Coimbra e do CEAACP a célula a partir da qual decorre este processo de internacionalização. A 28 de Junho de 2019 em Rouen, João de Ruão será confrontado com o seu específico universo teórico e visual de referências, permitindo a compreensão das inovações formais da sua obra, desenvolvidas a partir da Normandia e da Itália, ou a leitura sobre a permissividade das fronteiras europeias nestes períodos. Com João de Ruão e a sua obra abrem-se assim as condições para a consolidação de um projeto europeu aglutinador de várias áreas científicas, envolvendo o trabalho conjunto de investigadores portugueses, espanhóis, franceses e italianos.



Mosteiro de Celas - Predela de retábulo, c.1535. (Foto de Gabriel Pereira)



Retratos em miniatura não são (apenas) pequenos retratos



Figura 1 - "Retrato de Senhora". Autor desconhecido, c. 1820, miniatura sobre marfim, 7,5 cm diâmetro. Cabral Moncada Leilões, Março 2013 lote 296. (Foto CML)

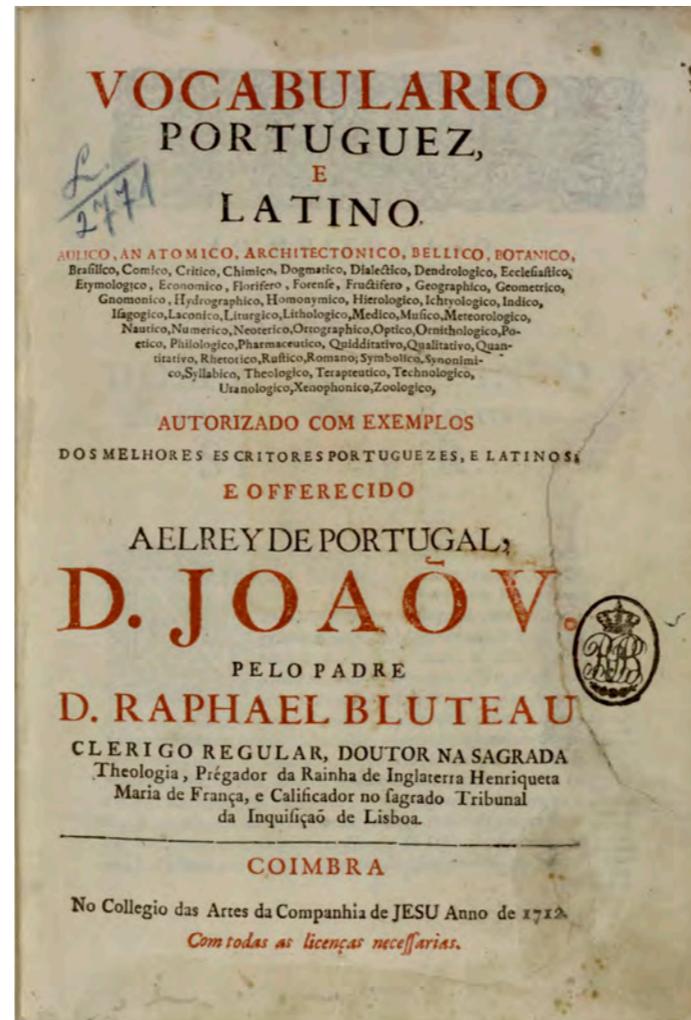


Figura 2 - Frontispício do Dicionário de Bluteau (<http://purl.pt/13969>)



Figura 3 - Página Iluminada de *A Bíblia dos Jerónimos* (<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381021>)

Quando falamos em pinturas ou retratos em miniatura, pensa-se geralmente que estamos a tratar de obras em pequeno formato e apenas isso. Parece óbvio, mas é mais complexo e interessante, pois o retrato permite um olhar privilegiado sobre a imagem que cada sociedade pretende deixar de si mesma. A história da arte não é tão fácil quanto parece...

O primeiro grande dicionário da língua portuguesa, publicado entre 1712 e 1728, estabeleceu que “miniaturas” eram, sim, pequenas pinturas - mas exclusivamente aquelas em cores “muito finas”, aplicadas em pontinhos, com a ponta do pincel, sobre pergaminho ou outra superfície delgada [Fig. 1]. A definição dizia:

“(…) derão os Francezes [esse nome] à pintura, que vulgarmente chamamos de Pontinhos, porque Mignard em Francez se diz das cousas lindas, bonitas, & delicadas; & ao pintor de pontinhos, se faz com cores muito finas, em pergaminho, ou outra matéria delgada, & sempre em pequeno. Outros lhe chamão Miniature, de Minium, que he Cinábrio mineral, & huma das principaes cores das que entrão neste genero de pintura” (Bluteau, 1712-1728) [Fig. 2].

Como o autor indica, sua definição traduz a dos franceses, nomeadamente a de André Félibien (1697), para quem a miniatura:

“(…) c’est une maniere de peindre sur le velin avec des couleurs tres-fines, détrempées avec de l’eau de gomme. On dit peindre en miniature; un portrait en miniature, un ouvrage en miniature” (Félibien, 1697, p. 463 [tradução: “(…) uma maneira de pintar sobre o velino com cores muito finas, diluídas com água de goma. Diz-se pintar em miniatura; um retrato em miniatura, uma obra em miniatura”]).

Os princípios dessa arte são muito antigos. Na Idade Média, decoravam-se livros de horas, manuscritos e antifonários com pigmentos misturados em goma arábica dissolvida em água, numa arte que hoje denominamos “iluminura”. É comum confundir-se o termo com a miniatura, cujo nome deriva do

pigmento “minium”. Mas há uma diferença importante: iluminuras eram apenas ilustrações, não eram pensadas como obras de arte independentes, mesmo se uma única letra iluminada chegava a conter paisagens inteiras, cenas da vida quotidiana ou retratos.

Na época dos descobrimentos, colecionavam-se livros iluminados, como a sumptuosa “Bíblia dos Jerónimos” [Fig. 3], pintada em Florença em 1494 para o rei D. Manuel, que a legou, ao morrer, ao convento do qual leva o nome. Empregavam-se grandes iluminadores, como António de Holanda (c.1480-1557), provavelmente de origem holandesa, cujo filho, Francisco de Holanda (1517-1585), escreveu o primeiro tratado europeu sobre a pintura do retrato, e é considerado um dos primeiros miniaturistas portugueses. A miniatura começava então a assumir a sua independência – embora ainda se confundisse com a iluminura ao ponto que, mais tarde, retratos sobre pergaminho ou velino do século XVI, inicialmente pensados para adornar manuscritos, seriam recortados e vendidos como miniaturas (Williamson, 1921).

É importante ponderar esse facto pois, como dissemos, a miniatura define-se pela técnica. Consideram-se miniaturas apenas as pequenas pinturas feitas com tinta aquosa sobre superfícies claras – o que, por um lado, confunde-a com a iluminura, por outro exclui outros pequenos retratos: a óleo, sobre porcelana e em esmalte, por menores que sejam (Lemoine-Bouchard, 2008) [Fig. 4].

No caso dos dois últimos, a maioria dos historiadores concorda, pois existe uma diferença notável. Na porcelana e no esmalte, as cores usadas no momento da pintura não são as mesmas que vemos na peça acabada: transformam-se pelo calor de um forno. Cada tom, cada cor, implica numa certa temperatura. A manipulação de cada cozimento é complexa, e o artista precisa saber expressar-se em cores que não vê enquanto está pintando. Para resultar vermelha, por exemplo, uma pincelada tem de ser acastanhada. Não é possível retocar; o pintor e o modelo só vêem o resultado depois de pronto e o alto custo geralmente impede que se jogue fora e comece de novo, se o resultado não estiver à altura do esperado. Essas características colocam a pintura sobre porcelana ou esmalte entre as chamadas “artes do fogo”, separadas das outras artes plásticas.

O caso da pintura a óleo é menos consensual. Em finais do século XVI e durante todo o Seiscentos, centenas se não milhares de pequenos retratos a óleo sobre cobre circularam pela Europa. Trocados entre amigos, enviados a parentes ou amantes, inseridos em jóias, mostrados ou escondidos por seus donos, ocupavam o mesmo papel que as miniaturas sobre marfim teriam no século seguinte. Ora, a definição impede que tais peças sejam chamadas “miniaturas” - apenas de “pequenos retratos”, “petits portraits” ou, em italiano, “rametti”, termo que deriva de “rame” (cobre).

A sua exclusão deu-se pelos historiadores de língua inglesa, e desencorajou a investigação. De fato, “pequenos retratos” não parecem ter sido muito apreciados em Inglaterra, onde viveram os mais famosos pintores e os investigadores da miniatura. As cortes de Henrique VIII e Isabel I encantaram-se por artistas como Hilliard (c.1547-1619), e a paixão pelo



Figura 4 - “Retrato de Senhora”. Autor desconhecido, c. 1825-1830, pintura sobre esmalte ou porcelana, 2,5 cm diâmetro. Coleção particular.
(Foto de Pedro Lobo)

retrato em miniatura reforçou-se e manteve-se através dos séculos, graças a colecionadores, eruditos, livros e exposições.

Os “rametti” ficaram de fora. Ora, ao contrário das ilhas inglesas, os pequenos retratos sobre cobre obtiveram enorme sucesso nas sociedades Ibéricas, nos Países Baixos e em diversos reinos da Itália [Fig. 5]. A sua quantidade e qualidade em museus demonstra a sua importância. Ao contrário da porcelana e do esmalte, permitem retoques e não implicam em mudança de cores. A semelhança no seu uso e até na sua feitura, “ao vivo” ou “do natural”, como na aguarela e no guache, com o pintor frente ao modelo, levam-nos a argumentar que devem ser incluídos nos estudos sobre miniaturas, pelo menos em Portugal e Espanha. Foi visando encorajar esse estudo por meio de um vocabulário claro que propomos chamá-los de “rametti”, à italiana, mesmo que a tradução literal se restrinja a pequenas obras sobre cobre, e existam retratos pintados sobre latão, estanho, e até prata.

Diferenças para com a dita “miniatura” existem, mas parecem-nos pouco relevantes em história da arte. As peças sobre velino, pergaminho, papel e mais tarde marfim, eram mais leves que os “rametti”, o que permitia que fossem enviadas por carta. Eram também mais rápidas na sua execução, cansando menos os seus sofisticados modelos. A transparência dos tons e clareza do suporte tornavam as ditas “miniaturas” mais próprias para reproduzir a tão prezada luminosidade da pele. E sobretudo, por não envolver tinta a óleo, a miniatura era muito mais “limpa” que a pintura dos “rametti” e isso tornava-a mais aristocrática.

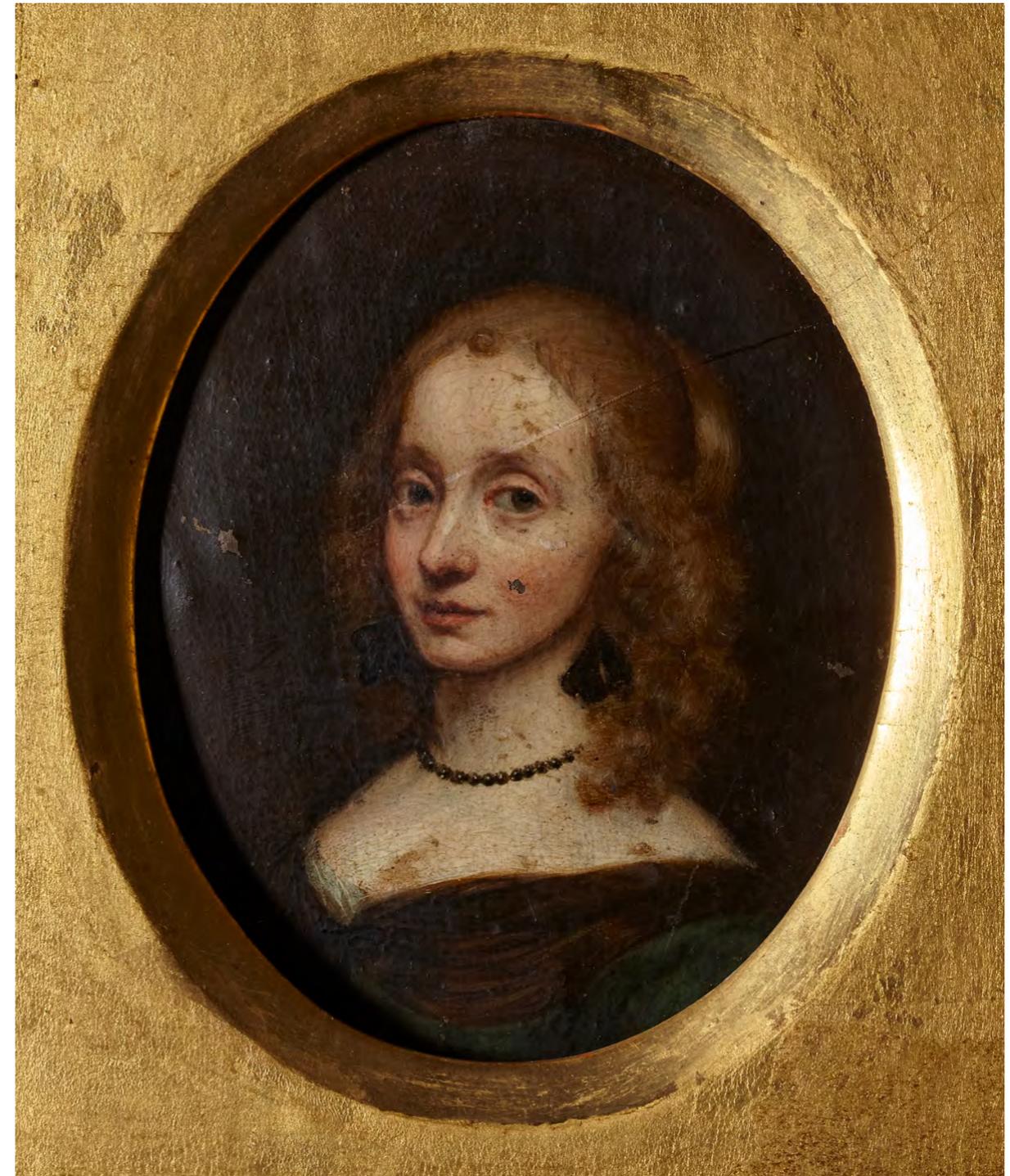


Figura 5 - “Retrato de Senhora”. Escola holandesa, séc. XVII, óleo sobre cobre, 6 x 5 cm. Museu Casa dos Patudos, Alpiarça.

(Foto de Pedro Lobo)

De facto, nas sociedades do Antigo Regime, sujar-se evocava o trabalho físico; e em muitos países da Europa, a aristocracia não podia trabalhar com as mãos sem perder o estatuto. Em Portugal - onde a lei era rendada de excepções – haveria menos rigidez, mas, pelo sim, pelo não, convinha distanciar-se dos chamados “ofícios mecânicos”. E, até o início do século XIX, malgrado os protestos dos pintores, a pintura era vista como “ofício mecânico”, embora não o fosse oficialmente desde 1691 (CAETANO, 1994). Ora, para reclamar e/ou manter um certo status, era preciso sujar-se o menos possível... E a miniatura resolvia o problema: enquanto a mistura dos pigmentos em óleo criava uma matéria pastosa, de cheiro forte, secagem demorada e difícil remoção - as tintas aquosas, como a aguarela e o guache, saiam com água como por milagre, não manchavam as mãos, nem as roupas, e não cheiravam mal. Membros da mais alta aristocracia, que até então estudavam desenho mas pouco se arriscavam a pegar em pincéis, podiam praticar a miniatura sem nojo ou medo. A partir das primeiras décadas do Setecentos, o uso do suporte em marfim, material exótico e sofisticado, veio trazer mais um toque de elegância à sua execução. A miniatura alastrou-se pelas cortes da Europa. Deixando pouco a pouco os seus preconceitos, até algumas princesas pegaram em pincéis e as senhoras da aristocracia ousaram fazer-se retratar pintando. Mas o destino dos “rametti” estava selado: seriam obliterados pela miniatura sobre marfim.

Acreditamos que as razões para o seu esquecimento derivem desse contexto cultural mais do que de qualquer especificidade artística. Na abordagem actual da pintura do retrato como uma quase necessidade sócio-cultural de

representação, as diferenças entre “rametti” e miniaturas não parecem tão relevantes. Assim, embora de facto nem todo pequeno retrato possa ser chamado “miniatura”, devemos incluir os “rametti” nas investigações sobre essa modalidade de pintura.

Bibliografia:

- Bluteau, R., Vocabulario Portuguez e Latino etc., 10 volumes, Coimbra - Lisboa, 1712-1728.
- Caetano, J. 1994. “A maldição de Séneca – reivindicação e estatuto da arte da pintura no período barroco” in AA.VV. – Joanni V Magnifico (catálogo de exposição). Lisboa: IPPAA, 1994, pp. 119-131
- Félibien, A. Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts, Paris: Veuve & J.-B. Coignard, 1697 (3.^a ed.).
- Lemoine-Bouchard, N. Les peintres en miniature actifs en France 1650-1850. Paris: éditions de l’Amateur, 2008.
- Telles, P. D. Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834. Tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2015.
- Williamson, G. C. The miniature collector. London: Herbert Jenkins, 1921.



Teatro anatómico. 2015

[dos níveis de teatralidade anatómica]

Carla Alexandra Gonçalves | CEAACP/FCT/UCoimbra

Compreender os mistérios da grande máquina corporal é uma exigência humana, presa com a sua própria condição que demanda no sentido de aferir sobre o que ela é, nas suas potencialidades e extensões físicas e mentais, sobre o que ela quer, sobre como se relaciona com a natureza e como se desfecha.

A consciência da finitude do corpo levou o Homem aos seus tantos devaneios e práticas. Assim nasceu a filosofia, assim nasceu a arte, assim nasceram as tantas religiões que explicam o lugar que o Homem deve ocupar agora, e que ocupará depois, com ou sem corpo, após o seu irremediável sumiço da territorialidade dos vivos, e assim nasceu a ciência, estabelecendo os lugares correctos de cada corpo por dentro, dos corpos animados, físicos, químicos, comportados e relacionais, dos corpos mortos e do corpo universal. Assim nasceu a cultura, a filha maior de todos os corpos.

Sou porque vivo e sou agora, neste imenso palco anatómico.
Sou porque me mobilizo num cenário que pulsa. Sou,
porquanto estou, fazendo. Sou porque me enredo e porque
escolho e me acerto. Sou porque me vejo e sinto.

Sou porque te encontro e tenho. Sou enquanto corpo e sou
na relação contigo.

Enquanto somos e estamos nos constituímos como um espesso Teatro Anatómico impulsionante e contraditório e imprevisível. Dentro da vida, tida como um sistema impactante que impõe acção, compreendemos que o corpo, esta entidade anatómica vivente, nos permite realizar, agindo no palco que ele próprio funda constantemente. E este é o primeiro nível da teatralidade anatómica: a teatralidade do

corpo vivente (o corpo-carne viva em relação) com suas obras e virtudes, suas venturas, hábitos, emoções, suplícios, anátemas, jogos, impugnações, criações, desejos, medos e defeitos. O primeiro nível do Teatro Anatómico estabelece-se na acção dos corpos-função que agem no mundo e que o enformam, alterando-o, admitindo-o na sua objectividade que se recria a par da própria existência mundanal e oferecendo-lhe renovados sentidos que possibilitam o andamento do mundo enquanto estrutura vivente. É este o primeiro nível dos corpos-máquina que se descobrem, paulatinamente, a partir do momento em que se abriam para saber-se. Começa no corpo vivo a sua morte que se explorará sem pudor, através das veias e das vísceras que o tornarão público objecto de saberes e de mudanças.

Afastamo-nos da existência quando o corpo se imobiliza, deixando de responder ao que lhe solicitamos, quando nos impossibilita a relação com a realidade, ou quando deixamos de ser corpo, essa substância anatómica fabriqueira que marca o mundo, cravando-se.

Mas nesse instante que anterioriza a última respiração da
carne

nos morremos

continuando, ainda assim, a ficar corpo.

Um corpo anquilosado, um corpo crepuscular, um corpo dorido em cúmulos de perecimento e em quase-fim, um corpo ainda feito que se desfaz, um corpo disfuncional, sozinho dentro da pele, um murmúrio, ou um corpo presente, ainda molecular, um corpo-fragmento, mas instrumento, ou ainda acção em desfechos tépidos.

O corpo depreciado e quase-fim serve aos projectos de outros corpos. Nessa circunstância, o corpo constituir-se-á como uma instância que vence a sua caducidade, estabelecendo-se como um corpo-instrumento, permeabilizando-se à revida, e inscrevendo-se no que pode estabelecer-se como o segundo nível do teatro anatómico: abro o meu corpo em desuso para servir o teu, dando-me em cada fragmento que (se) perpetuará na tua vida.

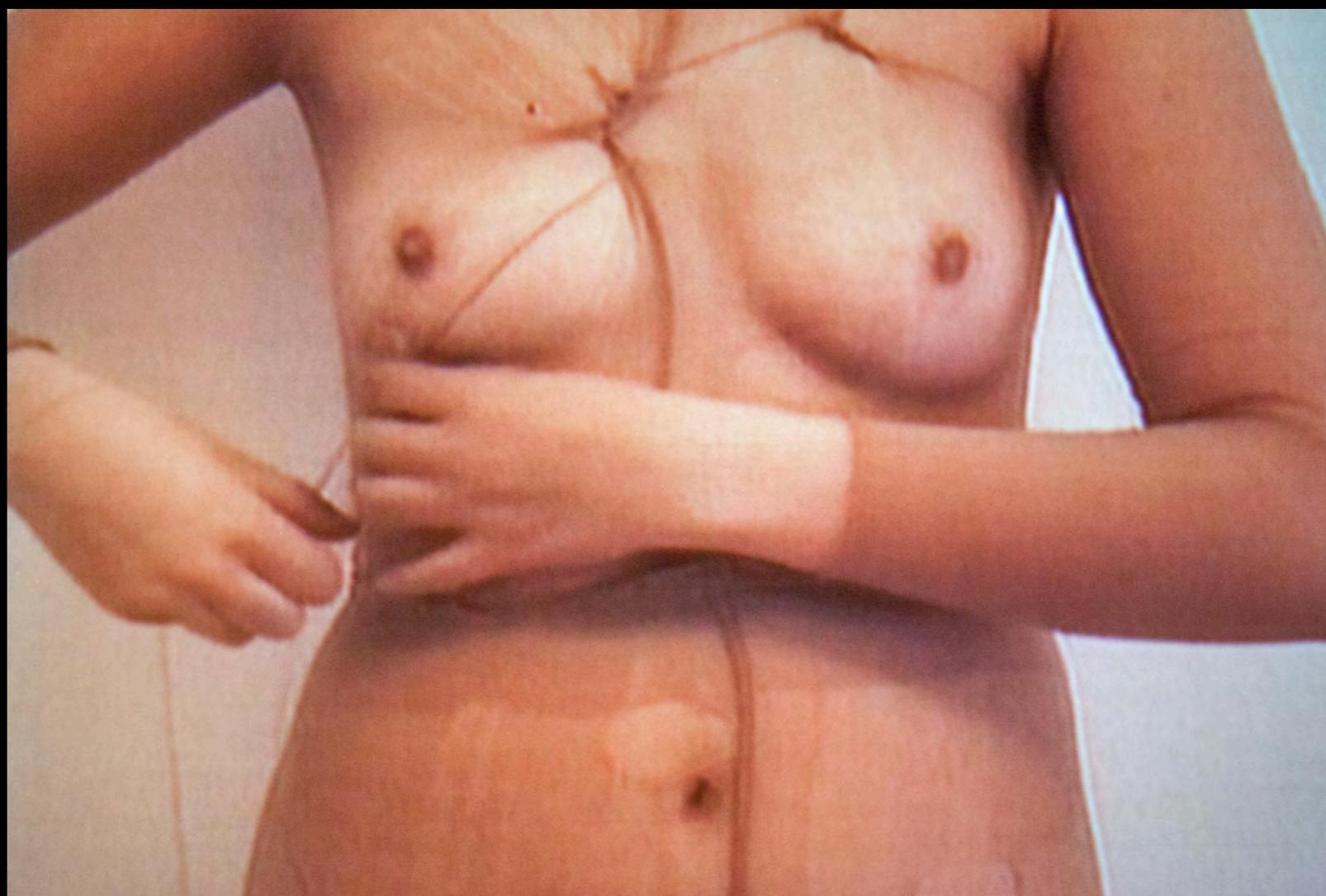
Deixo de ser

ou serei, sendo-te.

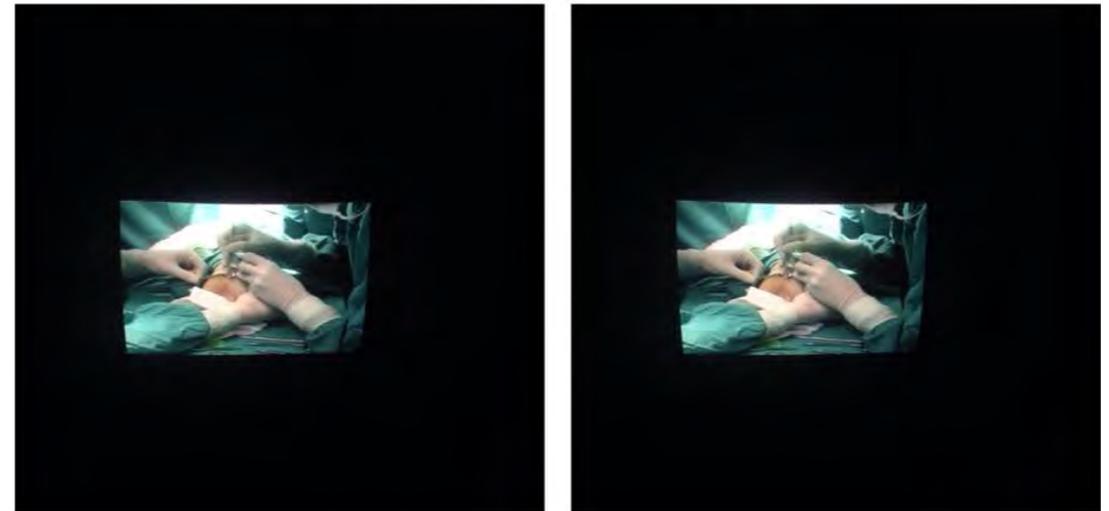
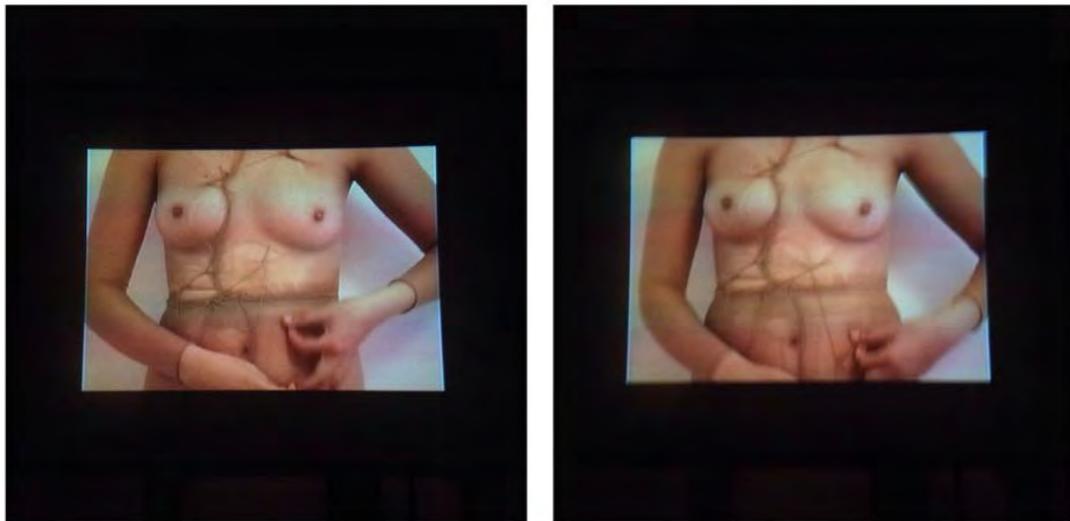
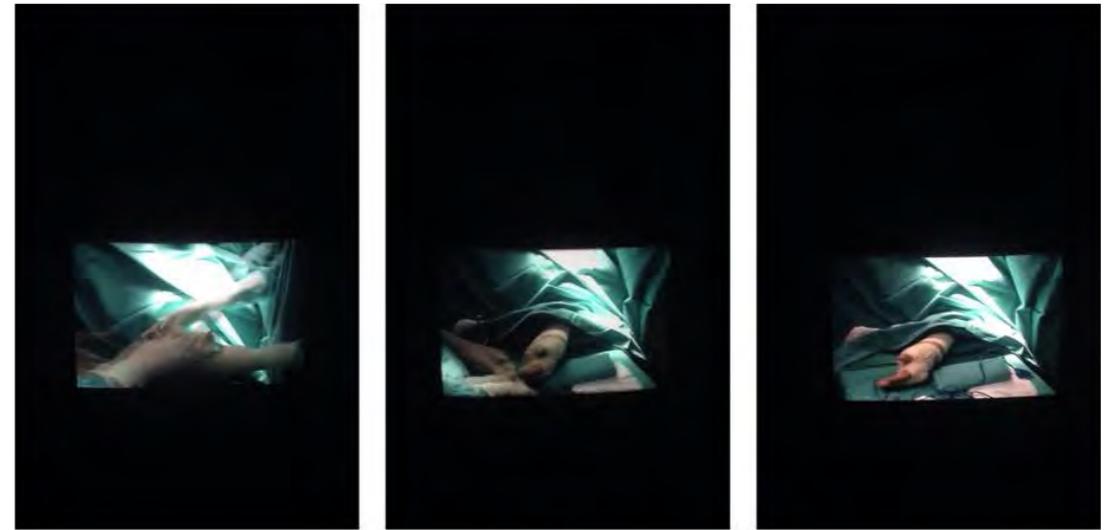
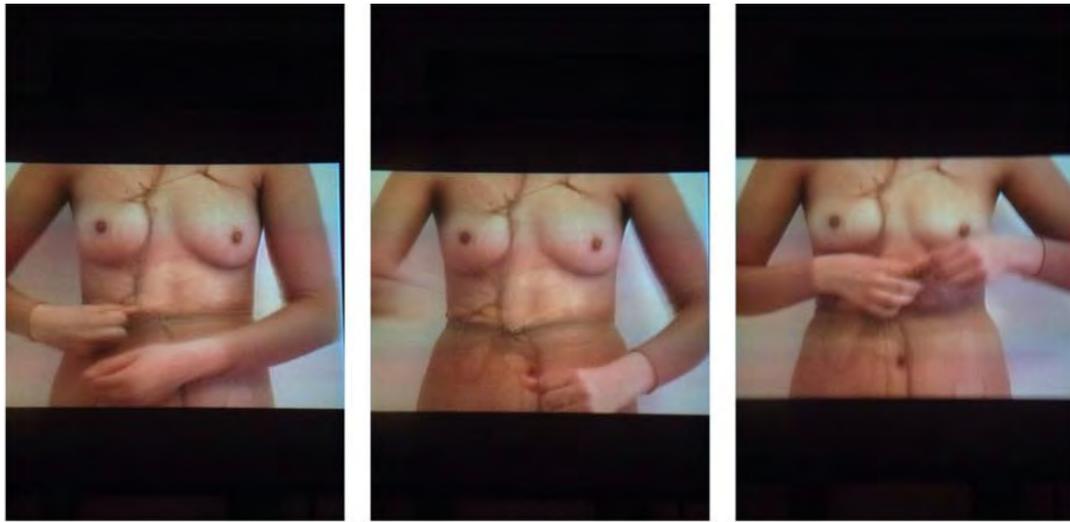
E todos os olhares sobrevivem quando inclinados por sobre a carne que se dilacerou para mostrar as entranhas, os ossos, os músculos e o interior da pele revertida em panos crus.



Lorena Amorós. The Viewing. Vídeo-instalação em Looping, 19' (pormenor). 2008

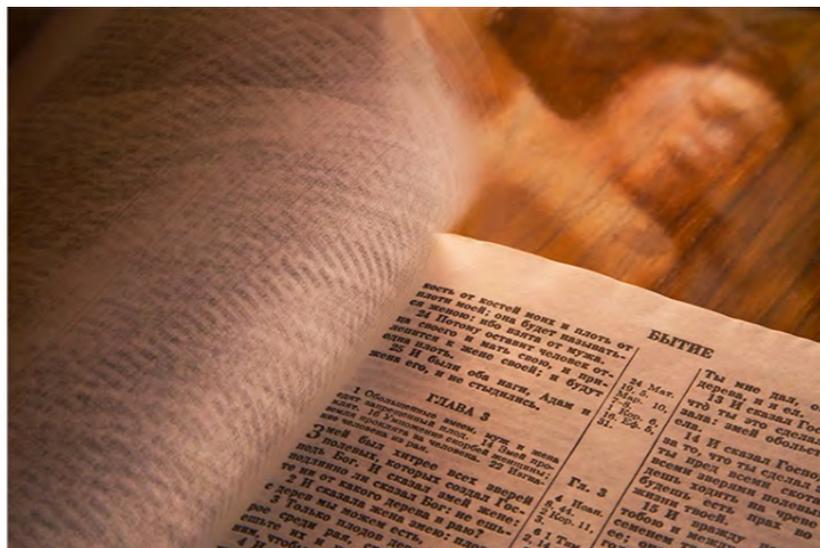


E todos os olhares sobrevivem quando inclinados por sobre a carne que se dilacerou para mostrar as entranhas, os ossos, os músculos e o interior da pele revertida em panos crus.



Marta Martinha. *Pele II*. Vídeo em Looping, 5'08 (sequência de frames). 2000.

Jorge Simões. *Crafsam*. Vídeo HD, Cor, Som, 5'00 (sequência de frames). 2015.



José Carlos Nascimento. *Sem Título*. Jacto de Tinta. 2015.

O corpo desmembrado viaja, no segundo nível do Teatro Anatómico, no gélido, obscuro, decoroso e solitário caminho da morte para a vida, encaixando noutros corpos, perdurando neles, procurando neles as vidas que se lhes escapam e, agarrando-as, nelas se reconverte como um limbo que passa a céu. O segundo nível da teatralidade anatómica corresponde, efectivamente, ao momento em que a (minha) morte concebe (a tua) vida, possibilitando-a através do conhecimento dos meandros da anatomia que permite solucionar os danos que o corpo-máquina possa sofrer. Neste sentido, o Teatro Anatómico permite saber sobre o corpo-máquina, mantendo-o enquanto corpo-função.

O terceiro nível de teatralidade anatómica pesquisa sobre o trans-corpo, a trans-humanidade, o futuro corpo, que a ciência vem fabricando através dos pedaços dos corpos que, desmembrados, se unem para criar a nova substância que acompanha a nova circunstância vivente de todos os corpos que se movem no palco do século XXI, emergindo das profícuas e tão fecundas extensões tecnológicas

que transformam todos os rituais de vida numa disposição ainda por conhecer com segurança, por definir e nomear.

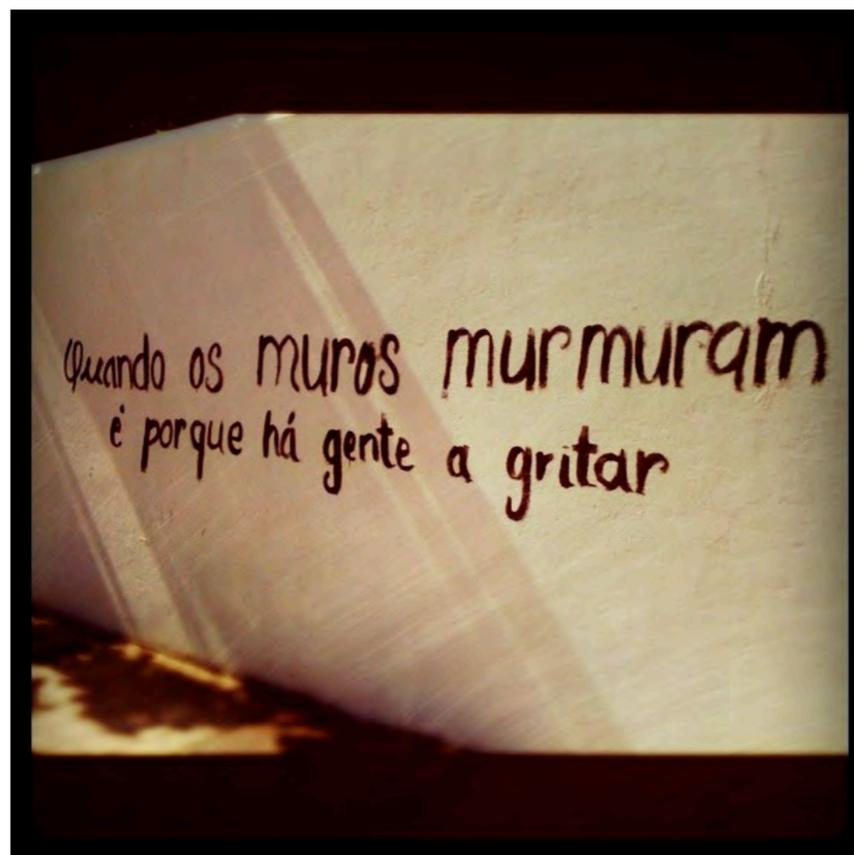
Futuramente, consubstanciaremos novos corpos que agirão sobre e através de novos teatros anatómicos. Este terceiro nível de teatralidade anatómica trans-humana, ainda por decifrar, abre-se a enormes e incandescentes inquéritos que aos artistas, tanto quanto aos cientistas, se impõem. E activar, ou melhorar, determinadas capacidades humanas, fechando os buracos do corpo que se esvai, morrendo, atingirá o eixo da nossa própria circunstância. Do homem-carne ao trans-homem se faz o caminho do Ser, ao objecto do desejo de ser-se para além da frágil condição de humanidade, ou ao desfecho do humano.

E tudo quanto o Homem descobre e

cria acabará

por desfazer-lhe

a capacidade de chorar.



“Pare, Escute e Olhe” | Rua da Piedade, Porto (Maio de 2013). (Foto de Joana Alves-Ferreira)

Quando os muros murmuram
é porque há gente a gritar

**traços das
heranças**



Arquitetura e paisagem de montanha no Mediterrâneo Ocidental: O Atlas e o Rif em Marrocos

Miguel Reimão Costa & Desidério Baptista | CEAACP/FCT/
UAlgarve

O estudo do património material e imaterial das regiões de montanha do Mediterrâneo Ocidental aparece, quase sempre, enquadrado pela consciência de um tempo longo da história ou da preservação de certos arcaísmos que marcam estes territórios por oposição às terras baixas. A esta consciência, especialmente evidente em muitas das investigações realizadas até ao terceiro quartel do século passado, junta-se uma outra, mais recente, que regista o gradual despovoamento de muitos destes territórios, onde alguns assentamentos abandonados se encontram, lado a lado, com outros que mantêm ainda algumas das atividades tradicionais. O interesse de uma investigação centrada neste património resulta, para além destas razões, do facto de em diferentes circunstâncias terem sido reconhecidas algumas expressões de identidade na ocupação destas regiões, a norte e a sul do Mediterrâneo.

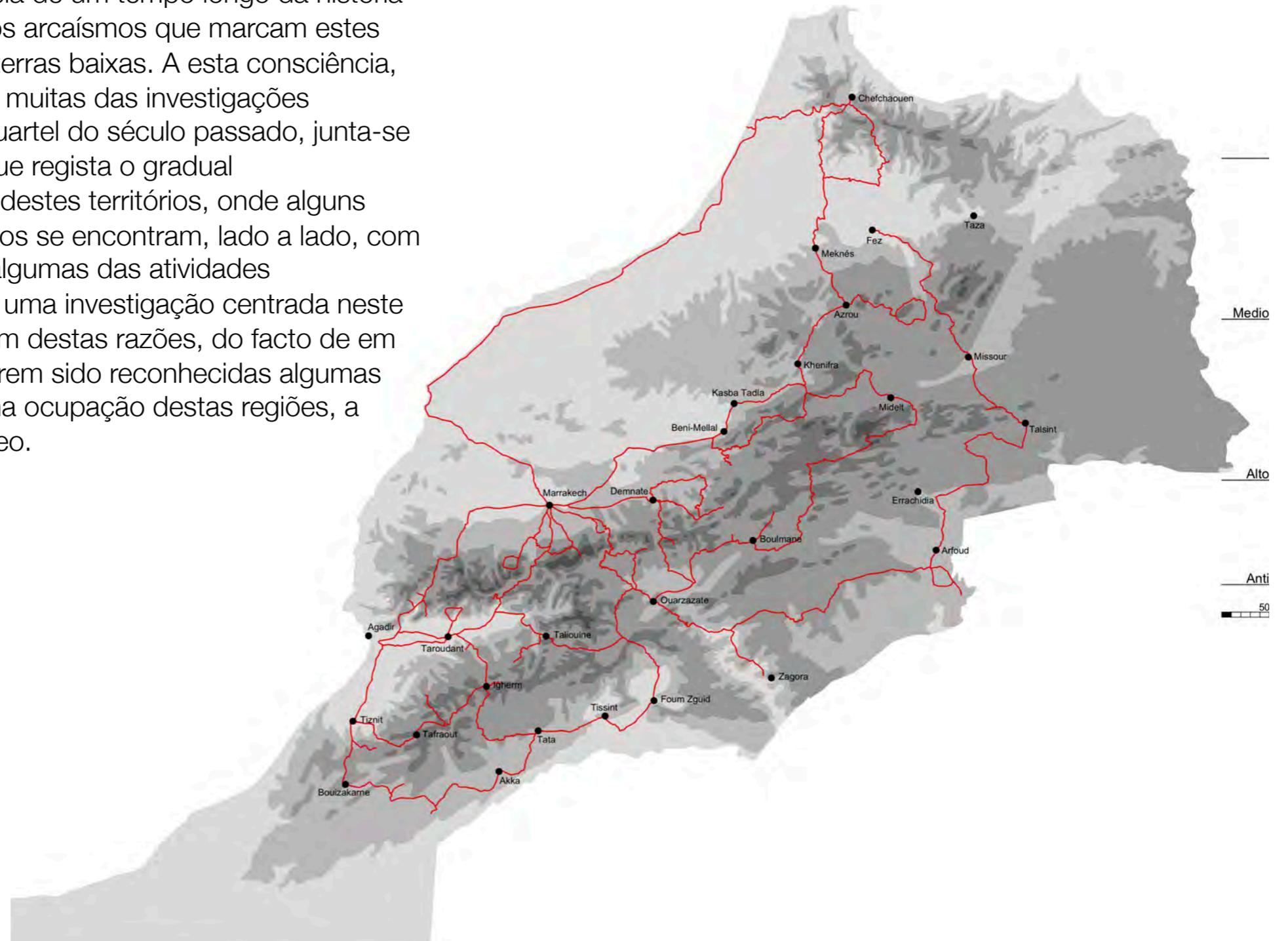


Figura 1 - Trajectos de Prospecção.

Este projeto pretende reconhecer, através de uma abordagem integradora nos âmbitos da arquitetura e da paisagem, a relação entre território e cultura nos modelos de organização do espaço às diferentes escalas. Partindo das regiões de montanha mais marcadas pela proximidade do Mediterrâneo, o projeto prevê simultaneamente a aproximação aos territórios mais interiores do Magreb, na transição para o Alto Atlas e as regiões pré-saarianas do Anti-Atlas. A importância que Marrocos adquire no âmbito mais alargado deste estudo, está relacionada com a sua posição de charneira e história de encontro de diferentes civilizações,

considerando a relevância da cultura autóctone na relação com as regiões do levante e do sul da Europa. É neste contexto que, privilegiando o trabalho de campo e a interpretação do património que chegou aos dias de hoje, se considera a caracterização integrada das diversas escalas, desde a organização da paisagem, dos sistemas de regadio e da morfologia dos povoados até à arquitetura da habitação e das estruturas coletivas, numa perspetiva que valoriza simultaneamente as circunstâncias territoriais e civilizacionais.



Figura 2 - Alto Atlas, Amezri. (Foto de Miguel Reimão)

Uma primeira dimensão da investigação comporta uma abordagem mais extensiva, que considera a delimitação das diversas unidades e subunidades de paisagem associada à caracterização e distribuição geográfica das várias tipologias da arquitetura doméstica. Em termos metodológicos, esta dimensão combinou o trabalho de prospeção [Figura 1] e levantamento [Figuras 2/8] com a reinterpretação de estudos realizados por vários autores em diferentes contextos geográficos e temporais. A nível da arquitetura doméstica, o estudo confirmou uma expressiva diversidade tipológica [Figura 9], mesmo quando nos restringimos à casa do



Figura 3 - Alto Atlas. (Foto de Miguel Reimão)

agricultor e não consideramos o habitat ligado à transumância e aos assentamentos temporários. As razões dessa diversidade não se cingem, como é evidente, às condições impostas pelo meio ambiente ou às limitações do território físico, adquirindo simultaneamente uma expressão cultural e diacrónica melhor relevada através de uma segunda dimensão da investigação correspondente ao levantamento de determinados casos de estudo, entre os quais poderemos distinguir a aldeia de Magdaz [Figura 10] no Alto Atlas Central.



Figura 4 - Alto Atlas. (Foto de Miguel Reimão)



Figura 5 - Alto Atlas.
(Foto de Miguel Reimão)



Figura 6 - Alto Atlas. (Foto de Miguel Reimão)



Figura 7- Anti Atlas, Arfoud. (Foto de Miguel Reimão)

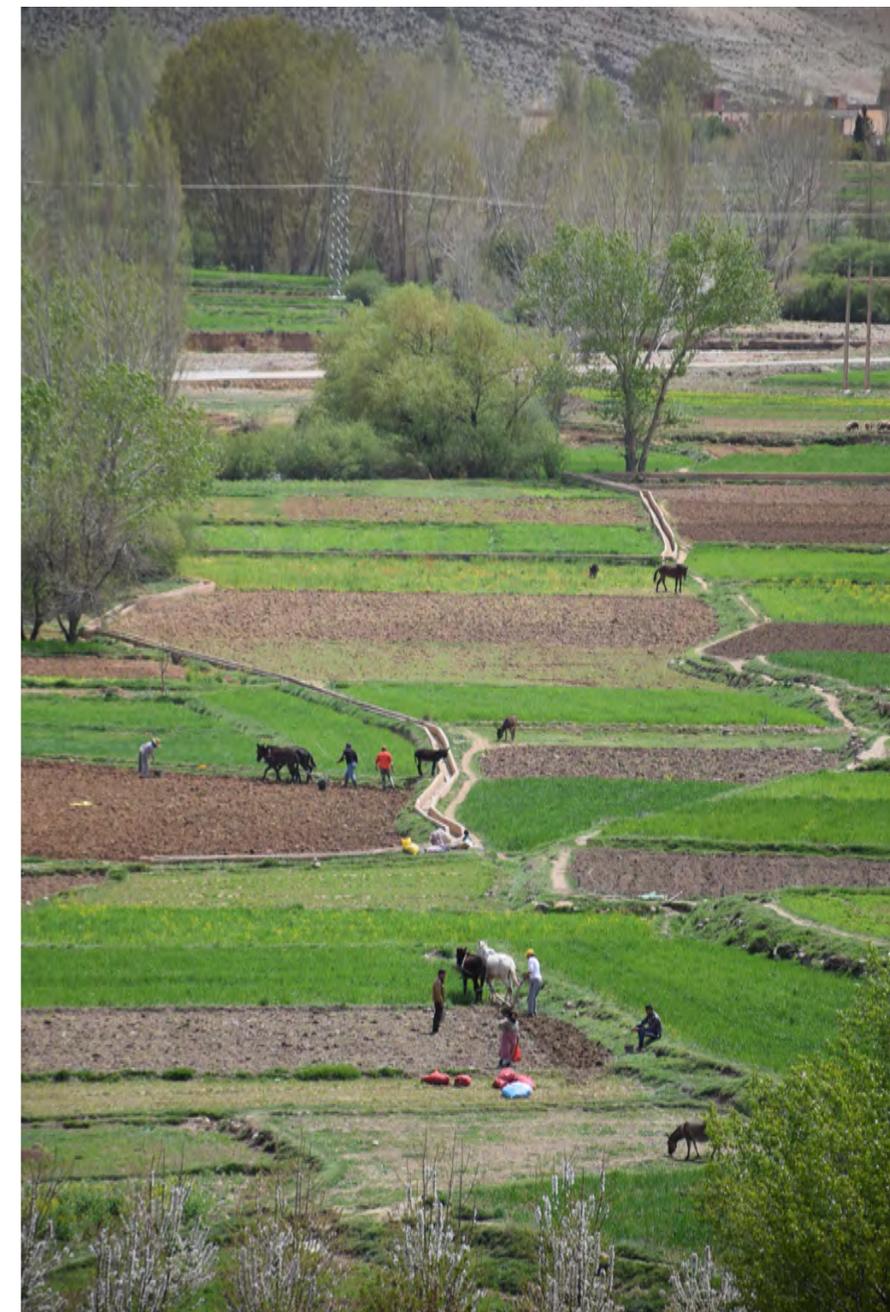


Figura 8 - Médio Atlas. (Foto de Miguel Reimão)

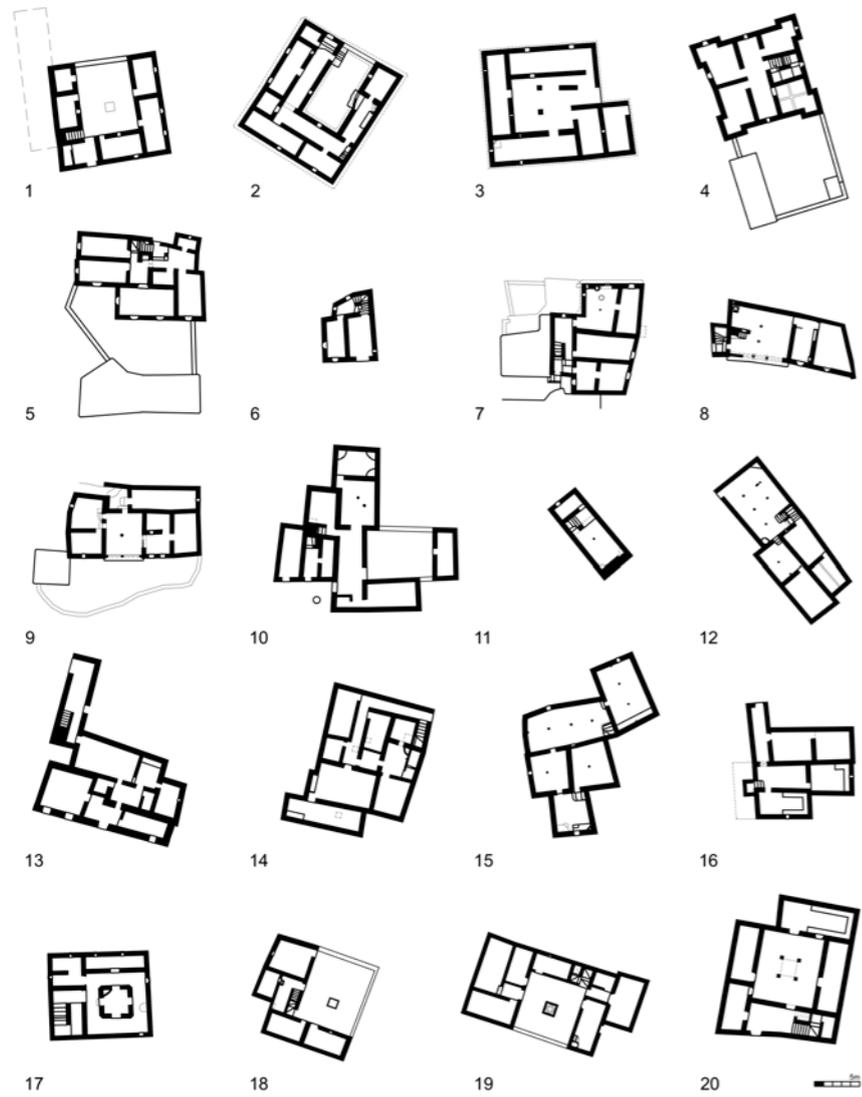


Figura 9 - Tipologias de arquitectura doméstica

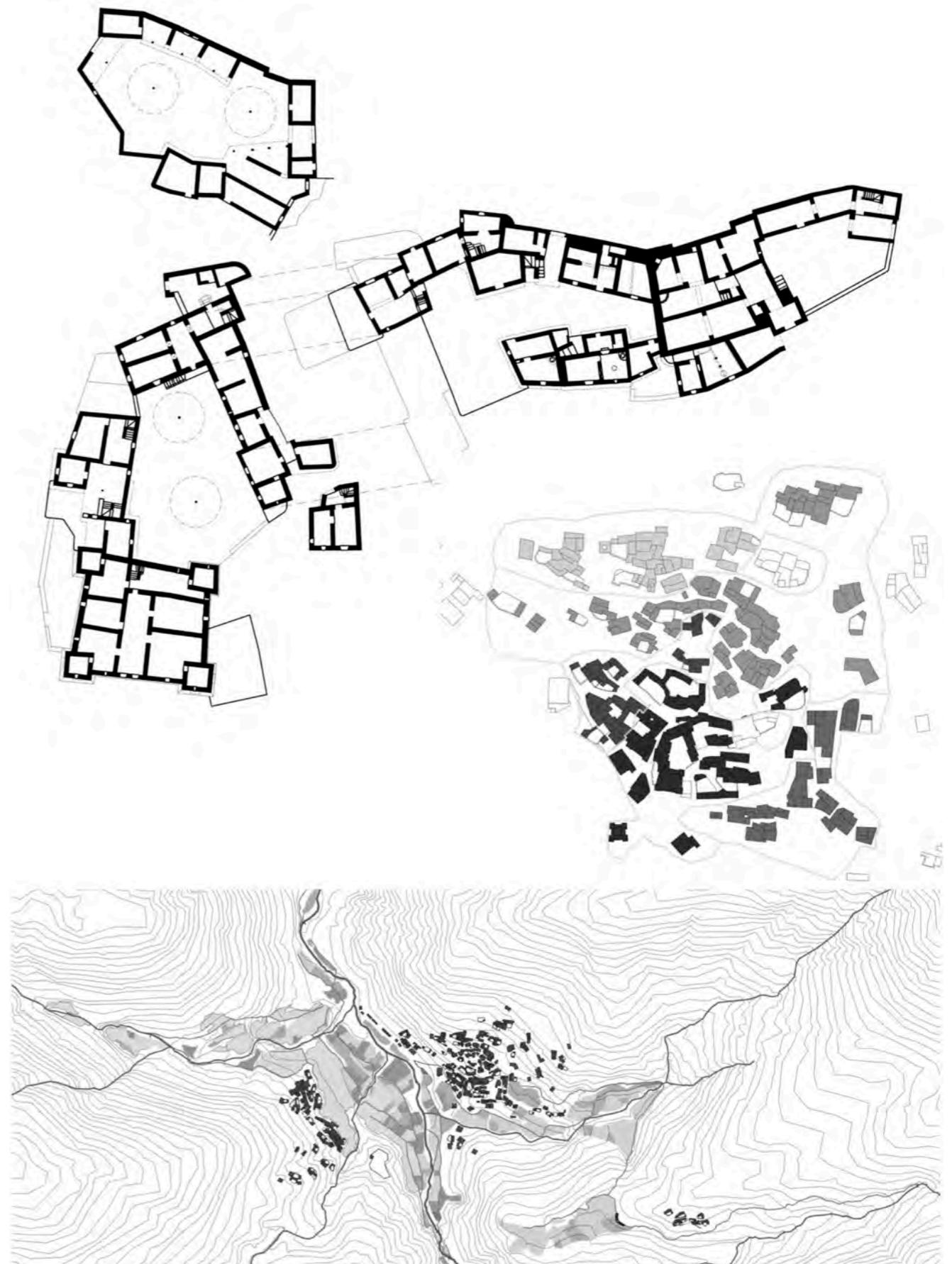


Figura 10 - Aldeia de Megdaz, Alto Atlas Central.



https://doi.org/10.14195/2184-7193_1_8

MERTOLATER

**Mértola e o seu território: povoamento
e cultura material**

Susana Gómez Martínez | CEAACP/FCT/CAMértola

O projecto **MERTOLATER** persegue o estudo global de Mértola e o seu território numa perspectiva diacrónica e abrangente que permita compreender as dinâmicas locais de povoamento e evolução histórica das suas populações no contexto das diferentes esferas de relações locais, regionais e supra-regionais com especial incidência nas ligações de Mértola com o Mediterrâneo.

Este ambicioso quadro de intenções materializa-se num conjunto de objectivos e linhas de investigação específicos, embora também abrangentes:

- Estudo de Mértola e o seu território;
- Estudo do urbanismo de Mértola e dos seus espaços habitacionais;
- Estudo da população de Mértola ao longo dos séculos;
- Estudo do Porto do Mértola e as relações da vila com o rio Guadiana;
- Estudo e valorização do complexo religioso de Mértola na Antiguidade Tardia;
- Comércio, produção, distribuição e consumo na vila portuária de Mértola.



Mosaico do complexo paleocristão de Mértola. (Foto de Susana Gómez Martínez)

Estudo de Mértola e do seu território

Trata de definir o espaço dependente da cidade e a sua evolução ao longo do tempo, determinando a natureza das relações entre a vila e o povoamento circundante assim como a evolução da paisagem que sustentou ao longo do tempo às suas populações.



Estrutura urbana de Mértola. (Foto de Susana Gómez Martinez)

Estudo do urbanismo de Mértola e dos seus espaços habitacionais

Existem grandes lacunas sobre os usos e morfologias de Mértola durante amplos períodos cronológicos, especialmente durante os mais recuados. Isto não impede que possa ser desenhada a evolução urbana e os seus subúrbios ao longo de mais de 2000 anos. Trata-se de sistematizar a informação existente de modo a realizar uma cartografia diacrónica da vila que terá de ser complementada por novas informações provenientes do subsolo. Uma parte destas novas informações virá de eventuais acompanhamentos arqueológicos e de escavações arqueológicas programadas para fines científicos com especial incidência na Alcáçova, como espaço privilegiado para o estudo urbanístico da área privilegiada da cidade, e no Arrabalde como espaço especialmente revelador das dinâmicas expansivas da cidade ao longo dos séculos.

Estudo da população de Mértola ao longo dos séculos

O CAM tem vindo a desenvolver trabalhos de investigação nas várias necrópoles da vila e termo de Mértola que abrangem um arco cronológico que vai desde o século I d. C até quase a actualidade. Pretende-se realizar um estudo de conjunto das práticas e rituais funerários, de avaliação do perfil biológico, das patologias e das entesopatias da comunidade e da dieta e hábitos alimentares das populações de Mértola.



Sepultura da Necrópole da Baixa Idade Média de Mértola. (Foto de Susana Gómez Martinez)

Estudo do Porto do Mértola e as relações da vila com o rio Guadiana

A vila de Mértola deve ao seu porto a sua importância como cidade charneira de intercâmbios comerciais. A morfologia dos distintos espaços ribeirinhos e as dinâmicas portuárias do rio Guadiana carecem de um levantamento minucioso e multidisciplinar da morfologia do leito do rio e das suas margens, assim como de uma cartografia completa dos espaços portuários da cidade. Este levantamento é um dos objectivos deste projecto.

A Torre do Rio de Mértola. Estrutura portuária da antiguidade Tardia. (Foto de Susana Gómez Martinez)

Estudo e valorização do complexo religioso de Mértola na Antiguidade Tardia

A relevância da descoberta arqueológica de um importante complexo religioso na plataforma norte do castelo de Mértola obriga necessariamente a compreender a dinâmica espacial do conjunto e ao prolongamento das escavações arqueológicas uma vez que, só assim se perceberá a extensão e a organização dos edifícios onde estas estruturas monumentais estão inseridas. Trata-se de um interessante caso de estudo em que os resultados obtidos em muito contribuirão para o conhecimento da organização dos espaços e das transformações religiosas ocorridas durante a Antiguidade Tardia nesta importante cidade comercial. Por outro lado, esta nova descoberta levanta novas questões em termos da interpretação historiográfica referente ao processo de cristianização que ocorreu nesta zona da Península Ibérica.



O Baptistério Paleocristão de Mértola. (Foto de Susana Gómez Martinez)

Comércio, produção, distribuição e consumo na vila portuária de Mértola

Ao longo de mais de 35 anos de actividade arqueológica, o CAM e o Museu de Mértola tem vindo a acumular um espólio muito diversificado e volumoso de artefactos e ecofactos. São muitos os estudos já realizados sobre as colecções arqueológicas do Museu de Mértola, mas algumas colecções ainda aguardam estudo de pormenor e a aplicação de análises arqueométricas que venham a proporcionar novas informações sobre essas mesmas colecções. Entre os diversos materiais que serão objecto de estudo destacaremos a cerâmica como artefacto mais abundante no registo arqueológico, mas também serão alvo prioritário os materiais vítreos e metálicos, sobre os quais os se iniciaram recentemente novas perspectivas de estudo graças a colaboração com diversas instituições para a sua análise laboratorial.



Jarra de corda seca parcial da Alcáçova de Mértola. (Foto de António Cunha)



Pelo pé colossal de *Pax Iulia*

M. Conceição Lopes | CEAACP/FCT/UCoimbra

Havia em *Pax Iulia* edifícios importantes; e havia esculturas colossais que neles se colocavam. Algumas inscrições, gravadas em pedestais de estátuas, conduzem-nos aos templos, como aquele do culto a *Iuventus* ou *Iuventas*, que se localizava sobre o capitólio. Outras trazem-nos a lembrança de honras feitas a cidadãos, uma delas recorda que a população, por subscrição pública, tornou conhecido o seu agradecimento a Gaio Júlio Pedão, duúviro, flâmine dos divinos imperadores, por ter administrado bem a república e ter auxiliado com dinheiro.

Seguindo as inscrições que se recolheram em *Pax Iulia*, e que José d'Encarnação nos tornou legíveis, há aquela que apresenta G. Iulius. Segundo uns, é um magistrado, mais um, que terá distribuído benesses à população, a homens e mulheres, coisa rara naqueles tempos. De acordo com outros, é um magistrado que pertenceu ou presidiu a uma das duas assembleias de notáveis, a dos cidadãos e a dos indígenas, que terão coexistido na cidade.

Em outro pedestal, nalguma zona nobre da cidade, o escravo Modestus foi imortalizado o edil M. Clódio Quadrado; e noutra inscreveram os libertos públicos a sua homenagem a Décimo Júlio Saturnino.

Caminhando um pouco mais pelas ruas, e andado até à entrada das portas, lá onde repousam os mortos, estava, em certo tempo, o tristíssimo epitáfio, em forma de poema, que os familiares dedicaram a Nice, que viveu apenas 20 anos:

Quem quer que tu sejas, viandante, que passares por mim, neste lugar sepultada, se de mim tiveres pena — depois de teres lido que faleci no vigésimo ano de vida — e se o meu descanso te sensibilizar, rogarei que, fatigado, tenhas mais doce descanso, mais tempo vivas e longamente envelheças nesta vida que não me foi lícito desfrutar. Chorar, de nada te serve. Porque não aproveitas os anos?

Ínaco e Io mandaram fazer para mim.

Vai, é preferível, apressa-te, agora que já leste o que tinhas para ler. Vai.

Nice viveu vinte anos.



Museu Regional de Beja | Foto: Conceição Lopes

Subindo de novo ao fórum, a praça principal da cidade, em algum dos edifícios públicos, no século I d. C, terá sido levantada a colossal estátua couraçada, de mais de 3 m, provavelmente, de um imperador, à qual pertencia um fragmento de pé direito de 31,5 cm, recolhido algures na cidade e guardado no Museu Regional.

Executado por um artista qualificado, o pé estava calçado com *caliga*, deixando nua a extremidade, conforme à tradição grega. A *caliga*, ricamente ornamentada com rosetas, palhetas e pétalas de lótus, desenhos em forma de meia lua e um ramo de acanto, ajustava-se ao pé por delicadas cordas.

A sua filiação naquele pé colossal de Toulouse ou naquele outro de bronze, de Clermont Ferrand e a sua datação, do período dos imperadores Tibério ou Cláudio, deixa suspeitar que poderá ter feito parte do programa de reforma urbanística iniciada por Tibério, em cujo programa se incluía a construção do templo ao culto imperial, a Augusto.

Nenhuma inscrição nos trouxe, até hoje, certeza do local exacto de onde a estátua, apoiada neste pé, observava toda a cidade, mas admirando tão exuberante peça, são as palavras certas de Augusto que se ouvem pela cidade:

em tudo o que fizeres apressa-te lentamente

Consulte o site

<http://ceaacp.uc.pt/>

para mais informação sobre as atividades do
CEAACP

