



Universidade de Évora

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Mestrado em Arqueologia e Ambiente

Dissertação

**ESTUDO SOBRE AS CENAS DA VIDA
INTELECTUAL FIGURADAS NOS MOSAICOS DA
LUSITÂNIA**

Ana Junceiro

Orientadora: Prof. Doutora Leonor Rocha

Co-orientador: Doutor José María Álvarez Martínez

12/03/2013

Mestrado em Arqueologia e Ambiente

Dissertação

**ESTUDO SOBRE AS CENAS DA VIDA INTELECTUAL
FIGURADAS NOS MOSAICOS DA LUSITÂNIA**

Ana Junceiro

Orientadora: Prof. Doutora Leonor Rocha

Co-orientador: Doutor José María Álvarez Martínez

Estudo sobre as cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia.

*Aos meus pais,
pelo apoio incondicional.*

Estudo das cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia

Resumo

Considerado como um elemento diferenciador de *status* social em época romana, o mosaico afirma-se enquanto “fóssil-diretor” por excelência, na deteção dos contextos históricos que acompanha no decorrer da época imperial.

As convulsões político-sociais que se fazem sentir nos séculos III/ IV d.C., conduzem a uma espécie de retorno aos padrões arreigadamente clássicos que Orfeu e os poemas de Homero e Virgílio refletem eximamente, tornando-se na expressão visual do flanco refratário que se opõe visivelmente ao avanço do cristianismo.

Entre signos, símbolos e ritos, o homem da Antiguidade Tardia procura expressar o vínculo pagão a que sempre fora habituado. Numa engrenagem social totalmente imbricada no poder pessoal, o homem desta época reúne em si os valores da *virtus*, concórdia, paz, filosofia, misticismo e cultura.

Study of intellectual scenes figured in *Lusitania* mosaics:

Abstract:

Considered as a differentiating element of social *status* in the Roman era, the mosaic is stated as “fossil director” par excellence, on the detection of historical contexts that came during the imperial era.

The political and social upheavals that are felt in the III/ IV AD centuries, leading to a return to the kind of standards that are the classic values, Orpheus and the poems of Homer and Virgil reflected them, and becoming the visual expression of refractory flank opposed visibly to the advancement of Christianity.

Among signs, symbols and rites, the man of Late Antiquity tries to express the pagan bond that had always been accustomed. In social gear fully imbricate in personal power, man in this era binds together the values of *virtus*, harmony, peace, philosophy, mysticism and culture.

Índice

1. Agradecimentos	7
2. Preâmbulo	9
3. Metodologia de trabalho	11
4. Contextualização historiográfica	17
4.1. Contributo para a evolução do estudo musivário	17
5. Contextualização geográfica e apresentação das temáticas em estudo	21
5.1. Metodologia	21
5.2. Enquadramento geográfico dos sítios arqueológicos em estudo	23
5.2.1. Ermita de la Piedad, Mérida	23
5.2.2. Parador Nacional de Turismo, Mérida	24
5.2.3. Travesía Pedro Maria Plano, Mérida	25
5.2.4. Santa Marta de los Barros, Badajoz	26
5.2.5. “El Pesquero”, Badajoz	26
5.2.6. Arneiro, Leiria	31
5.2.7. Martim Gil, Leiria	33
5.2.8. Calle Holguín, Mérida	33
5.2.9. Santa Vitória do Ameixial, Estremoz	35
5.2.10. Ferragial d’El-Rei, Alter do Chão	39
6. Interpretação dos mosaicos	41
6.1. Metodologia	41
6.2. O papel das <i>villae</i> enquanto centro recetor/ reprodutor de cultura	41
6.3. O Baixo-Império – ponto de partida para uma transformação social	45
6.4. A <i>Koiné</i> mediterrânica	55
6.5. A temática órfica	60
6.5.1. As tipologias	60
6.5.2. Descrição dos pavimentos em análise	62
6.5.2.1. Ermita de la Piedad, Mérida	62
6.5.2.2. Parador Nacional de Turismo, Mérida	63
6.5.2.3. Travesía Pedro María Plano, Mérida	64
6.5.2.4. Santa Marta de los Barros, Badajoz	65

Estudo sobre as cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia.

6.5.2.5 “El Pesquero”, Badajoz	66
6.5.2.6. Arneiro, Leiria.....	67
6.5.2.7 Martim Gil, Leiria	69
6.5.3. O mito e as suas variantes.....	69
6.6. O Ciclo Heróico	74
6.6.1. Descrição do pavimento da Calle Holguín	74
6.6.2. “A cólera de Aquiles” – explicação do mito e suas variantes	76
6.6.3. Descrição do pavimento de Santa Vitória do Ameixial	78
6.6.4 “Ulisses e as Sereias”: explicação do mito e suas variantes.....	80
6.6.5. Descrição do pavimento de Alter do Chão	82
6.6.6. <i>Eneida</i> – explicação do mito e suas variantes.....	84
7. Considerações Finais.....	86
8. Fontes	89
9. Bibliografia.....	89

1. Agradecimentos

Aos meus orientadores, Prof. Doutora Leonor Rocha, da Universidade de Évora, e ao Doutor José María Álvarez Martínez, do Museo Nacional de Arte Romano, de Mérida, o meu mais profundo agradecimento, por todo o tempo que dispensaram a rever tudo o que escrevia, pelo incentivo e pela disponibilidade que foram essenciais para a conclusão da presente dissertação.

À Doutora Trinidad Nogales Basarrate, que foi o rosto da receção ao Museo de Mérida, aquando a minha estadia aí, e cuja paixão pelo que faz levou à minha incursão pelo universo iconográfico.

Ao Doutor André Carneiro, pela infundável sensatez que me incutiu ao longo de vários anos, o que permitiu que chegasse a esta etapa; e por cada lição de Arqueologia e de vida que perpetuaram o meu interesse pela primeira.

À Doutora Mélanie Wolfräm, pela disponibilidade “sem amarras” que sempre demonstrou, e cujos créditos que em mim depositou, me impeliram a continuar este caminho, assim como pela enorme paciência aquando a revisão dos textos.

Ao Departamento de Investigação do Museu de Mérida, nomeadamente à Elisabeth Pulido Fragoso, Maria José Perez de Castillo e Rosa Merino Romero, quero agradecer a generosidade com que me receberam, a enorme disponibilidade e o caloroso afeto com que fui presenteada, quando era apenas uma “visitante de média duração”. Deste grupo, tenho obrigatoriamente que fazer especial referência à Eli, que em momentos de “maior aflição” me presenteou com uma prontidão rara nos dias de hoje.

Ao Francisco Javier Alonso, bibliotecário do M.N.A.R., quero prestar a minha eterna gratidão pelo auxílio que me concedeu, o que me permitiu um uso correto da bibliografia consultada. Tal como a Rafael Sabio, conservador desta mesma instituição, pela valiosíssima ajuda sobre a estrutura da organização da informação arqueológica da parte espanhola.

Ainda neste sentido, agradeço a colaboração da Universidade de Évora, a Fundación de Estudios Romanos do Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, e da Fundação Delta, que me possibilitaram, através da bolsa de estudo que me foi concedida, de realizar um estudo mais aprofundado sobre os mosaicos da Lusitânia.

Estudo sobre as cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia.

Ao Professor Paulo Simões Rodrigues e à Professora Cláudia Teixeira, o meu muito obrigada pela bibliografia aconselhada e fornecida, que permitiu uma visão mais completa do estudo que tinha em mãos.

Ao Doutor Sebastián Vargas, agradeço a disponibilidade e interesse que demonstrou logo numa primeira instância, acompanhando-me neste percurso, auxiliando o conhecimento que fui adquirindo, através da cedência de artigos de sua autoria.

À Cristina Guerra, pelo apoio e pelas traduções, que foram uma ajuda essencial.

Ao Museu Nacional de Arqueologia, concretamente ao seu diretor Doutor António Carvalho, pelo auxílio prestado aquando a necessidade da obtenção das fotografias que estão sob tutela da instituição.

Ao Museu de Faro, Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, ao Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, agradeço a gentileza da cedência de fotografias, que se enquadram no presente estudo.

*At least...*a gratidão é inexpressiva à Charo e ao Baltasar Martínez pelo ensinamento de um “linguajar” novo que resultou qualquer coisa entre o português e o espanhol; e àqueles que me instigam a seguir o caminho das Musas: André, Vanessa Dias, José Inverno e Carla Junceiro; que me inspiram a ser mais e melhor e a dar cada dia um pouco mais daquilo que sou.

2. Preâmbulo

Desde os primórdios que a arte é um complemento do homem enquanto ser social, assim como a extensão do seu pensamento, do seu “mundo entre mundos”; logo sendo a sociedade romana uma sociedade essencialmente de imagens, pois apesar de se tratar de um mundo dito civilizado, grande parte da sociedade romana continuava a ser iletrada, a iconografia afirmava-se como um portentoso veículo da mensagem que Roma queria transmitir.

Num território tão vasto quanto diverso, Roma coloniza através de silêncios.

Apelida-se o processo de colonização como silencioso, devido ao sistema de aculturação levado a cabo pelo Império Romano, através do qual Roma num procedimento delicadamente político/administrativo como até então não havia existido, procura adaptar as suas leis e normas de forma a respeitar a identidade local do território invadido. Todavia, este “processo silencioso” não se resume apenas à forma como Roma administrou inicialmente os seus territórios, mas também como estava implícita na iconografia uma nova forma de ver o mundo. É, por exemplo, através de monumentos com uma grandeza assoberbada em que não precisam de existir palavras, para que se leia através do mesmo, que Roma expressava a mensagem que queria transmitir. É neste quadro que as imagens estereotipadas se adaptam à realidade local, num modo aglutinador nunca antes experienciado.

Uma das premissas basilares do presente projeto de dissertação assenta precisamente na questão: *podemos fazer com que as imagens nos falem, por detrás de séculos de silêncio?*

A resposta parece-nos óbvia, porém há que decifrar a importância da imagem em época romana. Para tal, os mosaicos enquanto símbolo por excelência da *utilitas/decor* apresentam-se-nos como reflexo de uma sociedade integrada nos valores da cidadania, através dos quais se espelha a essência da alta sociedade romana.

O objetivo do presente estudo é precisamente “descodificar” o que está implícito na iconografia veiculada durante a época imperial - e parte da Antiguidade Tardia - finais do séc. III ao V. Quem pretendia passar esta mensagem, quem eram os “seus” leitores, e será que esta concluiria o seu intuito?

A pergunta impõe-se: porquê “estudo sobre as cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia”? Esta “vida intelectual” expressa-se através dos

mandatários dos mosaicos, pois eram estes que pretendiam, enquanto “kosmocrator” passar uma mensagem, através da decoração dos pavimentos. Porque num mundo de imagens como o romano, é fundamental perceber o modo como se divide o cosmos doméstico e o que este reflete.

Optámos por nos dirigir apenas aos que denotaram ter mais incidência nos pavimentos da Lusitânia, são eles: Orfeu e os Ciclos Heróicos.

Era nosso objetivo primário estudar todas as componentes que no nosso entendimento constituem o reflexo de um mundo intelectual: o mundo de Orfeu, os ciclos heróicos, as Musas, o mundo nilótico, o teatro, e Belerofonte e Quimera.¹ Todavia, tendo em conta o tempo útil de execução deste trabalho, foi necessário adotar uma estratégia de seleção do universo mitológico a estudar.

O tema de Orfeu foi abrangido pela nossa seleção enquanto mito que representa a clara aproximação aos espíritos seletos que tratam de procurar a paz, o sossego. Estudar os intelectuais, no fundo. O segundo tema, ou seja, os ciclos heróicos estão aqui representados como demonstração da personalidade das elites, do modo como estas se relacionam de alguma maneira, com os heróis universais, capazes de nos dar mostras de valor, de sacrifício, de contenção mediante as paixões.

O mundo musivário transforma-se assim no “fóssil-diretor” por excelência, indicador do nível cultural de quem o possui. Pretende-se de igual forma entender a *villa* romana enquanto paradigma vivencial, e lugar de práticas muito próprias.

Os mosaicos que se enquadram nas características definidas pelo tema da dissertação dizem respeito quer ao contexto urbano, quer ao rural. Neste sentido, podemos afirmar já numa fase inicial, que não se registou nenhuma tendência geográfica para uma temática que *a priori* requer um contexto culturalmente rico.

O presente trabalho dividir-se-á em cinco partes essenciais.

Numa primeira etapa abordaremos os principais investigadores que contribuíram para o conhecimento dos mosaicos no território da *Lusitania*, denotando as obras mais relevantes para o estudo das temáticas que aqui estudamos. Pretendemos entender assim qual a visão que tem sobre o mundo musivário e como contribuíram através desta para o estado atual das investigações.

¹ Relativamente às temáticas expressas no título deste trabalho, estas abrangem, como referimos, um número em larga escala maior que o que presentemente abordamos, todavia pensamos que os vinte e nove itens expressos por Blásquez (BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, 1994, pp.279-292) se poderão aglutinar em grupos mais similares do que o que o autor apresenta, levando a que não haja uma dispersão tão grande dos mesmos.

Posteriormente, trataremos de enquadrar geograficamente os sítios arqueológicos em análise, elaborando um quadro descritivo, caso a caso, sobre as suas características mais pertinentes, assim como apresentar as temáticas que os mesmos apresentam.

Numa última etapa, trataremos da questão da interpretação dos mosaicos: quais os elementos da mitologia presentes nos mesmos? Eram símbolo de alguma religião em concreto? Representariam o quotidiano, e porque o fariam? E qual o seu impacto na sociedade de então?

Discutir-se-á o papel das *villae* enquanto pólo recetor ou reproduzidor dos pavimentos musivários, assim como se analisará o espaço temporal em que os pavimentos se enquadram, a Antiguidade Tardia, tentando entender as movimentações culturais próprias de uma época de transição

A interpretação dos mosaicos será realizada de seguida, pois será executada a análise tipológica dos mosaicos de Orfeu.

Por último em anexo segue o catálogo dos mosaicos estudados na presente dissertação, assim como a base de dados elaborada para o mesmo, e que constituíram (em parte) a pré-visualização do resultado final.

3. Metodologia de trabalho

Em termos metodológicos optámos por adotar alguns itens descritivos elaborados já por outros investigadores, referimo-nos pois, aos dois volumes editados em épocas distintas do “Corpus de Mosaicos Romanos de Portugal”, o primeiro por J.M. Bairrão Oleiro, o segundo por Janine Lancha e Pierre André.

A metodologia utilizada por Cristina Oliveira, quer na sua tese de mestrado: “A villa romana de Rio Maior: Estudo de Mosaicos”,² quer a de doutoramento “Mosaicos Romanos de Portugal: o Algarve Oriental”,³ serviu também de referência para a que utilizamos presentemente, assim como “Mosaicos de España”⁴ de Blanco Freijeiro e a metodologia utilizada por José María Álvarez Martínez⁵; pois tratando-se de

²OLIVEIRA (2001)

³OLIVEIRA (2010)

⁴BLANCO FREIJEIRO (1978)

⁵ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990)

investigações que abrangem o antigo território romano da *Lusitania*, revelaram-se ferramentas essenciais para o abarcar dos vários elementos iconográficos dentro desta temática introdutória de investigação.

No que diz respeito ao universo arqueológico, a constituição de um *corpus* uniforme de dados é substancialmente preferível à dispersão dos mesmos⁶, e o que pretendemos é a reunião da informação acerca dos mosaicos que representam algumas cenas da vida intelectual, num só trabalho.

Excluimos (porém) alguns dados que consideramos também essenciais na compreensão do estudo musivário, mas que devido ao limitado período de tempo existente para a elaboração de uma dissertação de mestrado não nos seria possível incluir. Referimo-nos assim a informações sobre as estruturas arquitetónicas envolventes, as técnicas de colocação dos mesmos, a estratégia de execução do mosaico, a densidade das tesselas e o levantamento e tratamento gráfico dos pavimentos, que consideramos uma componente descritiva de enorme relevância. A pormenorização de cada item acima descrito, sem conhecermos a realidade arqueológica *in loco* torna-se de facto inexecutável.

Os objetivos da presente investigação resumem-se também à gestão dos dados. Para tal, procurou encontrar-se como vem sendo regular em todos os procedimentos cívicos, os processos legais que auferissem o devido valor ao nosso empenho laboral. Segundo o Decreto-lei 122/ 2000 de 4 de Julho: “entende-se por base de dados, a coletânea, dados ou outros elementos independentes, dispostos de modo sistemático ou metódicos e suscetíveis de acesso individual por meios eletrónicos ou outros.”⁷ O presente Decreto-lei estabelece também uma dupla proteção no que diz respeito às bases de dados. Por um lado, estas constituem criações intelectuais nos termos previstos do diploma, são protegidas pelos direitos de autor com algumas especificidades; por outro assegura-se a atribuição ao fabricante de certas bases de dados de uma produção *sui generis*, dependente do investimento qualitativo e quantitativo envolvido no seu fabrico.

Esta base de dados que apresentamos é o reflexo da estrutura que sustenta o atual projeto de dissertação. Contêm três tabelas: arqueossítios, mosaicos e fotografia, que consideramos fundamentais para o projeto em causa. A atual base de dados foi

⁶ Ver projeto MOSANTIC do Centro Henri Stern que criou uma base de dados dos mosaicos antigos para que não houvesse dispersão de dados sobre os mesmos. A necessidade de uniformização está patente neste artigo. LEBLANC, REYNAUD (1963) 827.

⁷ www.gesbanha.pt

elaborada no programa *Microsoft Office Access*, visto tratarem-se de informações descritivas tão objetivas quanto as que dizem respeito ao mundo musivário, cremos que fizemos a opção correta.

Os dados que cada tabela são multi-facetados e podem ter utilização em qualquer estudo de semelhante índole.

Assim, passaremos a apresentação dos respetivos dados e tabelas, devidamente sinalizadas, para uma melhor destrição entre os dados. Na primeira tabela, designada “**Arqueossítio**” optámos por incluir as informações básicas de cada sítio arqueológico que considerámos fundamentais para o estudo deste projeto de dissertação. Os itens descritivos desta tabela são as seguintes:

Designação:

- Identifica-se o nome do sítio arqueológico.

Distrito:

- Identifica-se o distrito a que é pertencente.

Concelho:

- Item incluído devido à importância da necessidade de circunscrever o (s) objeto (s) em estudo.

Freguesia:

- Item incluído devido à importância da necessidade de circunscrever o (s) objeto (s) em estudo.

Latitude:

- Item incluído devido à importância da necessidade de circunscrever o (s) objeto (s) em estudo.

Longitude

- Item incluído devido à importância da necessidade de circunscrever o (s) objeto (s) em estudo

Conventus:

Estudo sobre as cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia.

- Esclarece a que área administrativa pertencia o sítio arqueológico em questão, em época romana.

Código Nacional de Sítio (quando adequado):

- Item descritivo que permite o reconhecimento do sítio arqueológico já anteriormente identificado e registado na base de dados *Endovélico*. Para a atual parte espanhola, não existindo nenhuma base de dados com as mesmas semelhanças que a portuguesa, tal tarefa não foi possível executar.

Carta Militar

- Permite ao investigador reconhecer a situação geográfica em que se encontra.

Na segunda tabela, designada “**Mosaicos**”, optamos por individualizar o mosaico que é a nossa base de estudo para que se possa proceder a um estudo mais pormenorizado e posteriormente comparativo do mesmo. Estão devidamente descritos os itens que se consideraram importantes para esta investigação. Os dados que mostram relevância para esta investigação em concreto, são:

Designação:

- Identifica-se o nome do sítio arqueológico.

Tema:

- Identifica-se sumariamente o tipo de decoração musiva.

Dimensões do Mosaico:

- As dimensões, em metros, são totais, incluindo orlas de remate à parede.”.

Local de conservação:

- Assinala-se neste item o local onde se encontra o mosaico em estudo, seja *in situ*, num museu em exposição, quer estejam em depósito na reserva deste.

Cronologia:

- Identifica-se no presente item, uma proposta de cronologia.

Espólio associado:

- Sendo uma das únicas “recolhas” de informação arqueológica, porque não possuímos leitura estratigráfica, é um dos “fósseis diretores” passíveis de executar uma proposta cronológica ao mosaico.

Bibliografia:

- Assinala-se a bibliografia consultada para o mosaico em questão, para além de toda aquela reconhecida também por outros autores.

Observações:

- Acresce-se informações adicionais pertinentes ao estudo em questão.

No seguimento deste tipo de investigação, seria necessário proceder-se ao registo fotográfico, pois tratando-se de um mundo de imagens, como aquele que presentemente estudamos este descritor adquire suma importância, porém o nosso foco continuou centrado essencialmente nos mosaicos em si, visto este ser particularmente um estudo analítico e comparativo, mais focado no estudo estilístico do que no estudo estratigráfico (que gostaríamos de ter tido oportunidade de realizar, mas como *supra* referimos, seria tarefa completamente impossível de executar, quer pelo breve espaço temporal em que o presente projeto foi elaborado, quer por se tratar de um universo desconhecido em determinados territórios aqui descritos, o que não permitiria uma uniformização dos dados) Os itens descritivos na tabela “**Fotografias**”, são portanto:

Designação:

- Identifica-se o nome do sítio arqueológico.

Panorama geral:

- Indica se se possuímos o registo fotográfico do mosaico na íntegra, resposta afirmativa ou negativa.

Pormenores:

Indica se se possuímos o registo fotográfico de particularidades do mosaico, resposta afirmativa ou negativa

Quando se trata do universo historiográfico, é primordial o uso da memória como sabemos, sendo por isso essencial recordarmos os objetivos e a importância que investigações desta índole possuem no conhecimento da história da sociedade, para tal é fundamental evocarmos os exemplos de outrora, como o caso do projeto que a equipa luso-francesa levou a cabo na *villa* romana de Torre de Palma: “Colocámos a *villa* de novo no seu contexto sem o qual perde todo o sentido. Em defesa de Manuel Heleno, devemos recordar que o magnífico conjunto de *villae* com mosaicos, na sua maior parte tardias, descobertas nos últimos vinte anos, em particular na Península Ibérica, muito contribuiu para uma melhor compreensão do sítio.”⁸

Existe nesta citação dois aspetos fundamentais: o primeiro está notoriamente relacionado com a importância de projetos idênticos ao da equipa luso-francesa, que tragam à luz do dia dados importantes sobre os espaços de outrora, e em seguida demarca dois sítios arqueológicos, mostrando assim a importância que o estudo analítico e comparativo possui, e que resulta, sem qualquer espécie de dúvida, num melhor e mais eficaz método de avaliação dos sítios arqueológicos (quando assim é necessário proceder). Revela também:

- A importância de outras leituras, da importância da reflexão após escavação de outros especialistas para além de arqueólogos;
- A necessidade de compreensão dos contextos arquitetónico, histórico e económico, para que se perceba o complexo metodológico a que a Arqueologia está sujeita;
- A necessidade e urgência de um levantamento gráfico e/ ou fotográfico dos pavimentos musivários das mais distintas *villae*, para que o estudo analítico e comparativo possa ser rigoroso;
- A carência de uma abordagem ao nível dos recursos iconográficos e as tendências estilísticas próprias de cada época.

A eterna dicotomia “Homem condicionador da paisagem/ Homem condicionado pela paisagem”, leva-nos a uma profunda reflexão expressa numa análise de todos os

⁸LANCHA; ANDRÉ (2000) 10

descritores que envolvem a implantação humana, que vão desde as condicionantes topográficas e ambientais até às (e se refletem hoje em) realidades materiais.

Tendo o presente estudo, por suporte, uma caracterização rigorosa ao nível do descritor patrimonial, pretende-se caracterizar os sítios existentes na área escolhida para o estudo em questão, para tal o auxílio da cartografia deve constituir um dos primeiros passos para se estabelecer um cenário passível de eleger um “cenário base”, a partir do qual se estrutura o trabalho posterior.

A elaboração do presente estudo que procura caracterizar ocorrências patrimoniais, envolveu duas etapas essenciais:

- ✓ Pesquisa documental;
- ✓ Registo fotográfico

A recolha de informação incidiu sobre elementos de natureza distinta, que se basearam no levantamento bibliográfico, articulando o máximo de documentação específica disponível, de carácter geral ou local. De igual forma procurou executar-se o devido enquadramento estilístico dentro de cada mosaico selecionado, para que posteriormente fosse possível a sua contextualização histórica. Com uma reduzida amostra da totalidade do universo musivário que traduzem cenas da vida intelectual na província da *Lusitania*, pretendemos contribuir para decifrar os vários aspetos da caracterização de uma série de questões há muito investigadas, e que nunca é demais deixarmos de questionar: Como viviam estas gentes? Qual a relação com os demais? Que poder exerciam sobre os outros?

4. Contextualização historiográfica

4.1. Contributo para a evolução do estudo musivário

Os pavimentos de mosaico de época romana têm sido desde há muito tempo encarados, de certo modo, como o *ex-libris* das descobertas arqueológicas. Não é raro encontrarmos inúmeras notícias sobre mosaicos romanos, tal como o mais comum é, a nível do registo arqueológico, encontrarmos musealizado o nível de pavimento de mosaicos, muitas vezes em detrimento até de uma investigação mais rigorosa, que nos

possa levar a outro grau de conhecimento sobre os sítios em causa. Isto é um claro exemplo da importância que os mosaicos de época romana tiveram desde sempre. Apesar das constantes notícias sobre a degradação e abandono às intempéries destes magníficos sítios, a realidade é que quer pela sua dimensão, quer pela magnificência dos seus motivos representativos, os mosaicos surgem-nos assim como “documentos precisos e preciosos para o estudo da sociedade na Lusitânia”⁹ não causa estranheza portanto, que representativamente os sítios arqueológicos mais conhecidos a um nível geral, por parte da comunidade leiga, sejam sítios que contêm pavimentos em mosaico. O fascínio quer pela técnica minuciosa, de juntar tessela a tessela, quer pelo resultado final dessa técnica, é uma das causas deste interesse.

Em termos genéricos podemos afirmar que o estudo sistemático dos pavimentos de mosaico se iniciou há poucas décadas em Portugal deve-se a Rui de Serpa Pinto, o primeiro ensaio de inventário geral, em 1934, publicado em Madrid¹⁰. Mais tarde, caberia a Luís Chaves tal tarefa.

Vários são os nomes ligados à investigação musivária, quer em Portugal quer em Espanha. Na atual parte lusitana, há a destacar os nomes de Maria Cristina Moreira de Sá, que em 1959, apresenta uma dissertação de licenciatura à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 1963, Bairrão Oleiro apresentava uma comunicação no Colóquio Internacional sobre o Mosaico Greco-Romano, onde daria a conhecer melhor os mosaicos de Conimbriga. Muitos dos sítios arqueológicos que possuem mosaicos foram descobertos na sequência de trabalhos de inventariação como é o caso dos sítios arqueológicos inventariados por Jorge Alarcão no seu livro “Portugal Romano”¹¹, que identifica 109 sítios, duplicando assim o número de sítios arqueológicos que aqueles que Serpa Pinto tinha inventariado. Em 1986, Bairrão Oleiro eleva esse número para 181 locais. Em 1993, o número de sítios localizados rondaria os 200. É também a J. M. Bairrão Oleiro que devemos o primeiro *Corpus* que reúne num só livro, um dos sítios arqueológicos mais conhecido e importante (porque diferenciador) da atual zona portuguesa.

Salienta-se ainda a existência de algumas monografias centradas no estudo musivário, como é exemplo a deixada por Estácio da Veiga – *Collecção das plantas e desenhos dos campos explorados para o reconhecimento das antiguidades*

⁹LANCHA (2001)

¹⁰AAVV (1996) 13

¹¹ALARCÃO (1974).

monumentais do distrito de Faro e para a comprovação parcial da Carta Arqueológica, ou os trabalhos de Russell Cortez sobre os mosaicos do Douro e da Estremadura. Os mosaicos do Algarve foram estudados por Maria Luísa Affonso dos Santos, a Luís Chaves devemos os estudos de Santa Vitória do Ameixial, José Formosinho estudou a villa da Abicada, Irisalva Moita investigou sobre os mosaicos de Martim Gil e Póvoa de Cós, Maria Cristina Douguédroit estudou os mosaicos do Arneiro, Saavedra Machado volta ao estudo sobre os mosaicos do Algarve que já tinham sido iniciados, e dá o seu contributo. Sem esquecer os inestimáveis contributos de Manuel Heleno e Fernando de Almeida sobre Torre de Palma, assim como de Afonso do Paço sobre Torres Novas, de Nunes Ribeiro, Lopes Sardica e Maria Luísa Vargas Costa sobre a villa romana de Pisões, de Adília Alarcão, Carlos Beloto e José d'Encarnação sobre o mosaico do Oceano de Faro, Tatiana Resende estuda os mosaicos de Torre de Palma, J.M.Bairrão Oleiro é a figura incontornável que está memorizado *ad eternum* aos mosaicos de Conimbriga, pelo valioso contributo que prestou. Assim como de Abel Viana, que nos fala sobre os mosaicos de Beja.¹²

Não nos podemos esquecer também dos trabalhos de Miguel Pessoa sobre a *villa* do Rabaçal, assim como os estudos de Maria Teresa Caetano, Maria de Jesus Kramer, Cristina Oliveira, Virgílio Lopes, Virgílio Hipólito Correia, Maria Felisbela Borges, Licínia Nunes Correia, Maria de Fátima Abraços, entre tantos outros. Inúmeros foram os especialistas que se sentiram atraídos pelo estudo dos mosaicos portugueses, tais como: Alberto Balil, Acuña Castroviejo, José María Blásquez, Mercedes Torres Caro, Lopez Monteagudo, Chloe Mac Millan e Janine Lancha.

Da atual área espanhola, há que fazer justiça aos pioneiros da investigação musivária, coube a Mariano José de Larra ser o primeiro portador da notícia sobre o aparecimento de um mosaico em Mérida. Todavia, as escavações sistemáticas em Mérida começariam a cargo de D. José Ramón Melida e por D. Maximiliano Macias. Em 1978, Blanco Freijeiro publica o “Corpus de mosaicos de España”¹³, onde dá a conhecer um total de 65 mosaicos, na grande maioria inéditos. Hoje em dia rondarão os 95.

Mas outros estudiosos também sentiram apelo pelo universo musivário, encontramos investigadores como José María Álvarez Martínez, atual diretor do Museo

¹²AAVV (1996) 14

¹³FREIJEIRO (1987)

Nacional de Arte Romano de Mérida, que dedica ao tema de Orfeu uma especial atenção,¹⁴ assim como Trinidad Nogales Basarrate ¹⁵que tece nos seus artigos interessantes observações sobre a decoração das *villae* do território emeritense, M.H. Quet cujo estudo sobre o mosaico cosmológico são sobejamente conhecidos¹⁶ ou sobre o mosaico dos “Sete Sábios” de Mérida¹⁷, V. Viniegra Vera que dirigiu as escavações de Santa Marta de los Barros, em Badajoz, escreve sobre o mosaico de Orfeu aí encontrado¹⁸, J. Arce escreve a datação do mosaico cosmológico¹⁹ A. Balil (como já havia sido enumerado) descreve os aspetos que, a seu entender, devem incorporar o corpus de mosaicos romanos de Mérida, que estava em preparação²⁰ J.M. Blásquez Martínez, recolhe num volume uma série de trabalhos já publicados ²¹e tece com semelhante dedicação uma atenta análise sobre alguns aspetos dos mosaicos emeritenses do Baixo-Império em relação aos restantes de Hispânia ²²M. Durán Penedo estuda os conjuntos da “Casa do Mitreo” e da “Huerta de Otero”²³ D. Fernandez Galiano executa um estudo do mosaico segundo uma vertente matemática, unida a uma dimensão religiosa de conjunto²⁴, o mosaico de *Annius Ponius* é analisado por A. Garcia y Bellido²⁵, E. Garcia Sandoval executa o primeiro trabalho sobre a cerâmica que apareceu associada ao mosaico cosmológico de Mérida, enquanto M. Guardia Pons estuda os mosaicos da casa do anfiteatro, os temas circenses, a villa de Hinojal, de Solana de los Barros e fala também de alguns exemplos portugueses.²⁶

Cabe ainda destacar o enorme contributo que a linha de investigação de Isabelle Morand tem para o presente trabalho, pois é através da sua análise sobre a visão do homem e do mundo que estes mosaicos refletem, que chegámos numa primeira fase ao título desta dissertação. Partindo primeiramente de uma visão centrada no homem, a autora segue posteriormente para a análise da visão do mundo. Uma vez que para compreendermos o geral (o cosmos) temos que entender o particular, tendo todavia

¹⁴ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990).29-58; ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1994) 211-227.

¹⁵ÁLVAREZ MARTÍNEZ, NOGALES BASARRATE (1992-1993) 273-275.

¹⁶QUET (1987).

¹⁷QUET, (1987) 47-55

¹⁸VINIEGRA (1925) 294-298.

¹⁹ARCE (1996) 93-115.

²⁰BALIL (1973) 277-280.

²¹BLÁSQUEZ MARTÍNEZ (1993)

²²BLÁSQUEZ MARTÍNEZ (1996) 39-92.

²³DURÁN PENEDO (1993) 139-160

²⁴FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1996), 117-183.

²⁵GARCIA Y BELLIDO (1965) 197-202

²⁶GUARDIA PONS (1992)191-260

noção que um está sempre em ligação com o outro, numa coexistência contínua, “veremos primeiro o interior e depois o exterior, tentando explicar assim as mesmas ideias expressas no pensamento/ realidade romanas: harmonia interior e vitória sobre si mesmo pode aceder à felicidade e à imortalidade.”²⁷

A importância dos diversos *corpora* que foram feitos ao longo dos anos, sobre a temática musivária permite-nos reunir nos dias de hoje, informações valiosíssimas como a análise iconográfica, petrográfica, e até de oficinas de mosaicos. Quer o *Corpus dos Mosaicos de España*²⁸ como o (s) *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal*, dedicados numa primeira fase a Conimbriga²⁹, e posteriormente a Torre de Palma³⁰ tornaram-se obras de importante valor para a compreensão do panorama mosaístico.

Contudentemente, os estudos mais recentes que recorrem à tecnologia para executar trabalhos de tridimensionalidade adquirem cada vez mais o seu lugar de destaque no panorama da investigação musivária, pois permitem reter com uma maior facilidade informações e detalhes acerca de determinadas características, como por exemplo a densidade das tesselas, entre outros. Tal como as recentes teses de mestrado e doutoramento trazem à luz novos dados, ou pelo menos uma nova visão dos pavimentos. Sendo o mundo romano um mundo tão disperso quanto unitário, estas novas visões trazem sobretudo um vislumbre do fio condutor que aglutina os vários processos sociais da época em questão.

5. Contextualização geográfica e apresentação das temáticas em estudo.

5.1. Metodologia

Tal como havíamos mencionado, de entre as diferentes zonas arqueológicas que possuem mosaicos representativos daquilo que apelidamos de cenas da vida intelectual, seleccionámos um total de dez pavimentos, por serem aqueles que oferecem capacidade de garantir uma interpretação mais fiável deste mundo intelectual, mas também porque os mesmo se encontram na sua maior parte – excetuando o do Arneiro,

²⁷MORAND (1994) 14

²⁸BLANCO FREIJEIRO (1978)

²⁹BAIRRÃO OLEIRO

³⁰LANCHA; ANDRÉ (2000)

Martim Gil, Santa Vitória do Ameixial e Alter do Chão – no *territorium emeritense*, o que possibilita à partida, analisar o grau de influência que a capital emanava para os seus pólos secundários.

Optou-se neste capítulo por organizar o enquadramento geográfico segundo as temáticas em análise, iniciaremos com os sítios arqueológicos cuja temática é a de Orfeu, e passaremos aos Ciclos Heróicos.

A escolha da ordem dos sítios arqueológicos em questão foi fruto de uma análise ponderada acerca da estrutura operacional dos mesmos, pois o ponto de partida destas duas temáticas é sempre *Augusta Emerita*, que enquanto pólo aglutinador das demandas imperiais, as transmite e difunde pelo seu território.³¹ Desta via, procurou-se delinear um “complexo artificial” que pretenda clarificar a importância da metrópole ditadora de modelos e regras, a territórios tão longínquos quanto os sítios de Martim Gil e Arneiro, os sítios mais distantes da capital de província, no caso do nosso estudo.

Quanto à estrutura da presente organização contextual dos sítios está expresso neste trabalho, a forma como atualmente eles são administrados; tendo em conta que para o atual território português os sítios arqueológicos estão reunidos numa só base de dados (*Endovélico*) gerida pelo atual órgão de gestão do património arquitetónico e arqueológico – a Direção Geral do Património Cultural (DGPS), optou-se por uma identificação primária com base no CNS (Código Nacional de Sítio).

Infortunadamente, a forma como se encontra organizada, a administração regional espanhola (Estados Autónomos) e a distribuição de competências sobre o património nas comunidades autónomas, impediu a elaboração de um instrumento eficaz para congregar todas as zonas arqueológicas numa só base de dados.

Geralmente, a informação existente depende da administração que lhe compete, umas podem ter a informação informatizada e outras não. Perante isto a(s) única(s) fonte(s) de informação é: 1) a administração geral do Estado (Ministério de Educação, Cultura e Desporto): Catálogo de Bens e Interesse Cultural. Refere-se às declarações iniciais sobre a ideia de proteção do património, atualmente contempladas na legislação espanhola. Engloba zonas arqueológicas; 2) as administrações autónomas (sectores correspondentes): cartas de património arqueológico. Todavia, há cartas que

³¹ Sobre esta proximidade entre sítios e o modo como eles se relacionavam, diz-nos André Carneiro (numa outra lógica que não a presente): “E não nos podemos esquecer que estamos a tratar um território cuja capital provincial está ali bem próxima, mas já em espaço espanhol, para onde os eixos comunicacionais que atravessam o Alto Alentejo se orientam.” CARNEIRO (2011) vol. I, 12

não contemplam a totalidade do território, depende de quem e onde foram elaboradas. Algumas estão publicadas outras não passam de meros relatórios guardados em sectores das câmaras e não há uma base de dados que as localize; 3) as administrações locais (câmaras), onde se podem consultar os planos de proteção, que são elaborados perante informações dadas por arqueólogos que trabalharam a zonam são específicos sobre o território de cada câmara e costumam ter previsões ou indícios do que possa haver no subsolo dessa zona. Por último temos os relatórios de escavações.

Perante tal situação, optámos pela metodologia supracitada, na qual consta a designação do sítio, a sua localização (distrito, concelho, freguesia), o seu enquadramento geográfico (carta militar, CNS, coordenadas, *conventus* a que pertence), assim como à descrição da sua cronologia e o espólio associado. Deixaremos para um outro capítulo a descrição pormenorizada da temática e da importância do pavimento no espaço em que foi descoberto.

Por último, gostaríamos ainda de acrescentar que as descrições sobre as coordenadas dos sítios em questão foram descritas mediante a informação que obtivemos das mesmas através da bibliografia consultada. O objetivo primordial seria uniformizar a informação, todavia não nos foi possível. Reconhecemos desde já a importância deste tipo de informação, e o intuito de realizar *a posteriori* uma descrição mais detalhada acerca dos sítios em análise, num outro âmbito de estudo.

5.2. Enquadramento geográfico dos sítios arqueológicos em estudo

5.2.1. Ermita de la Piedad, Mérida

O sítio arqueológico da Ermita de la Piedad situa-se na calle Piedad, em Mérida. Apesar da parca informação que existe acerca desta habitação, sabemos que esta *domus* foi descoberta no decorrer dos trabalhos de edificação no solar da antiga ermida³².

Acerca do topónimo pelo qual é conhecida, aferimos que poderá estar relacionado com os indícios da continuidade de ocupação deste sítio romano, retomando todavia novos contornos. Esta crença comprova-se através das escavações arqueológicas que indiciam “ (...) que nos locais romanos ou nas suas imediatas proximidades se erga

³² ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1994)

uma pequena ermida, como que a expurgar o elemento pagão que ocupou aquelas terras ou como que a sacralizar todo um espaço onde o achado de sepulturas romanas ou tardo-romanas, associada a uma enraizada tradição que relembra as perseguições pagãs, reforçava a crença de que aqueles guardavam os restos mortais dos antigos mártires.”³³

Localizada na Estremadura espanhola, a cerca de 100 quilómetros da fronteira com Portugal, Mérida foi declarada em 1993 Património da Humanidade pela UNESCO sendo que se distingue essencialmente pela heterogeneidade do seu território.

Um dos principais rios ibéricos, o Guadiana, passa por aqui, o que a torna num território com múltiplas rotas ³⁴, que por sua vez potencia a construção de pontes e aquedutos, como hoje em dia ainda podemos apreciar, como é o caso dos Aquedutos de los Milagros e San Lazáro e a ponte romana de Mérida, localizada junto a Alcazaba.

Os trabalhos de escavação decorreram no ano de 1980, sendo que os registos de contextualização arqueológica não foram efetuados com a devida e necessária precisão, o que faz com que exista um défice de informação relativamente à descrição das estruturas, ao espólio, e *inclusivé* ao local exato onde o mosaico de Orfeu, foi encontrado

No contexto tardo-antigo, *Augusta Emerita* alcança a sua máxima dimensão política e urbana.³⁵ A nível urbano isso verifica-se pela construção de novas habitações, ou ampliação das já existentes. Assim parece suceder relativamente à *domus* da Ermita de la Piedad. Não se verifica o abandono da cidade pelo campo, como aliás o comprova o largo número de habitações urbanas que encontram o seu apogeu enquanto espaço doméstico, cujos novos programas iconográficos se enquadram num período que vai desde o século III ao V d.C. o que se evidencia na posição de franco privilégio, no período de Diocleciano, pois é designada como sede do *uicarius dioceses Hispaniarum*.³⁶

5.2.2.Parador Nacional de Turismo, Mérida

³³ BERNARDES (2005/ 2006) 568.

³⁴ “On this privileged point, *Augusta Emerita* was founded as the capital city of the entire Extreme West, ruling over vast extensions on the Western and Central Iberia.” MARTÍN GONZÁLEZ (2012).469.

³⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 14.

³⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 15.

No local do atual Parador Nacional de Turismo, na rua Almendralejo, em Mérida, foram encontrados aquando das obras para efetuar o presente edifício, as ruínas de uma casa romana com as respetivas termas.

Como *supra* referimos, o que se conhece a nível do registo arqueológico não é fidedigno em relação à análise contextual dos conteúdos arqueológicos aqui encontrados, todavia sabemos que “(...) a cidade foi, como continua a ser, o local onde se organizam modelos, onde se apreende o sistema de símbolos comuns que participam de uma determinada cultura dominante, pese a capacidade de nela serem ou não integrados, ou miscigenados, valores de outras que lhe são «alheios».”³⁷ O que faz com que Mérida no tempo que nos ocupa, ou seja, no Baixo-Império tenha contribuído ativamente para “uma maior importância do eixo atlântico”³⁸, verificável através do novo papel que assumiu enquanto capital da diocese hispânica.

5.2.3. Travesía Pedro Maria Plano, Mérida

Localizada na capital provincial, *Augusta Emerita*, a *domus* da Travesía Pedro Maria Plano, foi descoberta em 1983, no decorrer das obras públicas que se efetuaram neste local, próximo do cruzamento desta rua com a rua Suárez Somonte.³⁹

A escavação colocou a descoberto uma estância retangular, da qual não se conhecem as dimensões reais visto que parte da mesma encontrava-se oculta pelo cimento de uma casa contígua.⁴⁰

Sobre as incompletas informações que encontramos sobre as escavações efetuadas temos a confirmação que “relativamente ao contexto arqueológico, quando aparece bem definido pode ajudar a compreender algo, melhora o problema. No caso da Península, todavia, esta não é uma situação boa, pois estas descobertas dos mosaicos com a figura de Orfeu produziram-se, em vários casos, há já algum tempo, e as escavações não se efetuaram com o rigor necessário. Se nos casos de “El Pesquero” e “La Atalaya”, há uma relação quanto ao sítio concreto dos pavimentos dentro de uma determinada estância, nos restantes não podemos precisar.”⁴¹

³⁷ BARATA (2012) 40.

³⁸ QUARESMA *apud* ARCE (2009) 472.

³⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990b) 205

⁴⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990b) 205.

⁴¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, NOGALES BASARRATE (1994)

5.2.4. Santa Marta de los Barros, Badajoz⁴²

A *villa* romana de Santa Marta de los Barros foi descoberta no ano de 1925, no local denominado “La Atalaya”, próximo de Badajoz, em La Dehesa “Las Tiendas”. Este sítio localiza-se através das seguintes coordenadas: Latitude: N 38° 56’ 50, Longitude: W 6° 47’ 50”, segundo a folha nº776 do I.G.C. Escala 1.5.000 Montijo.

A zona de Santa Marta de los Barros é formada por granitos de duas micas, os sedimentos são geralmente argilo-arenosos e estão acompanhados por fragmentos de quartzitos provenientes da desagregação mecânica e química das rochas pré-existentes, sendo que os solos são relativamente jovens.

O topónimo “Atalaya” descreve sítios com uma ampla diacronia.⁴³. no caso concreto do sítio arqueológico de Santa Marta de los Barros, cremos que a presença de um pavimento em mosaico com a representação de Orfeu entre os animais atesta o grau de intelectualidade que as gentes que por aqui viviam possuíam. Fruto das intempéries, e apesar das várias tentativas de uma proteção adequada por parte do seu escavador V. Viniegra, o fato é que o pavimento onde figurava Orfeu chegou até nós muito deteriorado, o que dificulta uma leitura mais adequada acerca do mesmo. Remetemos o estudo do presente sítio arqueológico para a análise detalhada de V. Viniegra de Vera, que a efetua na perfeição visto ter sido ele um exímio conhecedor desta *villa*.

5.2.5. “El Pesquero”, Badajoz

O sítio arqueológico de “El Pesquero” encontra-se situado junto à margem direita do Guadiana, a cerca de 20 km de Badajoz e em pleno *territorium emeritense*. Este sítio localiza-se nas seguintes coordenadas geográficas: Latitude Norte = 38° 55’ 30” e Longitude Oeste 6° 5’ 00” (Folha 776 I.G.C. Escala 1.5.000 Montijo)

Para uma contextualização geográfica mais descritiva ver: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1990)

⁴² Remetemos o estudo sobre Santa Marta de los Barros para os artigos de José María Álvarez Martínez: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1976) e ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1994).

⁴³ Acerca do topónimo “Atalaya” cuja presença é recorrente na parte estremenha, J. Fernández Corrales, afirma: “Existe uma relativa uniformidade relativamente à distribuição dos mesmos, à exceção de uma ampla franja que iria ao longo do Sudeste- Nordeste e uma dispersão ou vazio também acusável nas depressões terciárias do Guadiana. A uniformidade (destes sítios) tinha de ter em conta a correspondência deste tipo de topónimos a sítios que iriam desde o Calcolítico até à Idade Média, consoante com o que as variáveis geográficas, culturais, sociais e económicas que podiam determinar estes espaços cronológicos, se entrecruzem umas com as outras.” FERNÁNDEZ CORRALES (1985) 77-76.

Implanta-se numa zona aluvial onde encontra as condições ideais para a prática agro-pecuária, junto ao leito do rio que as propicia; com solos muito férteis e de “topografia suave que ronda uma altura média de 200-300 metros sobre o nível do mar”⁴⁴ e onde se tem um bom domínio da envolvência, o que a integra nos cânones literários, nos quais os cursos de água se tornam elementos primordiais da necessidade de uma nova readaptação do homem à paisagem, a facilidade com que se obtinham os recursos e as matérias-primas dispunham de maior rapidez, tudo isto eram fatores que auferia uma maior viabilidade à presença do homem em zonas de baixa topografia, contrariando as vivências dos seus antecessores.

Poder-se-á afirmar que esta foi possivelmente uma das mudanças mais significativas que a mentalidade romana executou. No atual território português, podemos examinar esta situação nas cidades romanas de *Ammaia* (São Salvador da Aramenha), *Idanha-a-Velha* e *Bobadela*, onde: “se terá cumprido o desígnio político referido na literatura greco-latina de fazer baixar a planura às populações de montanhese para melhor controlar e integrar”.⁴⁵

No plano das *villae*, verificamos que o intuito primordial inerente à fundação de uma estrutura de produção de grande envergadura, como as de Torre de Palma (Monforte) e Granja (Crato), entre outras de semelhante magnificência; estaria relacionado com a pretensão de domínio agrícola, como defendem vários autores: “Mas também [se implantaram em locais planos] para se poderem introduzir de um modo mais eficaz novas formas de explorar recursos, onde a agricultura assumia uma crescente importância face às tradições pecuárias e de exploração dos recursos silvestres locais. Nas novas instalações conseguimos ver o desejo de reordenamento do novo mundo que Roma construía.”⁴⁶

É preciso fazer notar, que o papel das vias no processo de reordenamento territorial foi fundamental, e esta realidade material exerceria uma função social: a de estreitamento de relações humanas e comerciais, levando à consolidação das trocas culturais e comerciais que se faziam sentir entre o meio urbano e rural, que na maior parte dos casos não distavam assim tanto, dada a natureza de traspassação pensada na

⁴⁴ RUBIO MUÑOZ (1988) 67.

⁴⁵ FABIÃO (2002) 51.

⁴⁶ *Idem.*

sua construção⁴⁷; como verificamos em “El Pesquero” que fica relativamente próximo da capital provincial. Uma “boa” *villa* era aquela que estaria perto dos recursos naturais – os hidráulicos e os terrestres – e esse era o fator determinante que prestigiaria o sítio ou não, pois quanto mais longe destes caminhos supunha-se que mais pobre este seria, porque mais dificilmente alcançaria os bens materiais necessários à função vital dos espaços pertencentes à *villa*⁴⁸. É neste sentido que “El Pesquero” incorre nas práticas canónicas, pois a menos de um quilómetro (pelo lado Norte), estaria a calçada de umas das duas vias que por ali passavam, que estabelecia a comunicação entre *Augusta Emerita* e *Olissipo*.

Quanto ao topónimo pelo qual é conhecido, a única justificação plausível reside no facto da mesma se encontrar junto ao curso de água, o que leva a uma

⁴⁷ Apesar de numa segunda fase, ser caracterizadas por uma “interculturalidade”, a verdade é que “numa primeira fase, as estradas eram lançadas com objetivos militares, políticos e institucionais. Destinavam-se a facilitar a circulação em áreas de importância vital. Ligavam pontos relevantes de instalação, áreas de exploração de recursos estratégicos importantes, estabeleciam ligações entre o litoral e o interior, para facilitar abastecimentos e escoamento de bens. Por constituírem um objetivo primordial, a sua construção estava a cargo dos exércitos, mas também porque nos destacamentos militares se reuniam os meios e competências indispensáveis à sua construção, os técnicos propriamente ditos, que se encarregavam da conceção e desenho da numerosa mão-de-obra especializada ou indiferenciada, que assegurava a sua execução.” FABIÃO (2002) 81.

Reforça-se assim a importância não apenas da rede viária, mas também dos artífices (que neste caso executavam também a função militar) que embora não estejamos a falar de um universo artístico, era imprescindível e servia este mesmo universo, aproximando as duas dimensões – urbana e rural – por meio de uma técnica de especialização, a da construção viária. Podemos dizer, que existia toda uma preparação do território para esta finalidade, logo estamos perante uma das consequências diretas da alteração da paisagem, sem dúvida alguma. Ao nível da imagética imperial, as vias constituíam um importante elemento de integração, que se desejava utilizado por todos, desde os mais pobres aos mais ricos, portanto não era apenas o símbolo material do poder imenso do Imperador assim como a representação simbólica do seu alcance sobre todos os seus domínios.

Ainda a este propósito Luís Chaves, diz: “Já o Romano cortava o Império por cada vez mais apertada rede de estradas, pois via, no seu instinto de povo dominador e sobretudo colonizador, que a facilidade de comunicação era o futuro na romanização do mundo e na defesa do domínio.” CHAVES (1938) 36.

⁴⁸ Contudo, nesta dimensão rural os factos não são de carácter linear. Acerca desta mutação a nível paisagístico, Orlando Ribeiro refere: “A Romanização manifestou-se em todo o território português por uma profunda transformação das paisagens e modos de viver. Ao povoamento de colinas da época castreja sucedeu as *villas* rústicas – isto é, quintas – nas terras baixas, germes de povoações maiores. (...) A economia de montanha, com episódios culturais de cereais nas encostas e larga utilização de produtos do bosque, cedeu lugar ao aproveitamento intensivo dos bons solos de planura e do vale, com emprego regular do arado de madeira, que ainda se usa. Se não se introduziram plantas novas, desenvolveu-se o cultivo do trigo, da vinha e da oliveira, das árvores de fruto, especialmente no Sul (...) Rasgaram-se estradas, calçadas de grandes lajes (...) surgiram indústrias – olarias, forjas, pedreiras, ruínas, salgas de peixe, tecelagem domésticas – umas novas, outras renovadas. E, como consequência destes moldes de uma produção regular, animava-se o trânsito, circula a moeda, estabelecem-se lugares de troca habitual. E, sobretudo, o latim apaga os velhos hábitos indígenas e dá a mais clara expressão de uniformidade do território.” RIBEIRO (1998) 55-56.

Não podemos deixar de referir que é com as transformações levadas a cabo pelos romanos que surge pela primeira vez de forma tão demarcada a consciência de que existem duas realidades distintas: o mundo rural e o urbano. São os próprios romanos que constroem esta demarcação, porque antes não existia uma consciência de urbanidade.

correlação com a zona das margens do Guadiana.⁴⁹ A nível local, o sitio é conhecido como “El Cerro”, devido à elevação topográfica artificial que se vislumbra à distância, cujo decorrer dos anos fez com que a acumulação de terra, forma-se uma espécie de “cerro”.

Esta *villa* pertence ao denominado grupo de *villae* de peristilo, as quais organizam a *pars urbana* em torno a um pátio interior quadrado ou retangular.⁵⁰, sendo que a zona que foi escavada “corresponde à *pars urbana*, tendo-se exumado o pátio central, os flancos Norte e Oeste do peristilo, um pequeno cruzamento de edificações situadas ao Sul daquele e parte das instalações termas.”⁵¹

Todas as estâncias (à exceção de uma, a que se acede através de uma pequena habitação contígua) têm acesso direto desde o peristilo; os *cubicula* situados no lado Norte do peristilo, dispõem-se de ambos os lados de um corredor central que executaria a função de zona de passagem entre o exterior da vivenda à zona do pátio, fazendo jus às regras vitruviana.⁵²

Verifica-se que existe uma sucessão de dependências de tamanho superior às que ocupam o flanco Oeste do peristilo, o que leva a pensar que se trataria a uma remodelação posterior, não obstante, “a abside que remata um deste *cubicula* é coerente com esta reforma, seguindo uma moda muito em voga a partir do século III d.C., observável num grande número de *villae*.”⁵³No lado Sul, é visível uma estância retangular, cuja posição privilegiada (em respeito à planta da *villa*), dimensão (135 metros quadrados) e riqueza dos materiais encontrados, permitiu que fosse identificada

⁴⁹ RUBIO MUÑOZ (1988) 68. Este autor diz-nos ainda: “Conhecemos outro topónimo muito similar “Pesquerito”, que corresponde a uma paragem situada ao Sul da povoação de Roca de la Sierra, não muito distante deste local. Situado a 1,5km, em direção a Norte, existe um local apelidado de “Torrebaja”. Ali foram localizados os restos de uma possível *villa*, ainda por escavar, e de uma necrópole hispano visigoda não muito distantes dele.” Idem. Tradução livre.

⁵⁰ Os peristilos são designados por “conjuntos de colunas que progressivamente, por influência grega, entram nos átrios romanos, destacando-se progressivamente, quer substituindo estes, quer originando um segundo espaço aberto, como que duplicando a casa romana, também imitando os duplos pórticos da casa grega.”Onde: “Por sua vez, deverão ser dispostos transversalmente um terço mais longos do que largos. As colunas serão tão altas como a largura dos pórticos dos peristilos; os intercolúnios medirão não menos do que três nem mais do que quatro diâmetros de coluna. Se, todavia, se levantarem no peristilo colunas dóricas, aplicar-se-ão os módulos, (...) e far-se-ão as disposições dos tríglifos de acordo com esses módulos.” MACIEL *apud* VITRÚVIO (2006) 229, Livro VI.

⁵¹ RUBIO MUÑOZ (1988) 69

⁵² Para se verificar a harmonia arquitetónica, “dever-se-á agir de tal forma que, a partir de qualquer que seja a zona do céu que possa ser alcançada, nessa direção se deixarão os locais das janelas; assim, os edifícios ficarão iluminados. Pois este uso das luzes é importantíssimo nos triclínios e em outros compartimentos, assim como nas passagens, desniveis e escadas, porque nestes sítios muitas vezes costumam chocar uns contra os outros aqueles que transportam cargas.” MACIEL *apud* VITRÚVIO, (2006) 235, Livro VI.

⁵³ RUBIO MUÑOZ (1988) 70

como sendo o *tablinum*⁵⁴, à qual se acedia através de uma escadaria coberta com mármore, o que revela desde logo a componente faustosa que esta sala indiciava. O extremo Oeste desta estância “comunicava com uma estância que originalmente devia apresentar planta octogonal, como parece indicar o emblema central do mosaico que cobre o que desta estância ainda se conserva”.⁵⁵

Não obstante de as termas só terem sidos escavadas parcialmente, denota-se que possuem duas fases de construção dissemelhantes, uma das quais se dataria de meados do século II d. C, relativamente à outra fase construtiva ainda não existem dados suficientes que comprovem.⁵⁶

Relativamente ao interesse do presente estudo, que vai de encontro ao universo musivário, verificamos que na presente *villa*, a maioria dos pavimentos de mosaico encontrados, são na sua maioria de composição geométrica, sendo que apenas dois têm motivos figurados.⁵⁷

Quanto ao espólio encontrado em “El Pesquero”, o estudo deste permitiu que se aferisse uma “ocupação continuada que abarca o último quarto do século I d. C, até finais do século IV, inícios do V d.C.”⁵⁸ Observa-se então a presença abundante de *terra sigillata* hispânica (nas formas 15-17, 27, 29-30 da tipologia de Drangendorf); clara (nos tipos C e D) e alguns fragmentos da lucente. A cerâmica de “paredes finas” está representada através de pequenas taças carenadas; e quanto à cerâmica comum é

⁵⁴ “*Tablinum* ou *tabulinum*: tablino, escritório, sala de receção da casa romana onde se guardavam as *tabulae* ou *tabellae* do arquivo doméstico: documentos, contratos, etc.” MACIEL *apud* VITRÚVIO, (2006) 228 (Notas de rodapé)

⁵⁵ RUBIO MUÑOZ (1988) 80

O mesmo autor diz-nos ainda: “As plantas octogonais resultam frequentes do Baixo-Império e relacionam-se quase sempre, com câmaras senhoriais ou adscritas a zonas termais. No caso que nos ocupa, a sua relação com a zona nobre da vivenda é bem clara. Na Península Ibérica, este tipo de plantas corresponde a construções tardias. Assim, na villa de “Los Quintanares” (Soria), encontramos uma estância octogonal também pavimentada com mosaico. Do mesmo modo, aparece este tipo de planta nas villas do “El Ramaleté” (Navarra), e “Els Munts” (Tarragona). Na “La Cocosa” (Badajoz), uma pequena banheira do complexo termal está embutida ao exterior por uma planta octogonal. Uma planta octogonal dá origem a uma edificação formada por várias peças em Valdetores del Jerema (Madrid). A villa da Abicada (Mexilhoeira Grande, Portugal) oferece uma planta poligonal de seis lados, este tipo já é menos frequente.” Idem. Tradução livre.

⁵⁶ RUBIO MUÑOZ (1988) 81

⁵⁷ Acerca dos mosaicos, o responsável pela escavação desta *villa* e divulgação dos resultados, L. Rubio Muñoz, afirma: “Menção especial merece o conjunto de pavimentos musivos que ornamentam a villa romana de “Pesquero”, onde se apreciam níveis bem distintos. O inferior está formado por mosaicos de tipo geométrico realizados com tesselas brancas e negras azuladas. A sua composição é tosca e encontra-se em deficiente estado de conservação. Estes mosaicos são observados na atualidade só parcialmente, já que sobre eles se instalou um segundo nível. A sua cronologia, cremos, corresponde à segunda metade do século II d.C. O segundo nível, mais moderno, está constituído por pavimentos policromos na sua maioria instalados numa etapa de esplendor ou recuperação da *villa*. (...) a cronologia deste segundo conjunto pode fixar-se na segunda metade do século IV d.C.” RUBIO MUÑOZ (1988) 80

⁵⁸ RUBIO MUÑOZ (1988) 81.

visível a relativa abundância de cerâmicas de cozinha, *doliae* e ânforas. Numerosos são os objetos de ferro, com especial destaque para os instrumentos agrícolas, que por deficiente estado de conservação não permitem uma melhor precisão das suas características. Os bronzes, vidros e espólio monetário que foram encontrados nesta *villa* romana, para além de serem em quantidade reduzida e evidenciarem um grande nível de corrosão, não constituem uma amostra fidedigna da sua datação.

Perante todos os dados supra-citados, poderemos afirmar que a presente *villa* teve três fases de construção: a primeira corresponde a finais do século I d.C., e equivaleria a uns “muros aparecidos baixo o pavimento da habitação nº4” (segundo o relatório de L. Rubio Muñoz), à segunda fase corresponderiam “a criação do grande pátio central e alguns dos *cubicula* que o rodeavam, assim como os pavimentos bicolores e a planta do complexo termal”, que nos remete para o século II d. C; já a terceira e última fase diria respeito “à pavimentação com mosaicos policromos de uma ampla zona da casa, que se dispõem sobre os pavimentos da segunda fase de ocupação, tal como a remodelação do complexo termal e de algumas habitações que rodeiam o peristilo”, cuja datação se enquadra na segunda metade do século IV d.C.⁵⁹

5.2.6. Arneiro, Leiria

A *villa* romana do Arneiro situada na CMP 1: 25 000, da folha nº 296, localiza-se no distrito de Leiria, na freguesia de Maceira. É frequentemente reconhecida pelo topónimo de Arnal, o que faz com que tenhamos de redobrar a atenção quando pesquisamos por este sítio arqueológico. Está registado na DGPC com o CNS nº 3361 (www.ipa.min-cultura.pt) .

A rede hidrográfica resume-se, fundamentalmente, aos rios Liz e Lena (cuja nascente deste último é em Porto de Mós), o que influencia substancialmente a fertilidade dos solos deste distrito, que como sabemos, propiciam a ocupação romana.

Verificamos que toda a envolvente do sítio do Arneiro possui características minerais tão ricas quanto abundantes; assim o comprova a presença de carvão e

⁵⁹ RUBIO MUÑOZ (1988) 81-82.

minério de ferro, de excelente qualidade.⁶⁰ Neste sentido, há registo de fornalhas de fundição⁶¹, cujos elementos inaproveitáveis como a escória, eram utilizados no preenchimento das paredes desta *villa*⁶².

Em 1848, após a descoberta dos vestígios de um edifício que se supunha ser romano, foi iniciada a escavação, na qual foi encontrado o pavimento mais rico da *villa* quer pelos materiais empregues, quer pelo motivo figurado, pois tratava-se de Orfeu, o músico encantador de animais, mito muito ao gosto clássico.

Um século volvido, as escavações deste sítio seriam retomadas por Vergílio de Sousa, as quais trariam “à luz do dia” quatro mosaicos de composição geométrica, datáveis dos séculos II-IV d.C.

Contudentemente, observamos que o espólio encontrado nesta *villa*, diz respeito a moedas (datáveis dos séculos I até ao IV d.C.), *fibulae*, pesos de tear e cerâmica de construção e doméstica, o que por sua vez não indicia a opulência deste sítio que o mosaico de Orfeu tinha oferecido anos antes.

Apesar de se desconhecer o paradeiro deste mosaico, conhecemos o desenho executado por José Leite de Vasconcelos, no qual é bastante perceptível os detalhes que compõem este pavimento, enquadrando assim num dos mais belos da província da Lusitânia, assim o expressa a sua tipologia (a qual abordaremos na altura devida), sendo o único exemplar da sua variante.

Um dos indícios da continuidade que o sítio do Arneiro teve é constituído por “uma cruz de chumbo aqui achada (...) bem como cerâmicas de Póvoa de Cós, datáveis dos séculos V ao VI, ou ainda uma peça de arreio em bronze, presumivelmente visigótica”.⁶³

⁶⁰ Sobre estas características, John Martin, verificáveis já em 1902, data em que redige o artigo, diz “Os Romanos, com aquele ânimo empreendedor que os caracterizava, tiraram partido sem dúvida das particularidades minerais daquele território, não deixaram de ver por certo o proveito com que ali se podia exercer a manufatura do ferro, tão necessária para as suas expedições bélicas.” MARTIN (1902) 315.

⁶¹ “As ruínas desses fornos além de imensos depósitos de escórias, ainda se encontravam em vários pontos, numa área de 15 milhas quadradas. Tinham estabelecimentos metalúrgicos em Porto de Mós, Alqueidão, Arnal, Vale de Orta, Necessidades (próximo de Leiria), e ao pé da Marinha Grande, à beira do grande Pinhal.” MARTIN (1902) 313,

⁶² Acerca do revestimento com escória, há a informação: “A pedra de que se compõem as paredes está misturada com pedaços de telha e porções de escória, o que mostra que os fornos de fundição das proximidades já estavam então funcionando.” MARTIN (1902) 317.

⁶³ BERNARDES (2005/ 2006) 565

5.2.7. Martim Gil, Leiria

O sítio arqueológico de Martim Gil localiza-se no distrito de Leiria, concelho de Leiria, na freguesia de Marrazes, através da CMP 1: 25 000, na folha nº 285. Identificada com o Código Nacional de Sítio nº 3360 pela DGPC, esta *villa* enquadra-se num panorama geográfico semelhante ao do sítio do Arneiro, pois distam sensivelmente vinte quilómetros uma da outra.

A região de Leiria conhecida pelos bons solos agrícolas, propiciados por toda a envolvência que a circunda, “entre serra e mar” conjuga o benefício destes dois vetores.

A *villa* romana de Martim Gil, encontra-se a 1 km de Leiria. Aqui, em 1872, foram encontrados “destroços de diversas habitações romanas”⁶⁴. Marques da Costa quem efetuou este achado, revelava: “Numa dessas habitações cujos restos ocupavam uma área de 3:420 metros quadrados, as paredes exteriores mediam 2m 20 de espessura e nela se viam vestígios de três vastos compartimentos que estavam separados uns dos outros por paredes de 1m 30 de grossura e comunicavam entre si por portas com 0m, 82 de largura”.⁶⁵

Sobre o espólio encontrado existem poucas informações, apenas há referência a “duas moedas romanas, uma do Imperador Probo (séc. III da era vulgar) e outra do Imperador Maguelo (séc. IV da era vulgar)”⁶⁶, e de cubos “de mármore de diversas cores que formavam os mosaicos”⁶⁷. Do escasso espólio referenciado, temos ainda que referir um dos achados mais importantes, quer para a *villa* de Martim Gil, quer para o presente estudo; falamos pois do mosaico de Orfeu, singular pavimento do séc. IV d.C., hoje exposto no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa.

5.2.8. Calle Holguín, Mérida

⁶⁴ COSTA (1905) 49.

⁶⁵ COSTA (1905) 49.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

A calle Holguín, situada em plena capital provincial, foi alvo de escavação em Abril de 1982, devido às obras de construção de uma casa no solar do que tinha sido anteriormente uma oficina mecânica, as quais puseram a descoberto as ruínas daquilo que havia sido uma *domus* do Baixo-Império, cujas estruturas e pavimentos se revelaram de grande interesse pela sua qualidade técnica.⁶⁸

Junto ao que teria sido o foro provincial de *Augusta Emerita*, a habitação da calle Holguín, expressava através da riqueza dos seus pavimentos a importância que teria a nível do enquadramento urbanístico, pois no *triclinum*⁶⁹ da *domus* encontrar-se-ia um dos mosaicos mais magníficos da *Lusitania*, que representam os sete sábios da Grécia refletindo sobre uma cena da *Ilíada*, datado do século IV d. C, que atualmente se encontra em exposição no Museo Nacional de Arte Romano, em Mérida.

É pressuposto que uma cena pictórica como a presente, expresse não só a cultura do proprietário de quem o possui, mas também dos visitantes, pois apesar de se identificar as personagens que no pavimento estão figuradas, a verdade é que a representação de temas como este não eram selecionadas aleatoriamente, e a sua presença numa *domus* junto ao foro indicia um elevado grau de intelectualidade e intencionalidade.

Por não se conhecerem metodologicamente os delineamentos dos procedimentos arqueológicos, não se executa a análise morfológica desta habitação, porém retemos a pressuposição de que o espólio associado a este pavimento, acompanharia a sumptuosidade que nele está impregne.

Esta *domus* acompanha o crescimento urbanista que se verifica nos finais do século IV d.C., o qual se patenteia por um notório interesse na ampliação dos espaços domésticos, que estratigraficamente se traduz no derrube de estruturas em prol de novas construções existindo um claro corte com as existentes; assim como pela anexação de novas estruturas que podem ou não ter ligação com as anteriores, como no caso da *villa* de “El Pesquero” na qual se observa claramente a existência de uma sucessão de dependências de tamanho superior às que ocupam o flanco Oeste do peristilo, o que nos conduz a considerar que se trataria a uma remodelação posterior. Em geral, as habitações do Baixo-Império, sejam elas de carácter urbano ou *urbs in rure*, encontram-

⁶⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 183.

⁶⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 184.

se adscritas ao panorama que encontramos na calle Holguín: casas grandes e com ricas decorações musivas.

5.2.9. Santa Vitória do Ameixial, Estremoz

A *villa* romana de Santa Vitória do Ameixial situa-se na Herdade dos Ferreiros, na aldeia com o mesmo nome, no “topo de uma elevação”⁷⁰ a escassos quilómetros da cidade de Estremoz. Identificado com o código nacional de sítio nº 11238, o presente sítio arqueológico, localiza-se através das seguintes coordenadas: Latitude: N 38° 53’ 59.5”, Longitude: 7° 40’ 37.1”, segundo a CMP 1: 25 000, folha nº411.

A nível local, o sítio era conhecido por “Serra da Pironga” fazendo uma clara alusão ao “nome que dão por ali ao marco geodésico – a pironga”.⁷¹ Esta *villa* estava situada na margem direita da ribeira de Almodafe, afluente da Ribeira de Seda, o que fazia que pudesse gozar dos benefícios da proximidade aos cursos de água. Num panorama macroscópico, diríamos que Santa Vitória do Ameixial, está entre duas serras, a de Sousel e a Serra d’Ossa, o que conduz à indução de que este seria um território mais negligenciado, porque camuflado geograficamente, entre serras; por outro lado vemos pela imponência dos achados arqueológicos aqui encontrados, que não esta fazia parte do apelidado “território de ninguém”. Se a sua atual situação assim o denota, cremos que em época romana isso não se sucedia. Todavia, a herança romana encontrou nesta zona, diríamos que quase uma “desconsideração”, pois é visível que logo muito cedo, quer a *villa* romana enquanto realidade física, quer os materiais dela proveniente, encontraram um uso que não será de todo apropriado em correlação com a sua importância histórica e patrimonial. Já em 1982, Luís Chaves nos daria conta: “[No extremo Noroeste da aldeia ergue-se um outeiro, que atingirá de cota entre 300 e 310]. A estrada para o Cano cortou quasi a meio a vertente dêsse outeiro virada ao Poente. E

⁷⁰ CARNEIRO (2011) vol. II,170.

Acerca da elevação onde se encontra a *villa*, Luís Chaves referiria: “Cá de cima, dos seus terrados, numa cota de 300 metros, o senhor comandava as suas terras, sobranceiro como castelão roqueiro, no seu soberano pré feudalismo da campina.” CHAVES (1938) 28.

⁷¹ CHAVES (1938) 34.

as últimas casas da aldeia, por esse lado, encostam-se ao outeiro, que foi o local das explorações.”⁷²

Pela sua tipologia, a *villa* de Santa Vitória do Ameixial pertenceriam ao grupo denominado de “peristilo”⁷³. A zona escavada corresponde à *pars urbana*, tendo-se exumado no denominado sector A, “salas articuladas ao longo de um peristilo (com cerca de 15 metros de lado, e de planta aparentemente quadrada) com um tanque central”⁷⁴, assim como “foi identificada uma “área das cozinhas” na ala nordeste do peristilo que se apresentou constituída por três compartimentos geminados, um deles com inequívocos sinais de utilização como espaço de confecção de alimentos”⁷⁵, verificamos a presença de “um hipocausto na ala noroeste do peristilo, possivelmente para aquecimento de um compartimento aqui situado (...) também aqui foi registado um grande corredor de acesso ao peristilo”⁷⁶. Registaram-se ainda intervenções na *pars rustica*, todavia os dados “não são muito precisos”⁷⁷.

As escavações tiveram início em Agosto de 1915, devido ao achado “ao acaso” de um pavimento de mosaico. Dentro do universo musivário descoberto teremos de fazer especial menção ao mosaico de “Ulisses e as Sereias”, que representa o Canto XII da *Odisseia* de Homero; levando a que se considera-se: “(...) o mosaico do balneário é até hoje o de maior perfeição e arte encontrado no nosso país, podendo classifica-lo entre os primeiros, de Itália, o Paraíso Perdido da arte dos mosaicistas, ou *musivarii*.” Denotamos nesta apreciação de Luís Chaves, responsável pelo (ainda) atual patamar de conhecimento sobre a *villa* de Santa Vitória do Ameixial, já a noção de “paraíso” (ainda que usado como expressão comparativa) em correlação direta com os mosaicos; que remetemos para o capítulo sobre a interpretação dos mosaicos.

⁷² CHAVES (1938) 35.

O autor diz ainda acerca deste uso inapropriado dos “restos” da *villa*: “Esta parte das ruínas, cortadas pelas obras da estrada, fica logo à saída da povoação. Tem servido de pedreira para todas as construções modernas da aldeia. Pedras de granito, aparelhadas formam poiais nas cozinhas, assentos à porta de casa, bases dos esteios de ferro para parreiras em frente das casas, lajes de mármore ladrilham o chão e, como algumas eram trabalhadas em relevo decorativo, fixavam-nas. Voltando-lhes para baixo a face ornamentada, a fim de oferecerem ao piso a face lisa.”. Idem, 37.

⁷³ Acerca desta tipologia, L. Chaves revela: “Na época imperial podiam (porém) estabelecer-se dois tipos centrais: casas com *atrium* ou com *perystilium* (greco-romano)” CHAVES (1938) 94.

⁷⁴ CARNEIRO (2011) vol. II, 170.

⁷⁵ Idem, 170.

⁷⁶ Idem, 170-171.

Sobre o conjunto termal identificado, A. Carneiro, afirma: “Do conjunto termal foi posto a descoberto parte da planta, sem que (mais uma vez) infelizmente pudesse ser obtida uma leitura geral, ficando por confirmar o que parece ser umas das mais originais plantas de balneário na área.”, 171.

⁷⁷ Idem, 172.

O presente sítio arqueológico, constitui uma das *villae* mais interessantes a nível musivário conhecidos na Península Ibérica, onde em conjunto com as características planimétricas do complexo termal, a riqueza dos materiais empregues e a extensão da parte exumada, permitem antever a sua sumptuosidade em época romana.

Podemos afirmar ainda que este local beneficiou dos fatores circunstanciais em relação à sua proximidade à capital provincial, assim como por se encontrar na zona de *pagus marmorium* que abastecia esta última. Toda esta envolvência implicava seguramente que a *villa* de Santa Vitória se sentisse privilegiada perante as demais, visto que um dos vetores estruturais de toda esta zona estava circunscrito à circulação de bens e pessoas, portanto atrevemo-nos a deduzir que uma das possíveis causas para a escolha da figura de Ulisses, o viajante por excelência, como figura não central, mas principal do pavimento mais “nobre” desta *villa*, poderia estar relacionado precisamente com o fluxo comercial e cultural que neste local se fazia sentir.

Pela descrição feita na base de dados da DGPC, percebemos o grau de destruição deste sítio arqueológico, mas também a sua riqueza mosaística. Estamos perante um sítio que não deveria ser, do ponto de vista administrativo, dos mais relevantes, contudo encontramos no seu interior uma das mais completas composições de Ulisses, em contexto musivário. Tendo em conta a presente situação, fica patente que “nem sempre os sítios mais visíveis seriam os de conteúdo mais relevante”.⁷⁸ Nesta mesma linha de pensamento, é curioso também lembrar que a presença de mosaicos em determinados sítios arqueológicos, é na maior parte das vezes, sinónimo da importância económica que esse sítio teve, o que consideramos uma análise deficitária, logo à partida.

O espólio encontrado comprova a magnificência deste sítio, tanto na esfera numérica como na qualitativa, pois encontramos desde alfaias agrícolas, onde se regista a avolumada presença de enxadas, sachos, martelos com cabeça, foices, e uma espécie de picareta (*dolabra*) servem como prova irrefutável da atividade agrícola que nesta *villa* se produziria.⁷⁹ Na estância de maior importância da *villa*, ou seja, no *Balnearium*, apareceram vestígios de pintura parietal⁸⁰, onde curiosamente também foram

⁷⁸ CARNEIRO (2011) vol. I,30.

⁷⁹ A este propósito verificamos que “os romanos dividiam os instrumentos agrícolas em três categorias: *genus vocale*, o homem; *genus aemivocale*, os animais; *genus mutum*, os maquinismos. Estas três culturas do latifúndio empregavam evidentemente os três géneros de instrumentos, não faltando neste de Santa Vitória.” CHAVES (1938) 33-34.

⁸⁰ CHAVES (1938) 97.

encontrados não só “quase todos os instrumentos agrícolas como também os utensílios de uso doméstico”⁸¹. Há ainda registo de ânforas que denotavam que as culturas quer do vinho quer do azeite, seriam prática comum; assim como se identificaram fragmentos de *doliae*, restos de vasilha grossas, de largo bojo e bordos fortes⁸² que reforçam a ideia de uma *pars frumentaria* bastante ativa. Encontrou-se ainda neste sentido, a presença relativamente abundante de chocalhos, “cilíndricos e de bronze com o badalo em ferro”⁸³; que auferiam aos espaços a que pertencessem, visto que não se denota que o seu uso tenha sido outro que não o profilático.⁸⁴ A nível do espólio de uso doméstico o número de fragmentos é vasto e variado, vai desde uma *bullae* de ouro⁸⁵, contas de esmalte, uma *fibula* cujo emprego se verificava nos trajes militares⁸⁶, *fibulae*, um anel em espiral de bronze, alfinetes de cabelo em osso, uma estátua de mármore⁸⁷, conchas de ostra, cossoiros, moedas, lucernas, *terra sigillata* itálica⁸⁸, sudgálicas, e africana clara; até a peças de jogo, vasos metálicos e vidros.

Das diferentes áreas intervencionadas e do vasto espólio recolhido, podemos auferir que estamos perante uma *villa* cuja diacronia de ocupação vai desde meados da segunda metade do século I d.C. até aos inícios do século VI d.C.⁸⁹

⁸¹ CHAVES (1938) 102.

Ainda no dealbar das considerações que L. Chaves faz sobre o fato de uma grande parte do espólio encontrado nesta *villa*, se registar na zona do *Balnearium*, o mesmo refere: “(...) talvez por ser a construção mais funda, e para aí descerem todos esses destroços, talvez porque tivesse sido a última parte habitada. Alguns foram os instrumentos agrícolas aí aparecidos, e não era evidentemente aquele o local próprio para eles.” Idem, 102

⁸² CHAVES (1938) 32.

⁸³ CHAVES (1938) 102.

⁸⁴ Neste sentido, constata-se: “ (...) havia-os em uso, mas não aqui nesta villa (...) É verdade que o chocalho servia de amuleto de carácter profilático, em uso para conjurar a má sorte, e apertar os malefícios, contra o mau-olhado nos animais domésticos, usando os cavalos *tintinabula* nos arreios. Era talismã protetor das colheitas, e nas mãos de Príapo favorecia os pomares. Uma ou outra coisa tinha origem, destino e significado rurais.” CHAVES (1938) 102-103.

⁸⁵ “Nesta *villa* encontrei uma *bullae* de ouro, de dimensões reduzidas, a cápsula é formada de lâmina fina de ouro, liso, sem qualquer relevo. O ouro tinha entre os metais próprios para amuleto, uma virtude filactérica especial.” CHAVES (1938) 104.

⁸⁶ Idem, 105.

⁸⁷ Esta estátua “estava na sala do *impluvium*, encostada à parede que a separa deste. Representa uma mulher reclinada, com um pomo ou uma esfera na mão direita. Não é grande, mede 0m,60 x 0m,80” CHAVES (1938) 109.

⁸⁸ “Denunciando um contexto muito precoce de ocupação na área” CARNEIRO (2011) vol. II, 173.

⁸⁹ Acerca das propostas de datação, recolhemos duas opiniões distintas, mas complementares. Luís Chaves, diz: “No século IV (esta *villa*) fora feita ou estava em pé, consoante o que provam a letra das inscrições, o tipo de mosaicos, as moedas, etc. A horda das invasões tê-la-ia destruído, e o tempo, que nada poupa, cobriu o abandono e as ruínas dos homens com a sepultura da terra em que tudo afunda e tudo esconde.” CHAVES (1938) 117. No mesmo sentido, André Carneiro, afirma: “(...)os dados de cerâmica de paredes finas, mostram como nos finais dos tempos augustanos, ou sob Tibério, se inicia uma vivência duradoura no local. De acordo com os mesmos dados, a permanência no local verificou-se até aos inícios do século VI.” CARNEIRO (2011) vol..II,173.

5.2.10. Ferragial d’El-Rei, Alter do Chão

Localizado no distrito de Portalegre, concelho e freguesia de Alter do Chão, o sítio arqueológico de Ferragial d’El-Rei está registado com o código nacional de sítio nº 142 na base de dados da DGPC, e é localizado na CMP 1:25 000, folha nº 370.

Integra-se numa zona de “assinalável diversidade paisagística”⁹⁰, onde “rapidamente se passa do substrato granítico para os relevos acentuados do xisto”⁹¹, verificamos que este concelho é “claramente marcado pela passagem da ribeira de Seda que, embora no seu percurso atravessasse o território pela franja situada mais a noroeste (e portanto descentrada), acaba por modelar e centralizar a rede hidrográfica do concelho, constituída, na sua maior parte, pelos seus afluentes”⁹², assim como pela Ribeira de Alter, *que passa no limite Sul da vila.*⁹³

A importância de *Abelterium* patenteia-se pela referência que dela existe no Itinerário de Antonino, colocando desta forma em relevância a importância do sistema viário nesta zona, e não tanto o fato de ser um aglomerado urbano.⁹⁴ Por aqui encontramos vestígios da via XIV, do Itinerário de Antonino Pio.⁹⁵

Quando falamos acerca da realidade material e naquilo que diferenciava os mais diversos povos acerca desta, é inoperante executar esta análise comparativa se não tivermos em atenção os elementos basilares presentes aquando a construção destes mesmos. O pragmatismo era um desses elementos. Assim observamos em Alter do Chão, que as estruturas habitacionais de maior volumetria, como a que presentemente estudamos, se organizam em função do traçado viário⁹⁶, o que corrobora o que já

⁹⁰ CARNEIRO (2011) vol. II, 7.

⁹¹ Idem.

⁹² Idem.

Sobre a topografia o autor diz: “O relevo do concelho é bastante irregular, oscilando entre as paisagens onduladas com cabeços suaves e algumas elevações de grande porte, que funcionam como verdadeiros marcadores territoriais.”

⁹³ ANTÓNIO; REIS (2004) 354.

⁹⁴ CARNEIRO (2011) vol. II, 15.

⁹⁵ Sobre os vestígios do sistema viário, Jorge António refere: “No concelho, estão localizados inúmeros troços desta via, mais precisamente, junto à ponte de Vila Formosa (Monumento Nacional desde 1910), na freguesia de Seda, na Herdade da Torrejana, próximo de Alter do Chão, sob a E.N.369, que passa no extremo sul da vila, junto ao cemitério municipal e próximo de Alter Pedroso, uma aldeia localizada a cerca de 3km de Alter do Chão.” ANTÓNIO (2004) 368.

⁹⁶ “Ou seja, o principal fator de atração de povoamento parecem ter sido os itinerários viários, e não tanto a presença de um presumido aglomerado urbano, o que deve ser reforçado na análise (...) Olhar para as vias na zona de Alter é perceber o papel fundamental que estas infraestruturas desempenharam, quer enquanto depositárias de investimento, quer enquanto eixos articuladores da presença humana.” CARNEIRO (2011) vol. II, 15.

anteriormente tínhamos referido aquando a análise da *villa* romana de Santa Vitória do Ameixial, ou seja, o sistema viário constituía, sem dúvida alguma, um importante elemento de integração.

A estação arqueológica de Ferragial d'El-Rei, situa-se entre o campo de Ténis, a piscina e o campo de Futebol Municipal, passou por diversas etapas de escavação. A estação arqueológica foi descoberta em 1954, precisamente aquando das obras para a construção do Campo de Futebol, porém os trabalhos de escavação só se iniciaram dois anos depois.

Numa primeira fase as escavações dirigidas por J.M. Bairrão Oleiro (com a participação de Jorge Alarcão) colocaram a descoberto o balneário romano assim como o sistema de canalizações. Nesta fase primordial, foram ainda exumados pavimentos em *opus signinum* e mosaicos policromos, com desenhos geométricos. Posteriormente nesta zona seriam identificadas duas fases construtivas distintas⁹⁷.

Nos anos 70/ 80, António Brazão colocou a descoberto inúmeras estruturas habitacionais datáveis dos séculos II e IV d.C. Em 2004, no “âmbito do projeto de recuperação e valorização das termas romanas e dos vestígios arqueológicos a identificar na área envolvente às mesmas”, o IPPAR (atual DGPC) em colaboração com a Câmara Municipal de Alter do Chão, aprovaram este mesmo projeto, com a coordenação de Jorge António.⁹⁸ Seria posteriormente em 2007 que seria descoberto o famoso mosaico da “Casa da Medusa”, no *triclinum* da habitação. O mesmo encontra-se em fase de estudo por parte do Gabinete de Arqueologia da Câmara Municipal de Alter do Chão.

Relativamente ao espólio recolhido ao longo das intervenções, verificamos que o mesmo é numeroso e diverso, pois não só foram descobertos os mosaicos, como também esculturas (de Vénus e de Cupido), pesos de tear, fragmentos de *doliae*, ânforas, estuques pintados, vidros, mós de lagar, alfinetes de cabelo em osso, botões em metal, entre outros, o que coloca em evidência a importância desta magnífica habitação.

⁹⁷ Em 2004, o arqueólogo da Câmara Municipal de Alter do Chão, dá a conhecer os resultados da zona termal, onde refere: “Numa primeira análise interpretativa às estruturas a descoberto, parece-nos evidente a existência de, pelo menos, duas fases construtivas. Contudo, à data de apresentação deste artigo não tinha sido possível aferir cronologicamente essas mesmas fases.” ANTÓNIO (2004) 370.

⁹⁸ Para mais informações sobre as diversas fases de escavação e seus resultados, consultar ANTÓNIO, (2004) 367-372.

6. Interpretação dos mosaicos.

6.1. Metodologia

Neste último capítulo, por ventura o mais importante, porque alberga em si os elementos caracterizadores que impeliram a escolha do presente estudo enquanto projeto de dissertação de Mestrado, tem por objetivo a análise dos descritores que definem os pavimentos musivos.

De uma forma geral é nossa pretensão descrever sumariamente os elementos iconográficos presentes em cada mosaico, caracterizar a relação que estes possuem com pavimentos de outras províncias – procurando os exemplos mais significativos, evitando deste modo uma extensa lista dos mesmos, cujo propósito não se insere num estudo desta índole. Tal como pretendemos caracterizar a intencionalidade com que o pavimento era pensado e executado. Tratar-se-ia de uma escolha aleatória (como tão em voga nos mosaicos dos primeiros séculos) ou previamente congeminada pelo proprietário da *villa*? Valorizar-se-á desta feita, um dos fundamentos da Arqueologia, que se baseia no estudo da história da sociedade.

A par da análise do pavimento enquanto realidade material, que expressa valores intelectuais, apresentar-se-á a explicação do mito ou da cena de intelectualidade, para auferirmos até que ponto é que existe (ou não) a repetição desses motivos. São estes pontuais? E que incidências têm para a sociedade em que estão inseridos?

6.2. O papel das *villae* enquanto centro recetor/ produtor de cultura

No quadro da visão greco-romana que tinha consideração pelos seus artistas/ artesãos, passamos a uma sociedade que os encara inicialmente como emissários do diabo.⁹⁹ Esta mesma visão, a qual denota o florescimento de uma mudança de mentalidades, vai de encontro a uma transição histórica, significando isto que estamos perante uma amostra de pavimentos musivários que fazem parte de *villae* do Baixo-Império, cujo contexto social é totalmente diferente dos séculos anteriores,

⁹⁹ “Y así los artistas no podían ser outra cosa que emisarios del diablo” ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 282

sendo a arte um reflexo e a extensão do próprio homem, como anteriormente já havíamos afirmado.¹⁰⁰

É nesta diacronia que se estabelecem novos conceitos, como o caso do termo utilizado para a época cronológica em questão: “Tempo da Espiritualidade”¹⁰¹, termo revelador da idiossincrasia que os proprietários destas *villae* possuíam, enquanto condutores da sociedade em questão.

Como se compreende, o espaço privado torna-se então o fio condutor de uma postura pública que se quer assente nos valores da moral, da ética, e no caso do nosso estudo, da estética.¹⁰² Para tal, é necessário adotarmos uma visão simbiótica, visto que as *villae* se assumem nesta época da Antiguidade Tardia – mais do que em qualquer outra – o papel de “espelho de Roma e do mundo clássico”, como nos provam os temas impregnes nos pavimentos musivários da época em questão.

Para melhor se entender todo este processo de mudança, levado a cabo entre os séculos III e V d. C., ramificar-se-á a análise em quatro itens descritivos que todavia são confluentes num mesmo espaço contextual: o papel das *villae* enquanto pólo recetor/ reproduzidor dos pavimentos musivários, o Baixo-Império enquanto baliza cronológica tradutora da produção da mudança, a *koiné* cultural que por sua vez essas mudanças produziram, e por último as temáticas que mediante estas mudanças sociopolíticas surgiram nos pavimentos onde figuram quer Orfeu quer os heróis clássicos.

Não é nossa intenção discutir o papel das *villae* enquanto padrão de povoamento, pois cremos que este conceito já foi sobejamente debatido por vários autores¹⁰³, mas pretendemos clarificar o papel destas enquanto centros recetores – ou

¹⁰⁰ A este respeito Isabelle Morand diz: “A cultura dos proprietários das *villae* tardias transparecem forçosamente através da decoração mosaística, com efeito ela compõe a sua mentalidade definida como aquele pensamento social, que numa época determinada, se tornou presente em nós, sem a possuímos precisamente e sem cair sobre a lembrança uma consciência clara as atividades do espírito são profundamente, aos olhos do homem da Antiguidade greco-romana, um elemento que contribui para a formação da sua identidade, não apenas num plano social, mas também num plano pessoal” Tradução livre. MORAND (1994) 180.

¹⁰¹ Termo criado no Congresso “Age of Spirituality. A symposium.” New York, 1980. Remetemos a ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 14.

¹⁰² Acerca da mudança de mentalidades, Pierre Grimal descreve: “Esta evolução da pintura decorativa, que pode parecer pouco relacionada com a história do Império, nem assim deixa de ser rica em ensinamentos, pois acompanha a mudança produzida nos espíritos durante o séc. I a.C. O quadro ideal de vida, tal como se queria e sonhava, já não é o mesmo de outrora. Já não são o Fórum ou o Teatro, ou a arena ou o pórtico público, ou qualquer outro local de encontro que devem acolher a existência quotidiana, mas cada vez mais, pelo menos no caso dos ricos, a residência privada, em redor da qual tudo se organiza.” GRIMAL (1993) 73.

¹⁰³ CARNEIRO (2011) vol. I, 60, SMITH (1997) 275-302

reprodutores – de cultura. Esta tornar-se-à então na primeira premissa à qual pretendemos dar resposta.

Sendo a *villa* uma unidade de povoamento exclusivamente romana-¹⁰⁴ onde encontra o seu apogeu e conseqüente declínio - procura reproduzir o ambiente vivenciado na *domus* urbana, faz com que nos questionemos: seria a *villa* um espaço produtor de modelos ou limitar-se-ia a ser um espaço de receção dos modelos em voga noutros modelos de habitação que não as *villae*?

Creemos numa junção das duas premissas, pois a *villa* era uma extensão (a nível dos padrões culturais) das cidades, porém era também produtora de outros tantos padrões, como o arquitetural, numa primeira análise macroscópica. E, como é do conhecimento comum, o modo romano de traduzir unidade e harmonia executava-se particularmente através da via arquitetural; onde o revestimento musivário servia de complexo operacional entre a arte impregne nos motivos ornamentais e figurativos, e uma das máximas da arquitetura romana: o utilitarismo¹⁰⁵.

Roma organizava o *kosmos* em dois planos: o plano das realidades arquitetónicas e o plano das realidades materiais, elementos proporcionadores de disciplina, numa sociedade que possuía um grande número de iletrados, cujo reflexo se patenteava através da distribuição dos diversos grupos sociais nas mesmas¹⁰⁶.

O espaço físico é profundamente pensado para que o proprietário, assumindo o papel de “kosmocrator”, conduza os visitantes por entre aquilo que nós traduzimos enquanto códigos morais e éticos, pelos quais eram dispensadas palavras. O exemplo máximo do que referimos, podemos observar no pavimento descoberto na Calle Holguín, em Mérida, o conhecido mosaico dos “Sete Sábios”, que pertencendo ao *triclinum* da habitação, espaço de convívio, por excelência, onde era comum o proprietário tratar de negócios; servia de intermediário da mensagem que este desejava

¹⁰⁴ CARNEIRO (2011) vol.I.,62

¹⁰⁵ Sobre esta dupla função dos pavimentos de mosaico, Cristina Oliveira diz: “Índice de romanidade por excelência, o mosaico era já na Antiguidade um valioso indicador social e cultural dos seus possuidores. Hoje, constitui um importante vetor na compreensão da presença romana no território, assumindo-se não só como um incontornável fóssil-director, mas também como um produto artístico depositário da admirável cultura greco-romana. Corporiza pois, com excelência, a dicotomia *utilitas/ décor* da arquitetura romana: útil porque se trata de um revestimento isolante, decorativo porque a componente estética se assume de forma mais ou menos acentuada consoante os locais, como uma inesgotável fonte de expressão artística.” OLIVEIRA (2011) 11

¹⁰⁶ “Aqueles, porém, que vivem dos frutos do campo deverão construir nos seus vestíbulos, estábulos, lojas e, no interior dos edifícios, caves, celeiros, armazéns e outras instalações que possam estar mais de acordo com a guarda dos produtos do que com uma disposição de elegância.” MACIEL *apud* VITRÚVIO, IV Livro, Cap. V, 232.

transmitir. O modelo que ali se representava tornava clara a mensagem pretendida: uma reflexão ponderada quando o atrito é muitas vezes inevitável. Porém, trataremos de definir as características deste pavimento em particular no seu tempo e espaço devido.

Contundentemente, a necessidade de conquistar o outro através do impacto visual, no qual a decoração mosaística e parietal são elementos estruturais é compressor da visão externa e interna de quem os possui.¹⁰⁷ Assim o comprovam os exemplares patentes neste estudo.

Enquanto “espaço semi-privado de relações sociais”,¹⁰⁸ a *villa* é um sítio aglutinador de normas que visam essencialmente a ordem, a paz e a harmonia. O paradigma revela-se então: esta é um espaço de *otium* e *negotium*. Como é que o mesmo espaço pode reunir conceitos tão distintos como os anteriores, e mais, fazer com que os mesmos convivam de forma tão distinta e simultaneamente tão unificante?

Apesar de ser um espaço que visa a produção agrícola, de forma a tornar-se num espaço autárquico, a *villa* é pertença de gente nobre, que enquanto cidadãos se manifesta, agindo como tal em todos os quadrantes deste estatuto¹⁰⁹.

A um lugar pensado enquanto residência rural, onde a exploração agropecuária seria um dos componentes de sustentação do espaço, “anexa-se” uma outra função propiciada pela própria envolvente natural e artificial (artificial porque pensada e construída pelo homem), ou seja, o plano arquitetural, como *supra* citamos. Portanto, poderemos dizer que o complexo paradoxal imiscuído no conceito de *villa* se dissipa ao entendermos a evolução do próprio termo.¹¹⁰ A própria conceção de ordem cósmica é fruto da componente visual que envolve o espaço rural e que o proprietário pretende prolongar na sua residência¹¹¹.

¹⁰⁷ “Através da decoração mosaística da sua villa, o proprietário e comanditário comunica a sua própria posição perante o mundo: ele revela uma certa visão de si mesmo, sobre um espaço previamente definido, é a sua propriedade e o “dominus”, portador de terras e do poder sobre outros homens (escravos, libertos e mulheres). A ordem social é também refletida nos espaços rurais como não podia deixar de ser.” OLIVEIRA (2011) 31.

¹⁰⁸ CARNEIRO (2011) vol. I, 66.

¹⁰⁹ “Os seus proprietários são todavia cidadãos, e a sua mentalidade é típica do seu estatuto. (...) Vitória, ordem e felicidade revelam-se de forma distinta na decoração dos espaços urbanos, mas a sua expressão mais clara e simples é a ligação com o mundo rural, à terra.” MORAND (1994)

¹¹⁰ “Como tal, progressivamente o entendimento do que é uma villa altera-se, e essa passagem, surge no momento em que Roma toma plena posse dos territórios helénicos.” CARNEIRO (2011) vol. I, 64.

¹¹¹ Acerca da envolvência visual: “A villa, como diz Morand, é um local de retirada, onde se pode seguir o caminho das Musas que conduz à sabedoria, ou seja, à harmonia interior e ao mesmo tempo, este é um espaço aberto à natureza, um desejo de comunicação e de participação na harmonia universal. Isto são os dois aspetos que compõem a noção de *otium*: um caminho individual que implica uma retirada, fundamental para a meditação e para alcançar a paz de espírito.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/2007), 23.

É então que o novo papel social do *dominus* ganha uma outra função: o de *kosmocrator*, onde “exerce um poder ilimitado, na sua unidade autónoma, dependente de alguma maneira do Estado, mas com as suas próprias leis que determinavam os direitos e os deveres dos residentes do *fundus*, desenvolvendo formas de representação que explicam claramente o seu papel preponderante enquanto homem triunfador na vida. Todavia, não abandona o seu papel de homem influente na cidade, pois é na cidade que se mantêm uma boa parte do ano.”¹¹²

É portanto essencial, que perante esta nova função social, e entre um mundo que relaciona o material com o espiritual o *dominus* se procure e se encontre. Há em todo este renovado modo de vida uma visão do homem, que mais do que criar uma vinculação social com a natureza, com o cosmos nos revela a personalidade do proprietário,¹¹³ que busca incessantemente o seu lugar no mundo. É neste sentido que a filosofia¹¹⁴ ocupa gradualmente um espaço no domínio privado, pois tratando-se de algo que era explorado no domínio íntimo, esta passou a ter e a ser uma “poderosa força de atração das consciências.”¹¹⁵

6.3. O Baixo-Império – ponto de partida para uma transformação social

As transformações mais visíveis fizeram-se sentir a nível social, mais propriamente no patamar das novas esferas de poder privado: as *villae*. Assunto que não estabelece, contudo, ainda concordância entre os vários autores, pois se é certo que para uns o século III traduz “os primeiros fenómenos de expansão do edificado e da monumentalização dos ambientes áulicos,¹¹⁶ para outros este século denota já um menor esplendor artístico”¹¹⁷.

¹¹² ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 14/15.

¹¹³ Sobre este mundo espiritual, que se entrecruza com uma vertente estóica, de desaceleração de tudo aquilo que perturba o espírito, José Álvarez Martínez, diz: “Essa procura da harmonia há que permanecer numa atitude relaxada, à margem das paixões e das duras provas que oferece o dia-a-dia, é preciso mostrar um espírito combativo contra a paixão e o desassossego, sempre por meio da filosofia ou da virtus. A mitologia oferece os exemplos a seguir.” Tradução livre. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 23

¹¹⁴ Acerca da importância da filosofia, Maria Helena da Rocha Pereira, diz: “Ser virtuoso identifica-se com ser sábio, e filosofia é o saber do humano e do divino. Tudo no mundo é obra da razão, e a razão absoluta é a base do mundo.” ROCHA PEREIRA (2003) 540.

¹¹⁵ Remetemos para ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) cuja obra é um retrato da visão cristã dos acontecimentos históricos desta época.

¹¹⁶ CARNEIRO (2011) vol. I, 173

¹¹⁷ OLIVEIRA (2011)

O que outrora havia sido encarado enquanto alteração do modelo vigente, no qual os protótipos de cidadania deveriam ser exibidos numa vida pública que transparecia o quadro ideal de vida, trasladou-se para uma privatização desta mesma vida pública, levando o homem a experienciar o “paradigma da ruralidade.”

Paulatinamente, a entrada de novas religiões – o judaísmo, o cristianismo e as religiões místicas – levou a uma “reformulação de soluções construtivas e decorativas”¹¹⁸, tal como está patente no nosso *case study*, que são os pavimentos de mosaico quer de Orfeu ou dos ciclos heróicos. Estes entram “em palco” num contexto de transição - onde se assiste claramente a uma reestruturação na forma de ver o mundo - que por sua vez, conduz o homem da Antiguidade Tardia a uma reflexão sobre a urgência de novos parâmetros de linguagem e de expressão, cuja ideologia assentaria nos valores clássicos pagãos.

Encontramo-nos então num paradoxo. Seriam estes mosaicos o reflexo da personalidade do *dominus*, do seu mundo interior; ou fariam parte de algo mais complexo que não abarcava apenas os domínios privados, e que seria também parte integrante de uma mensagem que se queria política?

Para tal, não existem dados suficientes que confirmem indubitavelmente uma ou outra visão, todavia, é visível que ambos os descritores comportam em si “um desejo de afirmação, de vontade de cada *dominus* se inscrever nos mais profundos valores de pertença a uma ordem que agora se anuncia”.¹¹⁹ É neste sentido, que a temática órfica e heróica, nos remete para um clima e caminho espiritual, que vem reforçar a noção de unidade que é necessária, que é digamos, urgente de certo modo, pois o que está em causa, neste período que abarca os séculos III e IV d. C., são os valores morais, aqueles que permitem que a massa imperial se mantenha una. Não será de estranhar portanto, que Orfeu tenha tanto sucesso nos pavimentos desta época, pois enquanto símbolo, por excelência, dos mais altos e nobres valores morais, o músico

Cristina Oliveira enfatiza, contudo, que embora considere que o século III seja uma época de menor esplendor artístico, ainda se procura agarrar aos modelos tradicionais.

¹¹⁸ CARNEIRO (2011) vol. I, 190

¹¹⁹ CARNEIRO (2011) vol. I, 84.

Sobre a mensagem implícita nos mosaicos, José María Álvarez Martínez, afirma: “Aún a veces se encuentra en la bibliografía cierta resistencia a considerar el poder transmisor y productor de significados de las imágenes dentro de los espacios domésticos, que sin embargo se acepta de manera generalizada en el ámbito público, lleno de imágenes programáticas diseñadas desde el poder. Desde nuestra óptica, la propia producción de una imagen dentro de una sociedad y también su difusión en determinados contextos le confieren este carácter de transmisor de valores e ideas.”. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010) 158.

representa os valores primordiais e primitivos de uma consciência coletiva – o Império.¹²⁰

Isto leva-nos a (re) introduzir por breves instantes a ideia de que apesar de se tratar da esfera privada, estes mosaicos de períodos cronológicos tardios, eram também eles reflexo do que se passava no domínio público. Não se apelidariam de modeladores de valores e conduta moral, se não transparecessem também eles um carácter político intrinsecamente expresso.

Torna-se notório neste processo de transição sociopolítica¹²¹, que a coexistência de dois mundos diferentes, mas ao mesmo tempo, semelhantes entre si, é de fato, uma realidade.

Embora exista uma nova “linguagem” arquitetónica e iconográfica, observamos que existe um elemento unificador neste período de transição, que é um mesmo sentimento religioso, apesar das respetivas diferenças, como se torna claro. As expressões: “época de angústia”¹²² e “consciência de fragmentação”¹²³ sintetizam na perfeição, o período que vai do século III ao IV d.C.

Na realidade, o surgimento de novos momentos criativos a nível do registo iconográfico referente aos pavimentos de mosaico é prolífero. Porém isto não significa que se assista à inovação temática, mas que se procure sobretudo fazer figurar nestes mosaicos, elementos e personagens que revelem a transparência da sua origem, tal como

¹²⁰ Acerca desta ideia de unidade dentro do coletivo, Tatiana Resende diz: “A partir dos finais do século III d.C., época de profundas transformações estruturais e mentais, o orfismo recebe um suporte filosófico de cariz neoplatónico que o fortalece significativamente. O neoplatonismo instalou-se até ao séc. IV de forma dominante em todos os espíritos da elite culta pagã. Como é sabido, a doutrina neoplatónica preconiza a existência de uma divindade suprema (o Uno) que impregna, por assim dizer, todo o Universo e com a qual as almas humanas, feitas da mesma essência que as divindades, irão unir-se depois de se libertarem da prisão corpórea. É bem visível que, as duas doutrinas, a órfica e a neoplatónica, possuem afinidades. A doutrina órfica começa a gozar de uma divulgação invulgar graças à propaganda que lhe fizeram os autores neoplatónicos. (...) Por seu turno, o interesse pela filosofia manifestada pela elite romana refletia-se no campo religioso: os praticantes das religiões de salvação encontravam assim uma base filosófica para o seu credo, os ritos e as práticas habituais ganhavam mais importância, mais sentido.” KUZNETSOVA-RESENDE (2002) 290.

¹²¹ Acerca desta transição sociopolítica: “A expansão do cristianismo nos finais do séc. III era muito desigual, segundo as diferentes províncias ocidentais do Império. O cristianismo foi nas suas raízes uma religião urbana, como urbana era também a civilização romana, por isso a sua grande expansão começou pelas principais cidades da zona mediterrânea, de modo, que a evangelização dos campos só se pode levar a cabo a grande escala depois do Édito de Milão (313)” Contudo: “A vantagem mais importante que a Igreja conseguiu com a conversão de Constantino ao cristianismo foi sem dúvida a liberdade, porque a partir daquele momento, a Igreja, livre das perseguições pode reunir todas as suas forças religiosas, morais e intelectuais na conversão do mundo pagão, com a liberdade chegou também a proteção das leis imperiais, para que se cumprisse, o princípio geral da liberdade religiosa promulgada em Milão.” ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 194, 218 respetivamente.

¹²² ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 221.

¹²³ CARNEIRO (2011) vol. I, 184.

indicam os mosaicos com a temática de Orfeu, assim como os correspondentes à temática heróica. É neste encadeamento que se insere, num outro patamar, também o programa escultórico da Quinta das Longas, em Elvas, que compreendia ciclos bem conhecidos da arte clássica, entre eles o grupo das Musas.¹²⁴

Todos estes mosaicos que representam heróis e deuses têm no fundo a ideia de salvação do caos, a ideia da vitória do bem sobre o mal, a ideia de martírio, como assim o demonstra as representações de Perséfone, Hércules, Orfeu, etc. e a ideia de uma luta contínua perante as forças adversas. Os mosaicos não são portanto outra coisa senão a realidade material/ física da transposição de um mundo interior, no qual as noções de ordem, paz e harmonia, são os expoentes máximos da organização do *kosmos* que antagoniza o caos.

Estes pavimentos servem-nos assim de preciosos documentos, nos quais o exercício de indução sobre o seu simbolismo, é executado automaticamente, pois é através da leitura que deles fazemos que contribuímos para o atual patamar de conhecimento sobre a sociedade romana.

Assim, retomando a reflexão sobre a importância dos mosaicos enquanto elementos que transparecem não só a personalidade destes *domini*, mas também enquanto veículos modeladores de normas morais e éticas, podemos concluir que os períodos de transição como o que se regista nos séculos III e IV d.C., segmentam a sociedade.

De um lado encontramos os resistentes, os que não são versáteis à mudança e procuram de forma arreigada manter os valores que conhecem, assim como encontramos do outro flanco, os que apregoam a necessidade da alteração dos modelos vigentes, a emergência de uma nova forma de pensar e de ver o mundo. Não esqueçamos porém, que ambos os “mundos”, como já referimos, coexistem¹²⁵, não se

¹²⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/2007), 17.

O mesmo autor refere ainda que: “Se trata, por tanto, del encargo de un gran propietario del siglo IV d.C., que deseò monumentalizar su villa com la inclusión de un programa de primera línea, procedente de un taller forâneo que mantenía unos patrones de calidad que los talleres emeritenses habían paulatinamente olvidado u sustituido por otras producciones. Es un reflejo de la sociedad culta de este tiempo, apegada a los patrones helenísticos.”Idem.

A cultura torna-se então o vínculo, por excelência, aos padrões mais arreigados que os “domini” possuíam, e no fundo, quando esta se encontra expressa em realidades materiais, como o caso dos pavimentos musivários, é comprovado que temos um elemento medidor de cultura.

¹²⁵ Sobre a coexistência de dois mundos distintos ao longo dos séculos III/ IV, recordamos: “Ao longo do séc. III, houve dois segmentos da sociedade imperial que se opuseram com afinco à expansão do cristianismo. Por um lado a aristocracia que ostentava o poder político e intelectual, e por outra os camponeses mais afastados das cidades, os quais a começos do séc. IV desconheciam por completo o

trata de uma rutura abrupta, nem de um “corte histórico”, se assim lhe podemos chamar. A este propósito, parece-nos coerente executar a descrição do fragmento do texto de Apiano que A. Carneiro nos transcreve: “Conta-nos o historiador de Alexandria [Orígenes] que uma das preocupações fundamentais dos imperadores seus contemporâneos (século II d.C.) se centrou na gestão do adquirido, no “exercício de prudência”. A filosofia da atuação estratégica deixou de estar centrada na ampliação territorial para passar a olhar, e a preocupar-se sobretudo, com a consolidação dos territórios já absorvidos. Ou seja, Roma assumiu de forma clara e inequívoca a sua vocação para um Império que voluntariamente travou o seu processo de expansão territorial.”¹²⁶

No quadro do nosso estudo, interessa-nos saber a real representação do cessamento de conquista territorial, que havia ocorrido séculos antes, a nível do domínio privado. Estaria este processo de alguma forma expresso no mundo doméstico?

E a resposta não tarda em surgir, pois não sendo o Império “algo” estanque, a necessidade de apreensão de códigos morais e éticos que expressem unidade e ordem, é de suma importância, uma vez que num contexto exterior ao próprio homem, o conceito de ordem o situa no cosmos¹²⁷, onde por sua vez enquanto *kosmocrator*, modela a sociedade, a ele que cabe a função de decidir o caminho a adotar ou a evitar

nome de Cristo. Os políticos e os intelectuais foram especialmente reacionários à doutrina do evangelho, porque desde os primeiros séculos, os cristãos foram considerados por eles, como uma massa pobre e ignorante, com a qual as classes mais altas não queriam travar conhecimento. A apostasia, depois da paz constantiniana não teve incidência especial nas comunidades, nem sequer entre as famílias mais aristocratas, o caso de Juliano o Apóstata foi excepcional, e foi a consequência de que o paganismo permanecia ainda muito vivo entre os intelectuais, que havia certamente abandonado o paganismo politeísta, para cair numa espécie de sincretismo religioso. “ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 232/233.

Numa outra visão, Mélanie Wolfräm, diz: “O território ocidental da Península Ibérica parece estar a salvo de grande parte das perturbações políticas e económicas que se geram entre as diferentes capitais do império ocidental e oriental durante os séculos III, IV e V entre Roma, Milão, Constantinopla e Ravena.” WOLFRÄM (2012) 14

Acerca das divergências e similitudes entre cristãos e pagãos, diz-nos Jesus Álvarez Gómez: “É certo que durante 250 anos (64-313) existiu entre o paganismo encarnado no Império Romano e o cristianismo, um antagonismo radical desde uma perspectiva político-religioso, mas desde o ponto de vista da “piedade popular” há que admitir que essa rivalidade foi muito menos virulenta, posto que, desde os começos do séc.III, precisamente quando aparecem as primeiras mostras artísticas cristãs, tanto os cristãos como os pagãos, compartilham uma aspiração religiosa comum, que se manifestava em criações artísticas vizinhas e inclusive similares, até se pode afirmar que o que se questiona entre os pagãos e os cristãos da Antiguidade Tardia era sem dúvida a verdade das suas opções específicas, mas não a conceção geral da vida, do homem e do mundo.” ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 284. Daí não ser de estranhar a adoção de certos elementos iconográficos do universo pagão, como é o caso de Orfeu, que consta na maior parte dos pavimentos analisados neste trabalho.

¹²⁶ CARNEIRO (2011) vol.,193.

¹²⁷ Isabelle Morand relata-nos: “podemos apreender que o estado de espírito dos comanditários da decoração mosaística tem duas noções essenciais: a de unificação e ordem. A primeira está ligada a um ponto de vista exterior, a nível do Império, o segundo está relacionado com um ponto de vista interior, ele dá ao ser humano um espaço em toda a ordem cósmica.”Tradução livre. MORAND (1994) 177.

tal como pode utilizar sabiamente estes conceitos para se tornar no ser espiritual que é primitivamente.

Do *dominus* transparece assim a noção de responsabilidade sobre o domínio público e privado, que é plasmada num só ser social: o cidadão o que lhe confere a importante função de promover a *virtus*, destino primordial dos heróis, como Ulisses e Eneias, assim como da incessante procura da razão, alcançada através da filosofia, que busca a sabedoria numa instância final.¹²⁸

Posto isto, surge-nos a seguinte dúvida: o verdadeiro processo de educação da sociedade tardo-antiga foi a literatura ou o cristianismo?

A crescente afirmação do cristianismo enquanto nova religião, e a exaltação do novo papel social do indivíduo - é uma das componentes desta verdadeira paideia que se produz na Antiguidade Tardia.¹²⁹ Pensamos que é uma conjugação dos dois, porém a segunda hipótese ganha um peso diferente perante o nosso universo musivário.

Os mosaicos presentes neste estudo são o reflexo de uma “cultura intelectual que deveria ser uma religião”,¹³⁰ que vai contra ao que Jesus Álvarez Gómez pensa - sobre aquilo que o próprio chama de “fracasso da filosofia” - justificando que esta não pode oferecer “uma solução válida às perguntas fundamentais dos homens de todos os tempos, em torno às perguntas da vida e da morte, ante o presente e o futuro.”¹³¹

Consideramos que não só a filosofia não fracassou como está patente em cada mosaico que aqui apresentamos, que caracteriza de maneira exímia o homem da Antiguidade Tardia. Assim o verificamos no mosaico dos “Sete Sábios” da calle Holguín, no qual podemos assistir à reflexão ponderada dos filósofos – devidamente

¹²⁸ “La philosophie et la virtus mènent ainsi toutes deux à l’accomplissement de l’homme, en l’aident à maitreser ce que jette en lui le chaos.” MORAND (1994) 178

¹²⁹ “Se a disposição religiosa é idêntica, a religião é diferente: as duas visões são inconciliáveis, mesmo se a conversão ao cristianismo se colou sobre o molde habitual da conversão à filosofia.” MORAND (1994) 206.

Ver ainda ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/2007) 13-14, que nos diz: “A crise sofrida ao largo de vários anos, crise que se explica mais por uma mudança de vida no Império, devido a múltiplas circunstâncias, entre elas a quebra do poder imperial, dá lugar a uma nova situação que se prolonga durante muito tempo, e que por um lado prevê determinados contratemplos em algumas zonas do Império, noutras provocará o aparecimento de formas e maneiras lavradas que anteriormente tinham enriquecido as classes dirigentes da sociedade romana e definiram o seu peculiar estilo de vida, impregnando-lhe uma certa espiritualidade. Em todo este processo foi determinante o período de estabilização política, social e económica protagonizada principalmente por Diocleciano e Constantino.

Em CARNEIRO (2011) vol. I, 211 também encontramos referências.

¹³⁰ MORAND (1994) 181. Sobre este “endeusamento” da cultura/ filosofia ver também: ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 190.

¹³¹ ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 190

identificados – sobre uma cena retirada da *Ilíada*.¹³² O mesmo se passa no canto XII da *Eneida*, representado em Alter do Chão, onde o destino do príncipe dos Rútulos é alvo de reflexão/hesitação por parte do herói ou em cada mosaico que represente Orfeu, que é exemplo dos bons costumes que se aliam à razão.

Assim a arte musivária reflete três componentes essenciais: o poder, a prosperidade e a cultura que o *dominus* possuía.

Todavia, há que ter em atenção que a decoração não é, como Morand refere, “uma tribuna”¹³³, mas sim tão somente o reflexo das suas vontades pessoais, o desejo de expressar uma mensagem que se queria de bom augúrio - daí a justificação da presença assídua de Vitórias seja nos mosaicos que contenham cenas da vida intelectual ou outros. Daí também a importância da cultura, de se fazerem representar figuras mitológicas tão ilustres quanto Orfeu, Ulisses, Aquiles, Agamémnon, Briseida, Eneias, ou os filósofos.

Neste sentido, Orfeu surge-nos como a figura central do panorama intelectual que estudamos. A sua representatividade nos pavimentos de mosaico é exemplo, pois encontramos no *Conventus Scallabitanus* dois exemplares desta temática, e cinco pavimentos no *Conventus Emeritensis*.

Como é do conhecimento geral, existiu nos séculos III/ IV d.C., provocado quer pela crise socio-política ou por outras razões (as quais podem ser tão somente o gosto pessoal e, nesse caso, indiscutível do proprietário), uma “contaminação” de vários textos da *Ilíada*¹³⁴. Neste mesmo âmbito, verificamos nos pavimentos aqui analisados o real interesse que as obras de Homero tiveram, pois encontramos numa mesma província, embora em número representativamente pequeno, a presença quer de um episódio da *Odisseia*, quer da *Ilíada*. Dois dos grandes poetas da Antiguidade, Homero e Virgílio, são “encarados como que os pais e guias da sabedoria”,¹³⁵ e a representação das suas obras literárias na *Lusitania* não deixa de expressar o grau de intelectualidade que os habitantes das *villae* que as acolhem, possuíam.

¹³² A propósito desta cena no referido pavimento: “A decoração deste pavimento revela a mesma religião da sabedoria paiediana, onde podemos reconhecer “o ar de uma época”, aquele em que os conceitos neoplatónicos, pagão, cultura e filosofia se juntam.” MORAND (1994) 180.

Ver ainda sobre este mesmo mosaico: ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 23

¹³³ MORAND (1994) 216.

¹³⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 78/79.

¹³⁵ ROCHA PEREIRA (2003) I vol., 9ªed., 193.

Não existem indícios, nem unidades de medida que comprovem esta intelectualidade, certamente existiria quem a possuísse de fato, enquanto outros apenas copiariam os modelos que “o vizinho” tinha.

Torna-se tentadora a comparação entre as temáticas que apresentamos ao longo do presente estudo, porque ambas expressam a visão cósmica – de ordem, paz e harmonia – porém a temática órfica evoca a unificação cósmica que se une com o ideal de harmonia,¹³⁶ enquanto as representações das obras dos dois poetas aludem à importância da *virtus*. Orfeu surge-nos assim como o herói pacificador, enquanto Ulisses é encarado como o herói triunfador (sobre si mesmo e sobre o cosmos), pois resiste à tentação provocada pelas sereias.¹³⁷

Quanto à representação de Medusa, presente no mosaico do Ferragial d’El-Rei, em *Abelterium*, cabe-nos dizer que foi uma das figuras mitológicas que mais rapidamente se imiscuiu no imaginário popular, devido a todo o panorama de terror que simbolicamente acompanha o seu mito.

Todos estes mosaicos têm algo comum à partida, que está patente na noção de *paradeisos*, que traduz a necessidade de estar mais próximo dos deuses através da filosofia, a qual é “evocada” através da iconografia e não nos referimos apenas aos pavimentos musivos, mas também – e concretamente – ao ninfeu da *villa* da Quinta das Longas, em Elvas¹³⁸, que terá tido a pretensão, num plano diferente daquele que os mosaicos apresentam, de exaltar a noção de paraíso, de uma proximidade com os deuses¹³⁹, um desejo de acentuar os seus valores religiosos que aliás se verifica também

¹³⁶ Sobre este ideal de harmonia, Isabelle Morand, refere: “A reconciliação entre os animais é uma metáfora deste movimento que tende à unidade, que está traduzida visivelmente e visualmente pelo círculo de animais em torno de Orfeu. Na discussão que resultou do tema, José María Álvarez Martínez e D. Fernández-Galiano, sublinhou-se a necessidade da posição central do herói, de forma a exprimir a sua força pacificadora. A paz engendrada pelo canto de Orfeu concretiza-se na unificação entre os animais, plantas e minerais.” MORAND (1994) 229.

¹³⁷ “É possível ver nestas imagens, a expressão de confiança do carácter benéfico do cosmos sobre os elementos – ar, terra, água – que se conjugam para a felicidade do homem. O painel central forma um todo, onde a estrutura reforça a unidade: ela é suficiente por si mesma, enquanto ilustração dos benefícios da natureza, através de uma visão cósmica de si mesma.” MORAND (1994) 235.

Vemos ainda que as representações iconográficas – de carácter musivo ou outro – sobre a Odisseia, são sinónimo “das aventuras, das múltiplas histórias que excitam a atenção do ouvinte, e do espírito aberto a todas as curiosidades de “Ulisses dos mil artificios”, que vence todas as dificuldades graças ao seu engenho. Nele podem ter lugar os grandes gestos de coragem e rasgos de heroísmo.” ROCHA PEREIRA, (2003) I vol., 9^oed, 87.

¹³⁸ Acerca da Quinta das Longas, ver: NOGALES, CARVALHO, ALMEIDA (2004) 103-156.

¹³⁹ “Como repertório iconográfico-mitológico é mais sólido o quadro escultórico da Quinta das Longas do que qualquer outro conjunto de mosaicos do Alto Alentejo, pois estes traduzem no fundo a grande koiné mediterrânica, sem conteúdos substantivos próprios. Mas esta inscrição conceptual mais conservadora é no fundo reveladora de um desejo de afirmação, de vontade de cada *dominus* se inscrever nos mais profundos valores de pertença a uma ordem que agora se anuncia.” CARNEIRO (2011) vol. I, 83

pela presença do crismón num dos pavimentos da habitação, “embora a sala de tripla ábside, o elemento de maior aparato, tem um piso em *opus signinum*.”¹⁴⁰

Há em todos estes elementos iconográficos que acabámos de referir, uma definição concetual prévia de sentimento religioso implícito, embora consideremos que essa não seja a sua componente principal. Porém, verificamos que existe em todas as manifestações artísticas de época romana, um relativo desejo de proteção, semelhante aquele que os amuletos ofereciam.¹⁴¹

O estado paradisíaco, que *supra* referimos, foi cunhado arquitetonicamente e iconograficamente, nos espelhos de água, nas fontes, nos espaços abertos como os peristilos¹⁴², o que levou a que estes espaços fossem ornamentados com mosaicos de motivos marinhos ou florais, para que fosse assim criada a ilusão de que estando rodeados pelo sagrado estavam protegidos. Tal como a representação de jardins e flores simbolizariam a vida, e mais do que a vida, eram um sinónimo da energia natural do cosmos. Há nestes espaços arquitetónicos, como os que acabamos de referir, um desejo de reforçar os bons augúrios. Não nos esqueçamos nunca a forte “crença” supersticiosa que os romanos tinham. A este intuito de criar um verdadeiro *paradeisos* denomina-se *otium cum dignitate*¹⁴³

Porém, não deixa de ser surpreendente; (se bem que esta surpresa tenha as suas reservas); esta exaltação de um mundo idílico expresso nos mosaicos da *Lusitania*, pois numa primeira instância, e a ter em conta apenas as fontes literárias, esperávamos um panorama iconográfico ligado a outra visão que não a de paraíso. E, torna-se curioso, uma vez que é nesta província que se regista o maior número de pavimentos

José Álvarez Martínez, diz-nos ainda a este propósito: “Trata-se, portanto, da obra de um grande proprietário do século IV d.C., que desejou monumentalizar a sua villa com a inclusão de um programa de primeira linha, procedente de uma oficina estrangeira que mantinha um padrão de qualidade que as oficinas emeritenses haviam esquecido e substituído por outras produções. É um reflexo da sociedade culta deste tempo, apegada aos padrões helenísticos.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/2007)17.

¹⁴⁰ CARNEIRO (2011) vol.I,85.

¹⁴¹ Acerca da importância de elementos de proteção, concretamente amuletos, Vitor Jabouille afirma: “O carácter mágico e religioso da generalidade dos amuletos abrange uma gama de ritos e práticas culturais, de crenças e gestos simbólicos que garantiam o equilíbrio entre o homem, o mundo sobre-humano e o mundo subterrâneo. Os amuletos funcionavam, para os romanos, como fundamentos basilares de protecção e fortuna contra as manifestações malélicas e os sortilégios obscuros.” PONTE (2002) 271.

¹⁴² Sobre os mosaicos ornamentados com motivos marinhos e/ ou florais, Janine Lancha, é da opinião que: “ Les galeries du grand péristyle de la maison des jets d’eau associent les sujets mythologiques, signes d’une culture classique, et un scène de la vie quotidienne.” LANCHA (2000) 175.

Ver ainda: OLIVEIRA (2001) 27.

¹⁴³ SAN NICOLAS PEDRAZ, *Encontro Ibérico sobre Mosaicos Romanos*, 2011, FCSH/Lisboa

com um tema tão unificador quanto o de Orfeu, ser também esta a província, que enquanto *finisterra*¹⁴⁴ é encarada como um mundo de trevas e monstros.

Sendo uma província claramente de contrastes, a criação de um imaginário fantástico caracterizador do extremo Ocidente, foi provido por *monstros, animais fantásticos, gigantescos e estranhos e de fenómenos como o das éguas lusitanas, rápidas, que são emprenhadas pelo vento (...) sendo que a Lusitânia é também povoada por homens bárbaros com costumes bárbaros: fazem sacrifícios humanos* (Plutarco, *Quaest. Rom.*, 83; Estrabão, III, 4,7), *preferem a morte à rendição* (Diodoro, XXXIV – XXXV, 4, Estrabão III, 4, 12; Dion Cássio, 54, 5, 1), *são canibais* (Hidácio, *Crónica*, 410-411), *tomam banho em urina, também a usam como dentífrico* (Diodoro, V, 33).¹⁴⁵

Possivelmente esta imagem literária que os romanos tinham desta província desfazia-se em confronto com a realidade que encontraram.¹⁴⁶

A mitologia funciona assim como garante de um cosmos que preconiza os valores da ordem, paz e harmonia, nela está implícito o homem mundano para além de si mesmo através das imagens mitológicas, nas quais se aborda a visão do mundo e do homem.¹⁴⁷ É neste contexto, que verificamos que há um certo entrosamento entre mitos de modo a que esta junção auxilie a mensagem implícita aquando a sua transmissão. Assim verificamos com o orfismo e o culto de Dioniso¹⁴⁸, e com o episódio do canto XII da *Odisseia* e a figura de Orfeu.¹⁴⁹

¹⁴⁴ O conceito de *finisterra* para o extremo Ocidente é visionado por Carlos Fabião da seguinte forma: “A investigação portuguesa sobre a Antiguidade assumiu de um modo cândido esta imagem de *finisterra*, à beira do terrífico mar Oceano, e interiorizou a noção de uma Lusitânia ultraperiférica no contexto do Império Romano, mesclando acriticamente as distintas tradições literárias, com especial destaque para as primeiras. A condição francamente interior dos principais centros políticos da província constituía um outro argumento a favor de uma depreciação do litoral. Paralelamente, o desenvolvimento das pesquisas em outras paragens, valorizou a importância de algumas rotas de circulação norte-sul.” FABIÃO (2009) 53.

¹⁴⁵ JABOUILLE (2002) 277.

¹⁴⁶ “Podemos considerar que a mitologia representada na Lusitânia não difere da que se encontra noutras partes do Império: está presente a mitologia latina influenciada pela cultura grega, com materialização das grandes divindades e de algumas divindades menores e, principalmente, das personagens e episódios míticos mais importantes e populares.” JABOUILLE (2002) 281.

¹⁴⁷ É neste contexto que se insere um relativo livre-arbítrio, que conduz “o homem que for sábio está livre de afetos e paixões, basta-se a si mesmo e é temente a Deus, aspira ao bem e ao justo e é capaz de atuar segundo a natureza” ou então poderá ser visto da seguinte forma: “o homem é como um cão levado à trela pelo seu dono; pode segui-lo alegremente ou ser penosamente arrastado, se quiser resistir-lhe; mas de qualquer modo, tem de o seguir. É o que se exprime pela célebre frase latina: *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*.” ROCHA PEREIRA (2003) 541.

¹⁴⁸ KUZNETSOVA-RESENDE (2002) 291.

¹⁴⁹ MORAND (1994) 236.

Acerca destas semelhanças entre mitos, podemos verificar: “há algo no canto de Orfeu e no canto das sereias, que entre o êxtase provocado pelo primeiro e o envolvimento causado pelas segundas, reporta para aquilo que é a verdade e a ilusão” Idem, p.237. Ou seja, este entrosamento de mitos, permite ao

Existe em todo o mundo romano – expressa eximamente na época tardo-antiga - uma atitude de triunfo sobre si mesmo, sobre a *virtus* que é essencial possuir - que está expresso nos mosaicos desta época - nos quais figuram, por exemplo, o caçador que alcança a sua presa; o auriga que vence gloriosamente a corrida; que no canto XII transporta Ulisses e os seus companheiros para lá da tentação do canto das sereias ou em Orfeu que não teme a descida aos Infernos para resgatar o seu grande amor. Assim o homem da Antiguidade Tardia alcança a virtude.

6.4. A *Koiné* mediterrânica

As fortes convulsões sociais¹⁵⁰ que se fizeram sentir essencialmente na Antiguidade Tardia, deram origem ao fluxo mutatório que se desenrolou a nível artístico e cultural, traduzido por *koiné* cultural.

Os vetores que possibilitaram esta profunda transformação da cultura mediterrânica foram essencialmente de origem política, mas também social. A penetração do cristianismo e a sua posterior afirmação como religião oficial do Império leva a profundas mudanças no seio da sociedade¹⁵¹.

Sabemos de antemão que a parte ocidental do Império possuía uma forte “religiosidade idolátrica ancestral”¹⁵² muito difícil de desenraizar, e é através de

homem ilustre retirar uma lição, a qual, por sua vez, expressa valores morais, aqueles que o homem almeja para si mesmo e os que têm a função enquanto *kosmocrator* de ensinar aos outros.

¹⁵⁰ Acerca das mudanças ocorridas no Baixo-Império, André Carneiro, diz: “É certo que as perturbações ocorreram, e de tal forma que em muitos casos provocaram ruturas catastróficas, seja pela instalação de novos contingentes populacionais, pelas alterações sociais, pela emergência do cristianismo alancorado a religião oficial, pela pressão fiscal e alterações estratégicas que conduziram ao colapso da economia imperial, ou ainda por desígnios naturais, entre outras situações que ocorreram. Em sentido inverso, observa-se a estabilidade nos padrões de povoamento, a manutenção de identidades, as reconstruções e os desígnios de perpetuação da ordem, sobretudo por parte do poder político que, seja qual for, se reclama como herdeiro do Império. E entre ambas encontramos os fenómenos de transformação, de lenta metamorfose com a chegada de contributos que se vão somando ao edifício civilizacional antigo.” CARNEIRO (2011) vol. I, 166.

A este propósito, Carlos Fabião, num outro contexto, mas complementar ao que estamos a retratar, diz: “a localização francamente interior dos principais centros administrativos da *Lusitania*, exceção feita a *Scallabis*, a única das capitais conventuais, alcançável por navegação direta a partir do mar, reforçava a ideia de que a orla marítima constituiria uma área secundária, negligenciada e negligenciável, no contexto da província romana.” FABIÃO (2004) 57.

¹⁵¹ Apesar da vertente reacionária revelar uma relativa supremacia numérica, que não permite a fácil integração do cristianismo no seio de uma comunidade pagã, a verdade é que: “A conversão do imperador Constantino fez com que, sem dúvida, o cristianismo se torna-se atrativo para muitos dos habitantes do Império Romano; e levou até às portas da Igreja uma boa parte deles, ainda que por mais não fosse, esta ser a religião do Imperador.” ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 232.

¹⁵² ÁLVAREZ GÓMEZ (2001) 233.

manifestações a nível do setor privado que assistimos a um desejo de perpetuação dos valores antigos, os quais estabeleciam um padrão ético “superior” aquele que o cristianismo apregoava.

Este impacto cultural que se dilata durante os séculos III e IV d. C. estabelece a segmentação¹⁵³ da sociedade em dois grandes grupos, como já tínhamos observado anteriormente: os cristãos e os pagãos. Estes últimos adotam todo um complexo estrutural onde operam com a imagem dos espaços, afirmando assim a sua posição.

No domínio privado, assiste-se a um regresso dos valores estéticos antigos, o que conduz a um processo de interdependência entre províncias (que não é novidade), desenvolvendo assim possíveis padrões de influência artística, como veremos de seguida.

A semelhança de padrões iconográficos e esquemas compositivos entre mosaicos das mais distintas províncias do Império conduziram à elaboração da hipótese de que teriam existido de facto influências culturais¹⁵⁴, as quais se expressaram maioritariamente através da “supremacia” do Norte de África, cujo número de oficinas de mosaico foi, sem dúvida, superior ao das outras províncias; ficando assim patente a importante raiz matricial itálica, que numa primeira instância, desenvolve e “divulga” esta arte¹⁵⁵.

O interesse pela malha profissional que executava estes mosaicos, levou a que o rumo das investigações sobre o universo musivário recaísse sobre esta troca de influências. Questões sobre a mobilidade de mosaicistas de província em província, assim como a existência ou não de um (ou vários) cadernos de modelos que circulavam entre as oficinas servindo de guia aos artesãos elevaram a premissa *koinina* a um patamar de elevado interesse.

¹⁵³ Segmentação esta executada mais pelos parâmetros atuais, do que se efetuaría em época romana.

¹⁵⁴ A este propósito, Janine Lancha, é da opinião: “Si les provinces orientales sont celles où la culture grecque est née, nous voyons donc qu’à l’époque impériale, provinces orientales et provinces occidentales suivent deux voies sensiblement différentes dans le domaine culturel.” LANCHA, “Mosaique et culture dans l’Occident romain I-IV siècles”, p.402.

¹⁵⁵ “Esta influencia, como decíamos, se rastrea en todo o solar del occidente romano y por ello los pavimentos presentan concomitancias con otros correspondientes a zonas de esa demarcación geográfica como la Galia. Esas peculiaridades de ragambre itálica se aprecian en los pavimentos en blanco y negro que repiten motivos y esquemas que, aunque acuñados, muchos de ellos, en el área helenística, se reelaboran en la Península Itálica desde donde se difunden a las regiones mencionadas.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006) 247.

É então que se verifica através dos vários estudos elaborados, que as escolas do Norte de África tiveram o seu desenvolvimento a partir de finais do século I d.C. e sobretudo no período compreendido entre a 2ª metade do séc. II e finais do séc. III d.C.- época que se apelidaria de “idade de ouro do mosaico norte africano.”¹⁵⁶.

Esta província seria o centro produtor/ reproduzidor – cremos que reproduzidor, devido à matriz itálica que representavam - de produções artísticas; nomeadamente o “estilo florido” das conhecidas representações mitológicas, aspetos cinegéticos, ou assuntos de vida quotidiana. O que assinalou a crença da existência da dependência das produções norte-africanas¹⁵⁷, que eram de distinta e superior qualidade artística, sem qualquer espécie de dúvida, todavia não bastaria para formular a confirmação desta influência.

Para além das composições ornamentais e da temática empregue nos pavimentos de Norte de África, também a cor constitui uma particularidade, pois é evidente o uso de matérias-primas tão ricas, quanto diversas que não diríamos que antagonizam, mas complementam o quadro pictórico das restantes províncias, cuja paleta de cores era reduzida e muito primária

Verificamos que os primeiros contactos entre mosaicistas norte-africanos e hispânicos terão ocorrido no início do século III d. C, sendo que as representações que auferem semelhanças entre si se fazem sentir especialmente a partir desta época. Chegar-se-ia inclusive a pensar, que o auge da realização de mosaicos hispânicos que ocorreu no século IV d. C, motivou a presença de musivários norte-africanos em busca de trabalho nesta província, o que levou a que o tipo de composições encontradas em algumas *villae* como Santa Vitória do Ameixial, fossem consideradas como obra de mosaicistas do Norte de África.¹⁵⁸ Esta situação registava-se também em regiões como a Itália.¹⁵⁹

¹⁵⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ *apud* PICARD (1997) 40.

¹⁵⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1997) 40.

¹⁵⁸ A este propósito, encontramos também o panorama cultural e artístico da Quinta das Longas, que tratando-se de uma *villa* do Baixo-Império (séc. IV) possui todo um programa iconográfico excepcional, onde se verifica “que la autoría de este proyecto correspondería a un ciclo mitológico tardío elaborado en Afrodísias de Caria, en la actual Turquía, donde en aquel período estuvieron en actividad talleres que se ocuparon de satisfacer los encargos más importantes llegados de diversas zonas del Imperio, incluida la metrópoli, lo que muestra la riqueza del medio rural emeritense de esta época, en el que, a buen seguro, existirían otros ciclos de repertórios clásicos en estancias representativas de villae tardías hasta bien entrado el siglo V d.C.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 17.

¹⁵⁹ *Idem* (1997) 40.

As trocas culturais/comerciais sucederam-se por todo o Império, como se regista pelos “abundantes intercambios comerciales entre ambas regiones y en el caso, también de la colonia Augusta Emerita, la importación de la denominada sigillata africana fue una práctica común ya desde finales del siglo I d.C. y la segunda centúria, fecha en la que llegan las correspondientes al tipo **A** procedente de los alfares del Norte de Túnez, aunque com escasso número de exemplares y fruto de un comercio todavia ocasional, para generalizarse ya en la segunda mitad del siglo II d.C y primera mitad del siglo III d.C. La verdadera invasión de exemplares africanos, correspondientes y a la variedad **C**, realizados igualmente en la Bizacena, se produce a partir de la primera mitad del siglo III y su mayor presencia en el mercado emeritense se puede situar entre 240 y el 350, aunque en la cuarta centuria son ya piezas correspondientes a la forma **D** las que lo ocupan hasta la primera mitad del siglo V d.C”.¹⁶⁰ Todo este fluxo comercial introduz-nos diretamente num dos vetores estruturais da economia romana, que num outro contexto, já havíamos referido, o *negotium*. Embora a província norte-africana ofereça uma riqueza iconográfica excecional, como temos vindo a verificar, o fato é que as representações órficas da província hispânica concentram em si uma maior representação quer em número de pavimentos, quer tipologicamente, na qual se encontra registado todos os tipos iconográficos sistematizados por Stern.¹⁶¹

Sintetizando, a *koiné* cultural que se produziu no Mediterrâneo Ocidental, no século III, refletiu essencialmente uma influência mútua de padrões, de cariz pagão, em regiões sensivelmente próximas umas das outras, em que a inacessibilidade por via marítima¹⁶² pela qual se fazia maioritariamente o comércio de bens e o transporte de pessoas, não impediu de forma alguma as relações mútuas entre províncias. Como assim o comprova a intensificação do comércio na Antiguidade Tardia.

Não podemos esquecer que a província norte-africana em muito contribuiu para a denominada *koiné* cultural. Todavia a província de Itália foi sem dúvida a “mãe” de todas as influências artísticas e culturais que se registaram um pouco por todo o Império; onde aliás pertence matricialmente o termo “mundo romano”. Esta *koiné*

¹⁶⁰ ÁLVAREZ MARTINEZ (1997), *apud* VÁSQUEZ DE LA CUEVA (1985)

¹⁶¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1997) 45.

¹⁶² Não sendo o rio Anas navegável até à capital de província, outras estratégias tiveram de ser adotadas, a este nível André Carneiro, afirma: “Este conceito geo-estratégico, articulado em torno do leite do rio, é notável pelo modo como entende a ligação atlântica da capital provincial como fundamental logo desde o momento da sua fundação (trata-se da única capital provincial que não tinha acesso direto ao mar), e tal torna-se simbolicamente evidente pela construção da magnífica ponte de *Augusta Emerita*, com a sua longuíssima extensão de mais de oitocentos metros orientada precisamente para oeste, no sentido da *finis terrae* atlântica.” CARNEIRO (2011) vol. I, 142.

traduz a necessidade vital do homem enquanto ser social que estabelece relações espartilhadas pelos seus “vários seres”, ou seja, há no homem do mundo clássico a clarividência das suas várias dimensões. O homem da Antiguidade não se resume a uma só dimensão como já vimos, é sim um ser incompleto que visa nas suas múltiplas dimensões, a plenitude.

Fica-nos a interrogação: a influência da província do Norte de África traduz-se na província da *Lusitania* até que ponto?

Sabemos que a alteração do programa musivário muito próximo dos mosaicos norte-africanos, reflete uma aproximação do extremo Ocidente ao próximo Oriente, na Antiguidade Tardia. É também em meados do século III d.C. que as importações registadas na nossa província registam uma clara influência do Norte de África, nomeadamente ânforas, cozinha africana, *terra sigillata*.¹⁶³

Contudentemente reafirmamos a nossa crença na mobilização de gente especializada na arte de fazer mosaicos provenientes sobretudo do próximo Oriente, numa primeira fase. Numa fase posterior adotar-se-ia quer a técnica quer os cartões de modelos de aí provenientes, sendo que na Antiguidade Tardia verificar-se-ia um “regresso” aos padrões de qualidade estabelecidos por outras províncias.¹⁶⁴ Assim o constata o programa iconográfico da Quinta das Longas, o qual terá sido obra de uma oficina localizada em Afrodisia de Carias, atual Turquia¹⁶⁵; tal como o mosaico de Santa Vitória do Ameixial, no qual se verifica que nenhuma das tipologias de navios definidas num mosaico de Althiburos (Tunísia) se enquadra na barca ali representada.¹⁶⁶

¹⁶³ QUARESMA (2009) 491-500.

¹⁶⁴ Sobre este processo de readoção de modelos exteriores na Antiguidade Tardia, podemos constatar-lo na afirmação de J.M.ÁLVAREZ MARTÍNEZ, sobre Quinta das Longas: “Se trata, por tanto, del encargo de un gran propietario del siglo IV d.C. que deseó monumentalizar su villa com la inclusión de un programa de primera línea, procedente de un taller foráneo que mantenía unos patrones de calidad que los talleres emeritenses habían paulatinamente olvidado y sustituido por otras producciones. Es un reflejo de la sociedad culta de este tiempo, apegada a los patrones helenístico.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 17.

¹⁶⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 17.

¹⁶⁶ “Há, de fato, uma espécie de catálogo de vinte e cinco tipologias de navios da época romana desenhados num mosaico de Althiburos, atual Medina (Tunísia) (Duval, 1949, 121) e aí não vemos em que modelo se enquadraria o mosaico de Santa Vitória. Por outro lado, a cabine do homem do leme, ao contrário do que é normal, está à vante e não à ré (Lancha, 1007,256). Não se representa o mastro grande, ao qual se supõe Ulisses estar preso. Não se representa o leme. J. Lancha sugere mesmo que o afastamento de Ulisses neste mosaico e a deslocação da cabine poderão indiciar que o artista inverteu o cartão em que levava desenhado o modelo. (Idem, 257)” MACIEL (2008) 264.

6.5. A temática órfica

6.5.1. As tipologias

Desde relativamente cedo que encontramos um enorme interesse pelo estudo da temática órfica, não só pela verificação do simbolismo da figura de Orfeu, mas sobretudo pela sua franca representatividade um pouco por todo o Império, especialmente no extremo Ocidente peninsular, talvez por isso tenha sido considerado um fenómeno *pars occidentalis*.¹⁶⁷ Assim o demonstra a percentagem que lhe é atribuída perante os restantes exemplares – 80% das descobertas seguras e duvidosas, segundo Fernando Regueras Grande, e 50% que correspondem à província da Lusitânia, segundo José María Álvarez Martínez.¹⁶⁸ ; número igualável ao da Britânia, Gália ou Norte de África, e superior aos de Itália.¹⁶⁹ Os inventários sobre os pavimentos de temática órfica iniciaram-se em 1898 com Gruppe¹⁷⁰ como precursor, seguindo-se Guidi¹⁷¹ que em 1935 realizou um trabalho sobre os mosaicos de Tripolitania, no qual elabora uma classificação tipológica sobre os mosaicos com o lírico em virtude da posição dos animais em torno de Orfeu; em 1955 Henri Stern¹⁷² classificaria os mosaicos com o tema de Orfeu, reduzindo a três os tipos iconográficos (com as respetivas variantes) que se faziam representar, em 1972 Panyagua¹⁷³ e em 1974 Liepmann; não esquecendo o importante contributo de Smith¹⁷⁴, que ocupando-se do conjunto de mosaicos da Grã-Bretanha, estabeleceria uma classificação tipológica com base no seu desenho¹⁷⁵, assim como os trabalhos de Jenisk¹⁷⁶.

Henri Stern realiza a sua classificação tipológica a partir das relações entre as representações de Orfeu e o marco decorativo que o rodeia, o que o fez antever grupos regionais com certa semelhança.

¹⁶⁷ REGUERAS GRANDE (1994) 149.

¹⁶⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990)

¹⁶⁹ REGUERAS GRANDE (1994) 149.

¹⁷⁰ GRUPPE, O. (1884-1937): *s.v Orpheus*

¹⁷¹ GUIDI, G., (1935) “Orfeo, Liber Pater e Oceano nei mosaic della Tripolitania”, *Africa Italiana*, 6, 110 ss.

¹⁷² STERN, H., (1955), “La mosaïque d’Orphée de Blanzay-les-Fismes (Aisne)”, *Gallia*, 41 ss.

¹⁷³ PANYAGUA, E.R., (1972) Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo I-II-III”, *Helmantica*, 70, 83 ss.

¹⁷⁴ SMITH, David, (1983), “Orpheus Mosaic in Britain”

¹⁷⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, (2010) 44.

¹⁷⁶ JESNICK, Ilona, (1997) *The image of Orpheus in Roman Mosaic*. Oxford: B.A.R. International Series 671.

Dentro do tipo I, a figura de Orfeu encontra-se completamente separada dos animais, no interior de diferentes espaços dentro do quadrado central. Na variante **a**, o músico está situado no interior dentro de um espaço (como polígonos, quadrados, etc.) semelhante àquele que rodeia os animais. Na variante **b**, o campo aparece dividido em compartimentos, mas neste caso agrupados em torno de um painel central de proporções mais consideráveis que serve também para a representação de Orfeu.

O tipo II caracteriza-se pela união dos animais num mesmo quadro central. Na variante **a**, os animais estabelecem-se em redor de Orfeu, onde é visível que se apoiam sobre uma porção de terreno. Na variante **b**, é definida pelo agrupamento de dois rebanhos, ainda que em vários planos para simular uma melhor disposição, convergentes até ao músico, sem se denotar qualquer apoio sobre o chão que pisam. Na variante **c**, os animais encontram-se voltados para o quadro central.

O tipo III concebe a representação em círculos concêntricos, ocupando um deles a figura de Orfeu, e outro (ou outros) os animais agrupados de modo heráldico, por espécies.

O estudo de Smith¹⁷⁷ sobre esta tipologia especificamente (III), (baseado nos exemplares britânicos, como já havíamos referenciado), divide os animais em grupos por elementos vegetais onde compreende três variantes, que se caracterizam da seguinte forma:

- III **a**: compreende dois círculos concêntricos;
- III **b**: circunscreve-se a três círculos concêntricos;
- III **c**: os círculos apresentam divisões radiais.

Relativamente à distribuição geográfica dos pavimentos com as tipologias definidas quer por Stern, quer por Smith, verificamos que o tipo I tem uma forte representação no Norte de África; a variante **a** é característica da região de Viena, sendo que os mosaicos de Mérida equivalem a esta variante. Quanto à variante **b**, houve a crença de se ver no “Mosaico dos Pássaros” de Itálica, a sua presença, devido à amplitude do quadro onde figura Orfeu, que é maior que o do extenso mostruário das aves, todavia isso não se verificou. O tipo II é a tipologia com maior número de representações mosaística, encontrando-se patente um pouco por todo o Império, concretamente no Norte de África (Leptis Magna e Cherchell) e Europa Ocidental.¹⁷⁸

¹⁷⁷ SMITH (1983)

¹⁷⁸ BLASQUEZ MARTÍNEZ (1991)

6.5.2 Descrição dos pavimentos em análise¹⁷⁹

6.5.2.1 Ermita de la Piedad, Mérida

O mosaico da Ermita de la Piedad foi descoberto em Mérida, no ano de 1980, encontrava-se aquando a escavação do sítio já muito fragmentado e com muitas lacunas, por se encontrar colocado por debaixo de um outro fragmento de mosaico. Tem como dimensões 5,83m x 4,72m. A sua análise foi essencialmente estruturada a partir dos elementos estilísticos que, apesar do visível estado de degradação em que o mosaico se encontrava, permitiram que fosse executada sem problemas maiores.¹⁸⁰

A figura de Orfeu aparece-nos situada no interior de um octógono de lados côncavos, não superior ao restante esquema compositivo. Encontra-se com uma postura sedente, tal como é norma nos pavimentos peninsulares, sobre uma rocha, com parte do corpo coberto com uma túnica e manto de tonalidade amarelada. Os pés do músico são figurados de uma maneira muito esquemática, descansando sobre uma porção de terreno. O instrumento pelo qual é sobejamente conhecido (a lira), encontra-se à sua esquerda. Esta lira possui uma particularidade diferente, sete cordas, cujos paralelos, só encontramos nos mosaicos de Zaragoza e “El Pesquero”. Ao redor de Orfeu dispostos em espaços iguais mas independentes, concretamente dentro de figuras geométricas, como círculos, semicírculos e polígonos, encontram-se os vários animais que caracterizam uma das mais conhecidas representações do seu mito, ou seja, Orfeu entre os animais. Esta descrição iconográfica enquadra o presente pavimento no tipo I **a**, de Stern. O tipo iconográfico de Orfeu é o frígio, ou seja, o músico apresenta-se vestido com túnica e manto, com uma espécie de barrete na cabeça e calçando os tradicionais *calcei*.

Podemos apreciar no pavimento da Ermita de la Piedad, um grande número de aves das mais variadas espécies, assim como alguns quadrúpedes, entre eles uma leoa e um lobo. A leoa encontra-se de tal forma magnificamente executada, que é para nós motivo de destaque. Tal como a presença de um grifo (ver **fig.1 – Anexos**), que por ser um animal fantástico, é presença inesperada, uma vez que seria intenção do mosaísta

¹⁷⁹ Remetemos o estudo detalhado dos pavimentos de Orfeu para ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990) *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos Hallazgos*.

¹⁸⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990)

retratar a fauna local, esta presença não deixa de ser curiosa. Todavia, temos de atender à criatividade do artista/ artesão que apesar de seguir modelos já pré-estabelecidos, era livre de dar “asas” à sua criatividade na hora de executar o pavimento.

. Um dos paralelos mais próximo a nível iconográfico ao mosaico da Ermita de la Piedad, encontramos-lo em La Alberca (Múrcia).

Pelas características estilísticas e iconográficas que apresenta, o mosaico da Ermita de la Piedad, situar-se-á em meados do séc .III d.C.¹⁸¹, em plena “época de angústia”, como apelidaria Jesús Álvarez Gómez.¹⁸²

6.5.2.2. Parador Nacional de Turismo, Mérida

No decorrer das obras efetuadas no Parador Nacional de Turismo em Mérida, na calle Almendralejo, foi encontrado no espaço de uma *domus* com as respetivas termas, um pavimento de temática órfica.

O mesmo tem como dimensões 2,50m x 1,40m. Por pertencer à mesma tipologia que o pavimento da Ermita de la Piedad, encontramos neste mosaico muitas das características típicas quer de Orfeu, quer da sua envolvência. Todavia há particularidades que se destacam de mosaico para mosaico, independentemente de pertencerem a um mesmo quadro tipológico, que no presente caso é tipo I a de Stern. No mosaico da Calle Almendralejo os animais já não se encontram dentro de círculos ou semicírculos, dentro destes encontramos elementos vegetais.

Relativamente à fauna representada destacamos a presença de um leão, que numa primeira impressão, e sem qualquer recurso a uma análise estilística mais aprofundada, encontraríamos pictoricamente uma comparação com o tigre que integra o cortejo báquico, em Torre de Palma, Monforte.

Perante as características estilísticas e iconográficas situaríamos este mosaico numa época um pouco mais avançada que a do pavimento da Ermita de la Piedad, contudo ainda enquadrado no século III d.C.

¹⁸¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990)

¹⁸² ÁLVAREZ GÓMEZ (2001)

6.5.2.3. Travesía Pedro María Plano, Mérida

O pavimento de Orfeu descoberto na rua Pedro María Plano, em Mérida, é parte integrante daquilo a que se pode apelidar de “procedimento usual da descoberta de mosaicos”, ou seja, foi encontrado no decurso das obras públicas que se tiveram de efetuar naquele local, decorria o ano de 1983.

Em termos de medidas, trata-se de um mosaico de dimensões consideráveis: 10,60m x 4, 20m. Este mosaico é excecional por se tratar do único mosaico da província da Lusitânia pertencente ao tipo III a de Smith, cujos paralelos só encontramos no mosaico de Newton St.Loe e Withigton¹⁸³

É realizado na sua maioria com uma técnica bicroma, somente em determinados detalhes se nota o emprego de tesselas em cerâmica e outras em pasta vítrea azulada.

Este pavimento compreendia diversos motivos: banda de enlace, cena nilótica, motivo cinegético e uma cena de vindima que rodeia o painel central que é onde se encontra Orfeu (ver **fig.2 – Anexos**). Perante esta posição central do músico, como é usual nos pavimentos de temática órfica, podemos auferir que o mosaico da Travesía Pedro Maria Plano entra nos cânones que provêm da literatura, pois articula assim “o centro e a periferia como duas polaridades a partir das quais se pode representar a imagem do cosmos”.¹⁸⁴

Tal como nos restantes pavimentos peninsulares, Orfeu é representado no estilo frígio, no qual o manto e túnica em seu redor, o barrete e as sandálias estão sempre presentes. Todavia no pavimento de Pedro María Plano o músico não se encontra apoiado numa rocha, mas sim num banco, e não se encontra ladeado por duas árvores, como é comum nas representações nas quais figura. Outra das particularidades está exposta no comprimento da túnica, que contrariamente à dos outros pavimentos, neste é curta, cingindo-se ao corpo por meio de um *cingulum* (cujos pavimentos de Zaragoza, e “El Pesquero também têm).

Relativamente ao grupo de animais que o acompanha, estes encontram-se distribuídos de uma maneira heráldica - por grupos - e num esquema de círculos concêntricos nos quais se distribuem. Orfeu encontra-se no interior de um destes

¹⁸³ ÁLVAREZ MARTINEZ (1990) 29-58.

¹⁸⁴ THOMAS (2006) 87

círculos Destes grupos constam: uma raposa, um coelho, um felino, um javali, um elefante, um escorpião, para além de um numeroso grupo de aves, que por norma, estão representados em número singular quer a nível quantitativo quer qualitativo. Aliás terá sido uma das razões que terá causado o equívoco sobre o “Mosaico dos Pássaros de Itálica”. Porém já foi desfeita essa mesma confusão, confirmando-se não se tratar de um mosaico com temática órfica. Há neste pavimento uma clara intenção de fazer representar um plano cenográfico, cuja posição da árvore demarca claramente os espaços.

Ao mosaico de Pedro María Plano, é atribuído *uma associação do tema de Orfeu com o tema dionisíaco, (...) revelando um claro interesse por um herói mítico que, através da sua ligação a Apolo, é visto como um encantador, como um mágico, um adivinho, a aproximar – certamente com prudência – dos textos que dão a conhecer os mistérios órficos*¹⁸⁵ e com base na comparação tipológica que se executou também para o seu congénere de Newton St.Loe e Withigton, o presente mosaico enquadra-se no século IV d.C.

Podemos apreciar o resultado final do restauro que este mosaico foi recentemente submetido, na exposição permanente no Museo Nacional de Arte Romano, em Mérida. (ver **fig.3 – Anexos**)

6.5.2.4. Santa Marta de los Barros, Badajoz

O mosaico de Santa Marta de los Barros, foi descoberto numa *villa* romana em 1925, no sítio de “La Atalaya”, próximo de Badajoz. Fruto das intempéries, e apesar das várias tentativas de uma proteção adequada por parte do seu escavador V. Viniegra, a verdade é que o pavimento onde figurava Orfeu chegou até nós muito deteriorado.

Mérida, que chegou a conhecer o pavimento e publicou fotografias do mosaico, (tal como Viniegra), descreve a cena da seguinte forma: “El Príncipe Tracio aparece sentado, con la pierna derecha extendida en graciosa actitud y teniendo su lira de múltiples cuerdas en el lado izquierdo, sobre un soporte; lleva gorro frigio, túnica y clámide abrochada sobre el hombro derecho. A él acuden y le rodean un ciervo, una pantera, aves y peces... La labor del mosaico es fina... Predominan los colores blanco,

¹⁸⁵ LANCHA (2002) 284

negro y ocre y lo esmaltan el rojo, verde, azul en piedras o pastas vítreas, con lo que se consiguen bellos efectos...”¹⁸⁶

O tipo de pavimento que corresponde o mosaico de “La Atalaya” é seguramente o tipo II **b**, sendo que os seus paralelos mais próximos se encontram quer no de “El Pesquero”, em Badajoz (Espanha) quer no de “Fattoria d’Orfeo” de Leptis Magna. (Líbia)¹⁸⁷

No presente mosaico existe a particularidade da ausência de árvores, demarcando a figura de Orfeu assim como da disposição característica desta tipologia que se define por colocar os animais em dois sectores, em torno da figura do músico.

A pesar da pouca informação transmitida pelos motivos ornamentais, dado o seu estado de degradação, e deficiente visibilidade dos mesmos nas fotografias de Mérida e Viniegra, este mosaico enquadra-se na época pós-constantiniana.

Por se encontrar muito danificado não foi possível o registo fotográfico.

6.5.2.5 “El Pesquero”, Badajoz

No ano de 1984, viria a ser descoberto por D. Alonso Rubio Muñoz, nas escavações da *villa* romana de “El Pesquero” (a uns 20 quilómetros de Badajoz), um pavimento onde figurava Orfeu encantando os animais (ver **fig.4 – Anexos**), tendo em torno de si, dividido por dois sectores, o conjunto de animais, entre os quais aves, elefante, tartaruga, serpente, destacando-se a presença de um animal fantástico - a esfinge¹⁸⁸.(ver **fig.6 – Anexos**)

O tipo iconográfico é o frígio, vestido com túnica e manto, usando barrete e calçando as sandálias típicas – *calcei*. Todavia, neste mosaico a túnica comprida, como as demais, excetuando a do mosaico de Pedro María Plano, tem os típicos bordados,

¹⁸⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ *apud* R. Mérida, Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz, Madrid, 1925, t.I, n° 1.583, láms. CXXXVI – JCXXXVII.

¹⁸⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990) 29-58.

¹⁸⁸ L. Rubio Muñoz, descreve o mosaico da seguinte forma: “De todo o conjunto de mosaicos de “Pesquero”, mencionamos um em particular, trata-se do que ocupa o piso do possível *tablinum*, representa o mito do príncipe trácio Orfeu, e na sua realização não se inibiram de colocar vários materiais, como as tesselas de pasta vítrea, cerâmica e mármore, algumas destas de procedência sud-italicas. O seu estado de conservação é bom, já que apenas a parte superior do quadro central terá desaparecido. Contudo, esta perda não afeta as figuras do mosaico, apenas a banda geométrica que as rodeia. Trata-se até ao momento, do mosaico que representa o tema de Orfeu, mais conservado da Extremadura. Outro de que se tem notícia, apareceu em Santa Marta de los Barros, que por desgraça, perdeu o tema central, conservando tão-somente a parte geométrica que o enquadra.” RUBIO MUÑOZ (1988) 80.

segmenta e orbiculi., assim como o *cingulum* (ver **fig.5 – Anexos**) A sua atitude sedenta, como já havíamos referido, é idêntica em todos os pavimentos analisados, sendo que no presente mosaico o que difere é o local onde Orfeu se apoia, que neste caso tal como na Ermita de la Piedad e Zaragoza, é uma rocha. A lira possui apenas quatro cordas.

Tendo por medidas 3,80m x3,20m (encontra-se incompleto), a figura do músico aparece demarcada por duas árvores, numa posição forçada, de acordo com o que se conhece para a presente tipologia – II b, e “el rostro del tracio es sereno, pero con ese carácter un tanto irreflexivo y esquemático típico del canon de las representaciones del siglo IV d.C.”¹⁸⁹

Apesar da cena mitológica ser igual em todos os pavimentos, com as suas devidas diferenças estilísticas e tipológicas; a verdade é que parece-nos ver nesta propositada atitude irreflexiva, uma clara intenção do proprietário, demonstrar a sua afeição pelos mais altos valores pagãos; que se torna explícito através do rosto do músico.

6.5.2.6. Arneiro, Leiria

Este pavimento foi descoberto na *villa* romana do Arneiro, a uma curta distância de Leiria, e poucas são as informações que se têm acerca deste mosaico, visto que o mesmo foi levado para o estrangeiro – não se sabe ao certo para onde. O que foi trazido a público sobre o mosaico do Arneiro ou é através de reproduções literárias pouco pormenorizadas, ou pelo desenho que dele é conhecido, cuja publicação data de 1902, no “Archeologo Português”¹⁹⁰

Optámos por transcrever o excerto do texto que diz respeito ao mosaico em análise, pois cremos que será uma descrição mais fidedigna do mesmo: “Todos os quartos são assoalhados de mosaico, à exceção de um só. O desenho, porém, que entre todos é o que mais se distingue é o do quarto principal, que incluindo a extremidade circular tem 10,55m ou mais de 35 pés de comprimento, e 5,45m, ou perto de 18 pés de largura. Todo este quarto está cheio de pavimento marchetado, a parte circular com um desenho de ornato de xadrez preto e branco, ao passo que a parte rectangular representa

¹⁸⁹ ÁLVAREZ MARTINEZ (1990) 10

¹⁹⁰“Archeologo português”, VII, p.316

em diferentes cores a fábula de Orfeu amansando os brutos, e encantando-os com a música da sua lira. O lobo e o porco-montês (javali), vêem-se ali em pé, com silencioso pasmo olhando para o tangendor; a raposa deliciada com as novas sensações que experimenta, levanta-se, e põe uma pata no rochedo, em que Orfeu está assentado, e outra pata na própria lira, o gamo, a maior distância, parece estar imóvel escutando a melodia, em tanto que o coelhinho mostra ir correndo sem saber para onde corre, com o que sente. Além daqueles, há mais três animais, que parecem não formar parte do bruto auditório, e são uma pantera no topo e um veado e um alce ao fundo, colocados como objetos de ornato e para encher espaços. Os quatro cantos do quadrângulo que serve de moldura ao pitoresco painel estão embelezadas com quatro cabeças maiores que o natural, e que, em razão do seu número, podiam representar as quatro estações, mas não há bastantes sinais característicos que autorizem tal suposição. Esta é a única alcova em que se acham imagens de objetos viventes, nas outras há só desenhos ornamentais, alguns dos quais muito elegantes.”¹⁹¹

Há em toda esta descrição elementos muito curiosos e muito importantes acerca do pavimento, pois para além de toda a panóplia de animais que circundam Orfeu, é curiosa a presença das Estações, para além da descrição executada por John Martín, que leva a que, volvido um século, a clara percepção sobre o estado extasiado dos animais perante a música de Orfeu seja idêntica.

O músico apresenta-se como lhe é característico nos pavimentos que temos vindo a analisar, com túnica e manto, barrete frígio e sandálias, sobre uma rocha. Segundo os elementos estilísticos e ornamentais que se puderam analisar através do desenho, dir-se-á que pertence ao tipo II c, sendo que a proposta para a sua datação não é concreta¹⁹², terá todavia uma cronologia avançada (sécs III/IV d.C.). Encontramos paralelo com o presente mosaico de Orfeu, no mosaico com a mesma temática em Jerusalém.¹⁹³

Há ainda a referir que contrariamente ao que foi entendido numa primeira instância como um recinto de carácter cristão devido à sua planta semicircular, foi

¹⁹¹ MARTIN, “Archeologo Português”(1902)vol. VII, nº12, pp.312-319

¹⁹² “A proposta de Balil, 2ª metade ou finais do séc. III, é talvez correta. A sua composição global corresponde a tipos mediterrânicos e os motivos decorativos reconhecíveis são normais.” AAVV, 1996, p.18.

¹⁹³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010) 44

posteriormente reanalisado e perspetivado de uma outra forma, pois A. Balil e J.M. Álvarez Martínez interpretam-no como um *stibadium*.¹⁹⁴

6.5.2.7 Martim Gil, Leiria

O mosaico de Orfeu de Martim Gil tem por dimensões 9m x 4,20m, estando o músico vestido com uma túnica e manto de tonalidade encarnada, não é perceptível o barrete frígio que o caracteriza, pois a parte superior da figura de Orfeu encontra-se bastante deteriorada. O músico encontra-se ao centro tocando a lira de quatro cordas; sendo que os animais que o acompanham são aves (dos mais variados tipos), um veado, um cão, uma garça, um tigre, um leão, uma possível pomba junto a um ramo de árvore, um pavão, entre outros. (ver figs. **7, 8,9,10 e 11** – Anexos)

Existe a indicação de que “foi também nas ruínas das habitações romanas encontradas em Martim Gil que há pouco anos se descobriu o belo mosaico com a figura de Orfeu a tocar a lira, e rodeado de diversos animais que vem atraídos pelo encanto da música. Este mosaico foi adquirido pelo meu amigo o Sr. J. Leite de Vasconcelos para o Museu Etnologico Português, e constitui certamente a melhor espécime de mosaicos romanos que até hoje se tem encontrado em Portugal.”¹⁹⁵

Corresponde ao tipo II **b**, e situar-se-á dentro da segunda metade do século IV d.C., terá sido obra de uma oficina pouco apurada e com carácter marcadamente local, segundo Bairrão Oleiro.¹⁹⁶

6.5.3. O mito e as suas variantes

Como já havíamos deixado patente, a representatividade numérica dos pavimentos com a figura de Orfeu foi uma das causas que levou à escolha da presente temática, pois sendo um dos mitos que mais divulgação teve ao longo dos tempos, podemos desde logo apreender a importância da iconografia greco-romana, reafirmadora dos seus modelos por entre séculos de História.

¹⁹⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1990) 11

¹⁹⁵ COSTA, “O Archeologo Português”, vol. X, 1905, pp.49-50.

¹⁹⁶ AAVV (1996) 18.

Eis que surge então a resposta a uma das premissas que havíamos formulado no início deste estudo: *podemos fazer com que as imagens nos falem através de séculos de silêncio?* Sim, podemos. E o mito de Orfeu, é um dos testemunhos que provam esta “comunicação”, veiculada através da transmissão da essência do mito, readaptando-o, assim o foi também na Idade Média, na época do Renascimento, etc.¹⁹⁷

Podemos ver em diferentes épocas a importância da figura do músico, temos o exemplo de Nicolas Poussini, que em 1665 executa uma pintura com o tema de “Orfeu e Eurídice”¹⁹⁸, assim como a tapeçaria elaborada por Marc Saint – Saëns em 1950, onde o artista faz representar Orfeu encantando os animais.¹⁹⁹ É de facto fascinante apreciar esta peça de tapeçaria, pois ela ilustra de um modo muito particular não só o domínio que Orfeu tinha sobre os animais, como também está figurado “a luz que Orfeu comunica aos animais fascinados”²⁰⁰ Não nos alongaremos na explicação do mito, todavia, é nossa pretensão dar a conhecer o motivo pelo qual a imagem de Orfeu seria tão acarinhada ao longo dos tempos.

A história do seu nascimento revela-nos a importância que o músico tem para o presente estudo, pois sendo Orfeu filho de uma Musa (existem várias versões, Calíope é a que recebe maior concordância, contudo há que referir que Polímnia ou Clío também são referenciadas como possíveis progenitoras),²⁰¹ é desde logo promissora a sua representação nos mosaicos.

Sendo as Musas, o símbolo por excelência da cultura, de tudo aquilo que o homem virtuoso deve almejar, Orfeu é logo à partida “geneticamente” dotado de bons augúrios. O seu pai seria Eagro, rei da Trácia, daí a denominação sobejamente conhecida que muitas vezes está patente na literatura referente a Orfeu, denominando-o de “Príncipe Trácio”, expressão que descreve a sua posição de realeza.

Temos então como resultado do envolvimento entre uma das Musas e um elemento da realeza, um músico que encanta tudo e todos ao seu redor, com o som da sua lira (e do seu canto, como vemos no episódio de “Ulisses e as Sereias”).

Este sentido mágico de atordoamento, de encantamento, de sedução, eleva Orfeu a uma posição que perdura para além de qualquer espaço temporal, pois nele está expresso um dos poderes mais “excepcionais”, que evoca, uma vez mais, os tempos

¹⁹⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010) 41.

¹⁹⁸ Nicolas Poussin, “Orfeu e Euridice”, ca. 1665, Paris, Louvre9

¹⁹⁹ Marc Saint-Saëns, “Orfeu”, Tapeçaria de Gobelins, 1950, Paris, Mobilier National.

²⁰⁰ MARTÍN (1995) V.

²⁰¹ MARTÍN (1995) 184.

primordiais da expansão territorial romana, ou seja, o poder sobre os outros. Orfeu possui verdadeiramente poder sobre os demais. Aliás, terá sido por causa desta característica que foi simultaneamente considerado como uma espécie de bruxo, mago ou adivinho.²⁰²

Esta noção do seu carácter mágico está também expressa na opção dos Argonautas que escolhem Orfeu como guia, fugindo assim à morte inevitável que os esperaria. Numa clara invocação às Musas (nesta narração há uma alusão ao canto); Orfeu faz com que “graças a ele, os seus companheiros escapem à morte, junto ao rochedo das sereias, porque a beleza do seu canto tornou inoperante o encanto das vozes enfeitiçantes.”²⁰³

Contudentemente é neste preciso episódio da viagem dos Argonautas que se opera a distinção entre a realidade e a ilusão, pois apesar de se tratar de um dote comum, ou seja, o poder vocal – o canto – que quer Orfeu, quer as sereias possuem, que, como dissemos, numa primeira instância faz alusão às Musas. Todavia há neste episódio, a noção da necessidade de distinção entre o canto salvífico do músico e o canto tentador das sereias, que conduzia à morte todos aqueles que as ouvissem.

Há em todo este episódio um simbolismo pedagógico, pois a morte (figurativa) é sinónimo da cedência à tentação, que por sua vez é o caminho que o homem claramente não deve seguir enquanto Orfeu reproduz o caminho das Musas, pelo qual os homens se devem reger. É por isso que a figura do lírico serve de propaganda imperial, pois além da *virtus* e da *pax* ele reúne em torno da sua figura também a *concordia*.²⁰⁴

A sua descida aos Infernos para resgatar Eurídice, sua amada, é também bastante representada e difundida quer em época romana quer em épocas posteriores, como o caso que já referimos de Poussin que representa pictoricamente os dois apaixonados. Todavia este episódio é alvo das mais variadas interpretações, pois se por um lado se dá relevância à coragem de Orfeu para ir até ao submundo, por outro retrata-se a consequência dos seus atos isto é, a cedência à tentação que o próprio músico

²⁰² KUZNETSOVA-RESENDE (2002) 289.

²⁰³ MARTÍN (1995) 184

²⁰⁴ “Orfeu aparece assim como um modelo, um exemplo para o imperador que é o garante da paz no Império, e que, como o herói, crê na concórdia entre as Nações e os Estados diferentes. A concórdia é possível pela vitória sobre as paixões humanas, fator de desarmonia e que causa um obstáculo à paz e à felicidade, e que previne contra aqueles que lutam por isso, como Aquiles e Hércules. Tudo se junta: a pacificação do império e do universo e, para um imperador-filósofo como Marco-Aurélius, a paz interior.” MORAND (1994) 229.

experienciou por se voltar para ver o rosto da amada antes de chegarem ao mundo dos vivos, o que leva ao desaparecimento desta para sempre. O paradoxo da figura de Orfeu reside na premissa anterior, pois sendo uma figura que reúne todas as qualidades já descritas, seria um ser superior, capaz de resistir à tentação. Porém pensamos que é precisamente deste seu ato que lhe resulta a aprendizagem. Orfeu entrega-se assim à dor de ter perdido Eurídice²⁰⁵, e recusa qualquer tipo de envolvimento, existindo apenas relatos da sua vida íntima com homens.

Uma das variantes deste episódio surge depois do seu regresso aos Infernos, Orfeu “teria instituído Mistérios reveladores dos segredos do Além, mas reservando-os aos homens; uma noite, quando estavam reunidos em celebração, as mulheres apoderaram-se das suas armas, que eles tinham deixado à porta, e massacraram-nos a todos, incluindo Orfeu.”²⁰⁶

Cristalizava-se assim uma corrente de pensamento, que viria a ser apelidada de orfismo. Esta corrente foi “originária, provavelmente, das colónias gregas do Sul de Itália, por volta do séc. VI a.C.”²⁰⁷ a que estava também associado uma teogonia que apresenta a sua própria explicação da origem do homem e do seu destino espiritual.”²⁰⁸

²⁰⁵ Orfeu surge então como a figura do poeta que não teme enfrentar a morte para encontrar nela a mais bela inspiração” MARTÍN (1995) 186.

²⁰⁶ MARTÍN (1995) 184/ 185

²⁰⁷ KUZNETSOVA-RESENDE (2002) 289.

Sobre a origem do Orfismo a autora refere ainda: “Heródoto, no séc. V a.C., atesta a existência coeva de textos órficos (“hieros logos”, “História Sagrada” ou “Revelações”), que para os seguidores eram tão essenciais como para os cristãos seriam, seis séculos mais tarde, os “Evangélicos”. Pequenos fragmentos destes textos, de teor fortemente esotérico, foram encontrados no Sul de Itália e em Creta, gravados em folhas de ouro datada dos séculos. III-IV a.C. Essas folhas faziam parte de espólios funerários e continham fórmulas destinadas a guiar a alma na sua viagem após a morte. Outros fragmentos dos textos órficos chegaram ao nosso conhecimento através de citações de autores clássicos do Baixo-Império. As noções básicas do orfismo primitivo – cujas linhas gerais continuam válidas na época romana, se bem que reelaboradas e ampliadas – encontram-se igualmente em Platão (Fédon, 69c-70c; e Crátilo, 400c.). É este autor quem desenvolve a teoria da pureza da alma e impureza do corpo, teoria que pertence ao orfismo primitivo, ele explica a necessidade de purificação, de ascetismo e de abstinência para os adeptos desta crença, como meio de atingir a unificação com o mundo divino e obter a imortalidade.” KUZNETSOVA-RESENDE (2002) 290.

O orfismo possui práticas e doutrinas próprias, tais como: “a abstenção de derramamento de sangue; o vegetarianismo; a doutrina de que o corpo é a prisão da alma; a crença na purificação do pecado, por meio de certos ritos, neste mundo e no outro, o que leva a supor que aceitaram desde cedo a transmigração, embora o facto não esteja documentado antes da época clássica, nem durante ela.” ROCHA PEREIRA, (2003) 316.

²⁰⁸ MARTÍN (1995) 185.

Esta teogonia defende: “O mundo nasceu de um ovo primordial, do qual surgiu o primeiro ser, simultaneamente macho e fêmea, que irá gerar todas as coisas, Fanes (o brilhante) ou ainda Eros. A parte superior do ovo tornou-se a abóbada celeste e a parte inferior, a Terra. Da teogonia que sessegue, teremos sobretudo o mito de Zagreu, filho de Zeus e de Perséfone, criado pelos Titãs, que o fizeram em pedaços e o devoraram. Foi ressuscitado por Zeus quando este gerou Dioniso, o qual é habitualmente associado como divindade central do Orfismo. Quanto ao homem, nasceu das cinzas dos Titãs fulminados, sendo portanto, parcialmente de natureza divina, mas também marcado pela marca do assassinio. Esta espécie

É criado na figura do músico, toda uma envolvente que permite as mais variadas interpretações, mas cujo significado reside no sentido do Uno, daquele que representa os valores clássicos (a virtude, a paz, a concórdia, a filosofia, o misticismo e a cultura). Logo, a figura de Orfeu encaixa perfeitamente numa época de mudança, como a que se processa entre os séculos III e IV d.C., pois servirá ambas as partes²⁰⁹. Da orla pagã, é interpretado como símbolo dos mais arreigados valores morais, assim como posteriormente será “manobrado” pelos cristãos enquanto símbolo unificador.

Em suma, podemos afirmar que, com a penetração do cristianismo, os *domini* procuraram explicitamente marcar também eles uma posição perante o irromper deste novo culto, através do qual os valores de *virtus*, paz, unidade e harmonia serviram de “escudo” perante um culto/religião que não só desconheciam como também consideravam menor. Orfeu torna-se assim o veículo ideal, à transmissão de uma mensagem que se quer política²¹⁰. Contudo, não é nova esta posição, pois também Marco Aurélio já se havia servido da figura do lírico para ressaltar a ideia de paz e concórdia, características essenciais para que o Império caminhasse sem grandes sobressaltos - daí a proliferação da sua figura nos pavimentos do Baixo-Império, época de fortes convulsões sócio-políticas.²¹¹ Podemos então afirmar que existe um uso deliberado da figura do músico pelas diversas variantes do sistema social.

Quanto à distribuição destes pavimentos no quadro peninsular, verificamos que a mesma é bastante prolífera (sendo que a unidade de medida para este termo não é o valor numérico, mas sim a riqueza iconográfica, quer das representações em si, quer das tipologias presentes – todas as três preconizadas outrora por Stern e Smith, as quais explicaremos na altura devida) na capital da província da Lusitânia, ou seja, há uma representatividade significativa da figura de Orfeu, em contextos urbanos. Todavia, os restantes pavimentos (quatro), seriam descobertos em contexto rural, como Santa Marta de los Barros e “El Pesquero”, em Badajoz, e encontramos os outros dois no concelho

de pecado original, condena-o a viver prisioneiro de um corpo de homem ou de animal. Depois de uma série de reencarnações e de estadias no submundo, onde expia as suas faltas, a sua alma pode, finalmente, aceder a uma purificação definitiva e escapar à sua condição para recuperar o seu estatuto divino.” MARTÍN (1995) 185.

²⁰⁹ Os pavimentos de Orfeu figurados nos mosaicos da Lusitânia, resultam “na série mais variada e rica do Império, talvez, para além de outras razões, pela notável vida intelectual que respiraram as nossas terras, com a sua capital convertida na sede do *Vicarius Diocesis Hispaniarum*. O tema de Orfeu introduz-nos em cheio nos aspetos da vida intelectual praticada pelo *domini* do Baixo-Império.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 24.

²¹⁰ “A ideologia e a carga política estão sempre presentes na intencionalidade dos proprietários na hora de mandar executar o pavimento.” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006).249.

²¹¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2010) 47.

de Leiria, concretamente em Martim Gil e no Arneiro. Perante este quadro visual da distribuição dos pavimentos órficos, ressalta-nos uma espécie de “vazio”, que abrange toda a zona central do atual território português, “uma área de indiscutível qualidade, mas com conteúdo relativo, mais próprio de um conjunto de domini que instalam pavimentos que representa, estereótipos culturais, do que valores intrínsecos da sua personalidade”²¹²

Consideramos porém que esta “ausência” de pavimentos com temática órfica no espaço geográfico em questão não constituirá um detrimento intencional ou significativo do grau de cultura destes *domini*, pois se a presença de Orfeu é sinónimo da comparência dos valores clássicos, como o paganismo, o misticismo e a cultura nos pavimentos em que ele é representado a sua ausência não significará ausência de cultura. Esta seria expressa por outros valores, como a *virtus* combatente²¹³, como aliás nos demonstram os pavimentos excepcionais de Santa Vitória do Ameixial e Alter do Chão.²¹⁴

6.6. O Ciclo Heróico

6.6.1. Descrição do pavimento da Calle Holguín

O mosaico dos “Sete Sábios” foi descoberto em Mérida, no ano de 1982, devido às obras de construção de uma casa no solar do que tinha sido anteriormente uma oficina mecânica na calle Holguín, as quais colocaram a descoberto as ruínas daquilo que havia sido uma *domus*, cujas estruturas e pavimentos se revelaram do maior interesse²¹⁵

²¹² CARNEIRO (2011) vol.I, 85.

²¹³ “Les héros, Achille, Hercule, Ulysse, réunissant ces deux senses du mot *virtus*: au-delà de leur vie de lutte et de dangers encourus et vainces, c’est une victoire sur eux-mêmes qu’ils remportent afin de parvenir à leur accomplissement.”MORAND (1994) 276.

Como aliás nos demonstram os pavimentos de Santa Vitória do Ameixial e Alter do Chão, aqui analisados

²¹⁴ Esta ideia é reforçada pelas palavras de André Carneiro que também nos diz: “Porque, como já foi devidamente assinalado por Jean Gerard Górges, o repertório iconográfico da Hispânia, e também do Alto Alentejo, não se baseia nos “souvenirs de la mythologie classique” como em outras áreas, mas no “héros fort et vertueux” que agora chegam ao imaginário e que “remplacent les dieux”: Ulisses, Hércules, os ritos báquicos e mesmo os ventos cristãos mostram no Baixo-Império, a chegada de novos paradigmas culturais vertidos em formas representacionais que, embora aparentemente ligados aos valores mais conservadores refletem no fundo o descolamento do tradicional na passagem para um universo em mudança.” CARNEIRO (2011) vol.I, 84.

²¹⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 183.

Considerado como “verdadeiro expoente da sabedoria pagã”²¹⁶ o mosaico representa uma das mais célebres cenas da *Ilíada*, “a cólera de Aquiles” na qual se assiste à disputa frontal de Aquiles e Agamémnon por Briseida representada segundo outros moldes que não o modelo tradicional²¹⁷; outrora confundida como a cena em que se faria a devolução de Briseida ao herói aqueu por parte de dois heraldos²¹⁸.

No pavimento podemos observar que a cena está cenograficamente dividida em duas partes, revelando precisamente que uma é posterior à outra, e que uma é causa da outra. Nele podemos ver os sete sábios da Grécia devidamente identificados com o respetivo nome em grego, reunidos em *symposium*. Verificamos que “na ábside aparecem as figuras de Quilón e Tales, sendo que na direita e esquerda da composição figuram por esta ordem: Bias de Prienne, Períandro de Corinto, Cleobulo de Lindos na fila da direita, e Solón de Atenas e Pítaco de Mitilene na esquerda.”²¹⁹ Sendo que num plano inferior, podemos observar o episódio homérico, onde constam quatro personagens, três homens e uma mulher, que foram identificados como sendo Aquiles, Agamémnon, Ulisses e Briseida²²⁰ (ver **fig.12 – Anexos**).

Para Blásquez “alguns mosaicos do Baixo-Império são obra, muito provavelmente, de artesãos procedentes do Oriente, pois são utilizados muitos letreiros em grego, como o do tema homérico de Valladolid e o dos Sete Sábios de Mérida.”²²¹

Este tema homérico representa assim um dos temas muito comuns do Baixo-Império – a vida de Aquiles, que simboliza, como referimos, a virtude combativa, o destino escolhido pelo próprio e não por outrem, o que cremos ser reflexo dos acontecimentos socio-políticos que se desenrolavam por esta altura (sécs. III e IV d.C.)

Não podemos deixar de enfatizar que a presença de um mosaico com esta temática no *triclinium* da *domus*, foi intencional. Como temos vindo a analisar o proprietário não é negligente na escolha do tema para os pavimentos que integram

²¹⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 23.

²¹⁷ “Existem diversas variantes, entre as quais a referida por Platão, quem substitui Periandro, o tirano de Corinto, por Myson” ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 186.

²¹⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2006/ 2007) 23.

²¹⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 184.

²²⁰ BLÁSQUEZ, MARTÍNEZ (1994) 279.

²²¹ BLÁSQUEZ MARTÍNEZ (2001)

a sua habitação, pelo contrário, reafirmamos a crença de que os pavimentos seriam pensados caso a caso, consoante o ritual cenográfico que o *dominus* queria transmitir ao visitante. Enquanto *kosmocrator* é a ele que cabe a função de modelar o seu mundo, função que ele exerce na perfeição através da iconografia.

O proprietário escolhe esta divisão da habitação, porque é aí que se desenrola maioritariamente a vida pública, isto é, é nesta divisão que recebe os seus parceiros de negócio, e como tal deseja relembrar a postura que se deve adotar perante os conflitos, como o figurado por Aquiles e Agamémnon cujo episódio é fruto da reflexão dos sábios. Não é revelado neste pavimento uma postura de julgamento ou de censura por parte dos filósofos, não é essa a mensagem principal. O que é revelado pela sua atitude é a sua postura e a expressão dos seus rostos, que querem fazer mostrar uma posição reflexiva perante os acontecimentos que assistem

Coube a Helga von Heintze, nos seus estudos sobre o número de representações que sobre os sábios se conheciam (quer em grupo ou individualmente), concluir que existiam dificuldades em encontrar particularidades nas figuras dos sábios em grupo, sendo que individualmente era mais fácil executar considerações sobre o modelo original e a escola/ oficina a que pertenciam.²²²

Como paralelos ao mosaico de Mérida, temos o mosaico de Torre Annunziata, o de Sarsina, assim como o do “Palazzo dei Ceisari” de Ostia.²²³

6.6.2. “A cólera de Aquiles” – explicação do mito e suas variantes

O mosaico dos “Sete Sábios” representa para o presente estudo, a reunião dos objetivos que levaram à escolha do tema: “Estudo das cenas da vida intelectual figuradas nos mosaicos da Lusitânia”, pois não só representa um dos episódios literários mais conhecidos do mundo clássico, como também tem expresso a reflexão dos filósofos (sete sábios da Grécia) sobre o episódio. Portanto, podemos afirmar que este mosaico basta-se a si mesmo, pois nele já está explícito, porque implícito, a mensagem que o proprietário pretendia transmitir.

²²² ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 185.

²²³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 186.

Uma das obras de Homero, a *Ilíada*, serviu assim de mote para um dos mosaicos mais ilustres da província da *Lusitania*, porém este não evoca o poeta, apenas se serve da sua sabedoria para fazer uma análise das máximas defendidas no mundo clássico²²⁴. A narrativa é prolífera na demonstração da *virtus*, que nos surge pela mão de várias figuras, assim Aquiles é “o herói modelo, nobre e valente, mas impulsivo. Agamémnon, o comandante supremo da expedição, arrogante, prepotente, mas pronto a retratar-se quando errou, é este o seu drama de chefe e Ulisses é ao mesmo tempo o guerreiro valente e o homem prudente e avisado, escolhido para as missões delicadas, como a de restituir Criseida ao pai e a de chefiar a embaixada de Aquiles. É quem, no canto II, impede os Aqueus de se precipitarem numa fuga desordenada, e a sua sensatez é por vezes comparada à de Zeus”.²²⁵

Como nos demonstra Maria Helena da Rocha Pereira, cuja síntese da obra consideramos ser expressiva da mensagem exposta na narrativa, “o assunto é limitado: (trata-se da) cólera funesta de Aquiles. Escolheu-se um tema que se desenvolverá em algumas semanas apenas. O poema não conta com a guerra de Tróia desde o começo – ab ovo, como mais tarde diria Horácio. Pelo contrário, a narração não chega a descrever a morte de Aquiles – tantas vezes anunciada – nem a queda de Ílion. Depois de uma breve proposição e invocação, somos logo lançados, como também disse Horácio, in media res, no meio dos acontecimentos: em breve vemos o sacerdote de Apolo, Crises, avançar até às naus dos Aqueus, para implorar que lhe seja restituída sua filha Criseida, pela qual oferece um esplêndido resgate. Todos os chefes querem consentir, mas Agamémnon, a quem a jovem fora atribuída como cativa de guerra, responde desabridamente ao sacerdote. Este, no regresso, dirige uma prece a Apolo, para que castigue os Aqueus. Dentro em pouco, a peste lançada pelo deus dizima os exércitos. Aquiles pede que se reúna a assembleia, para ouvir do adivinho a causa destes males. Calcas declara que Apolo está irado com o desrespeito pelo seu sacerdote. Mas Agamémnon, depois de uma azeda disputa com Aquiles, só aceita fazer a devolução da sua cativa desde que, em troca, receba Briseida, a presa do rei dos Mirmidões. Este último afasta-se do combate, ferido na sua honra militar. Queixa-se à sua mãe, a deusa Tétis, que lhe promete ir pedir a Zeus que o desafronte, mandando reverses aos Aqueus. Criseida é restituída ao pai, e a peste cessa. Por sua vez Tétis obtém de Zeus o

²²⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011) 191.

²²⁵ ROCHA PEREIRA (2003), I vol., 9ªed, 77/78.

assentimento que pretende, para desagrar o filho. Logo que ela se retira, desenrola-se a este propósito uma discussão no Olimpo, entre Zeus e Hera, que Hefestos, o filho de ambos, a custo consegue apaziguar. O canto termina com um festim dos bem-aventurados, a que não falta o canto e a música de Apolo e das Musas.”²²⁶

A necessidade de “educar” a sociedade, através dos exemplos mitológicos, criando envolvimento entre o plano divino e o humano que é desde muito cedo entendida como missão dos espíritos mais seletos. Sendo assim “a história de Aquiles parece-nos bastante simples, visto o momento de escolha que existiu na sua história: Aquiles está presente não como o herói que aceitou o seu destino de combate e sofrimento, mas como aquele que o escolheu. Não há nele ambiguidade, ou algum equívoco”.²²⁷

Encontramos exposto na musivária a coexistência de dois mundos diferentes, que nem têm de ser representada por cenas distintas, basta que a própria personagem figurada no mosaico possua um carácter ambíguo como assim podemos constatar um pouco por todos os deuses ou heróis escolhidos nesta seleção. Todavia, cremos que esta coexistência, como já havíamos referido, é premeditada, precisamente pela ambiguidade da mensagem que podia transmitir. No caso do mosaico dos “Sete Sábios”, existe muito pouco espaço para se poder ver outra mensagem que não aquela que está patente no pavimento, porém ela existe, uma vez que a interpretação que um faria não seria a mesma que outro faria.

6.6.3. Descrição do pavimento de Santa Vitória do Ameixial

A *villa* foi alvo de escavação devido à descoberta do presente mosaico, nos anos de 1915-16, os quais foram postos a descoberto no corpo do edifício termal assim como em parte do núcleo da habitação senhorial.

²²⁶ ROCHA PEREIRA (2003) I vol., 9ªed, 69/70.

²²⁷ MORAND (1994) 255.

A autora diz-nos ainda acerca de Aquiles: “À diferença de Hércules e de Ulisses, Aquiles aparece como um herói que escolheu o seu destino, o tema do reconhecimento a uma vida longa, fácil e doce em vez de uma vida de combate e de glória, mas que será breve, faz parte da sua personagem, e da sua personalidade.” Idem, p.257

As informações que se conhecem sobre o sítio de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz) são trazidas a público pela mão de Luís Chaves, o responsável pela publicação dos resultados.²²⁸

Este pavimento faria parte do preenchimento decorativo do *frigidarium*, identificado como estância III. Esta habitação apresentava ainda os muros revestidos com placas de mármore decoradas, mediante um relevo central com temas de grinaldas, festões e *thirso*s báquicos e com uma moldura sem decoração na parte superior.²²⁹

Todo o mosaico tem um claro contexto marinho (ver **fig.15 – Anexos**), incluindo o seu assunto principal, embora não central, ou seja, o painel representativo do canto XII da *Odisseia*: “Todas as figuras e cenas representadas neste pavimento têm leitura desde o interior da habitação. O conjunto de franjas laterais deste mosaico expõe portanto, assuntos de carácter literário (Ulisses e as Sereias) junto a figuras do thiasos marinho (talvez Europa junto a Ulisses e as sereias com tritões e hipocentauros” No quadro central insiste-se na temática marinha, com mulheres montadas sobre seres fantásticos desse meio nos quatro círculos centrais, ainda que hoje a leitura seja difícil pela degradação sofrida. As figuras ordenam-se de acordo com o sentido do ponteiro dos relógios. Nos espaços entre os círculos e semicírculos dos lados, representam-se golfinhos e os traços daquilo que se quer assemelhar à indicação de mar, os oitos semicírculos, por último, ocupam-se com bustos, alternados dois a dois, que personificam as quatro estações e os quatro ventos. Elas de frente e eles de perfil com os nomes inscritos sobre as suas cabeças, fora do marco semicircular que os encerra. A composição central que nos chegou até aos dias de hoje, é a pior que conhecemos. Há sérias lacunas que nos impede de identificar as figuras dos quatro círculos”²³⁰

A sua presença em zonas termais não é de estranhar, pois tratando-se de um meio onde a água abundava, a mensagem que o proprietário transmitia coadunava-se com a sua envolvente. Todavia a temática de Ulisses e as sereias em âmbitos privados não é muito comum, sendo que o paralelo mais próximo se encontra no mosaico de Henchir Thina, no Norte de África, de onde se crê ser a procedência do presente mosaico.

²²⁸ CHAVES (1922) 83-92.

²²⁹ FOUCHER (1959)

²³⁰ FOUCHER (1959) 242

O mosaico de Santa Vitória do Ameixial põe em causa a ligação entre as cenas que aparentemente, numa primeira instância, parecem díspares.²³¹ mas que se correlacionam entre si. Do ponto de vista do nosso estudo, há que fazer referência que o presente tema do mosaico contraria numa visão primária aquilo que deve ser o caminho das Musas, que antagonizam com a figura das sereias (ver **fig.14 – Anexos**), pois as primeiras oferecem um caminho de felicidade e sabedoria, enquanto as segundas levam a ruína do homem, e conseqüentemente à sua morte, quer num sentido físico ou figurado.

Embora os temas marinhos tenham obtido grande sucesso na época alto-imperial, a verdade é que se verifica uma continuação pelo agrado destes temas, seja enquanto conjunto singular, ou mesclando-o com temas literários, como é o caso.

Pelas características iconográficas²³², muito ao gosto dos musivários africanos e pelo espólio²³³ encontrado no contexto arqueológico diríamos que o mosaico de Santa Vitória do Ameixial data entre finais do século III,²³⁴ e princípios do IV d.C..²³⁵

6.6.4 “Ulisses e as Sereias”: explicação do mito e suas variantes

O pavimento de Santa Vitória do Ameixial, à semelhança do mosaico dos “Sete Sábios”, representa um tema homérico, que por se tratar de uma epopeia que

²³¹ “Esta questão enquadra-se na arte romana musivária pela ausência daquilo que cria a coesão. É muito raro não existir uma certa ordem de imagens, através de uma estrutura ou mesmo da temática, só que na decoração de “xenia” a desordem é deliberada e regulamentada. Este espírito está bem patente no painel central, mas parece desintegrar-se na bordadura.” MORAND (1994) 231.

²³² Na opinião de Bairrão Oleiro: “No que respeita ao mosaico de Santa Vitória do Ameixial anotaremos a sua estranha composição em que se misturam temas mitológicos, personificações, cenas da vida real (entre elas uma, talvez de maldição), numa série de painéis justapostos, em escolha algo incoerente e que parece ter sido feita sem preocupações de unidade a partir de diferentes modelos. O pavimento acusa intervenção de várias mãos, se não mesmo de períodos diferentes, e a impressão que nos dá do gosto do cliente, parece indicar que ele não seria muito apurado, nem muito firme. Mas, por isto mesmo, pelos problemas que nos suscita, pela variedade dos temas e pelas aproximações que podem fazer-se com mosaicos norte-africanos, é um dos mais interessantes pavimentos descobertos em Portugal.” AAVV, (1996) 17/ 18.

²³³ “A presença de moedas da segunda metade do século IV é indício de uma prolongada utilização da villa. Enquanto a datação das estruturas conservadas, somente o estudo dos mosaicos pode, de momento, dar alguma noção. As propostas de cronologia oscilaram entre os finais do século III e os primeiros anos do século IV, ainda que alguns autores consideraram a possibilidade de datações anteriores a esta.” FOUCHER.

²³⁴ BLÁSQUEZ, MARTÍNEZ (2001)

²³⁵ FOUCHER (1959) 241.

descreve as aventuras de Ulisses. É o perfeito expoente da paz, podendo inclusive dizer-se que “a nostalgia da paz é a sua dominante”²³⁶

Na *Odisseia* temos claramente dois fios condutores: de um lado temos as aventuras de Ulisses, de outro as de Telémaco, seu filho, que apenas confluem no canto XVI. O episódio representado no presente pavimento, enquadra-se no canto XII, vulgarmente conhecido como “Ulisses e as Sereias”²³⁷

À figura do herói é frequentemente atribuído o epíteto de “Ulisses do mil artificios”, ou “aquele que muito suportou”,²³⁸ pois nele confluem a *virtus* combatente e a *virtus* estóica²³⁹, mas é na figura de sua esposa Penélope que apreciamos o símbolo máximo dos valores morais e éticos, que se traduz na fidelidade e respeito demonstrados aquando a longa ausência do marido, mesmo perante o assédio constante dos vários pretendentes.

O canto XII evoca claramente uma noção do homem enquanto ser propenso às tentações, para além de ser um exemplo distinto entre da divisão de caminhos, no qual o homem sábio terá de optar pelo que o eleva, mesmo que este se vislumbre de mais difícil acesso.

Há na *Odisseia*, e especialmente no canto XII, a noção da fragilidade do homem, que tem de se submeter ao aprisionamento físico, para não ceder à tentação, mas que mede forças contra os obstáculos e contra si mesmo. (ver **fig.13 – Anexos**) “A ele se associa uma viva curiosidade pelo desconhecido, um interesse nunca afrouxado pelo mundo circundante – que não são menos característicos do mundo característico do homem homérico.”²⁴⁰

Podemos dizer que a nível da epopeia homérica²⁴¹ existe uma diferenciação entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, ao nível de noção dos valores morais, que embora estejam patentes em determinadas atitudes de personagens tão improváveis quanto a de Aquiles,

²³⁶ ROCHA PEREIRA (2003) 87.

²³⁷ Esta composição “representa o momento em que Ulisses atado ao mastro do barco, ouve o canto das sereias, colocadas à direita sobre uma rocha, enquanto os seus companheiros remam, com os ouvidos tapados com cera. Este tema é tipicamente africano.”BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, 1994,pp.279-292.

²³⁸ ROCHA PEREIRA (2003) 94.

²³⁹ Sobre a *virtus*, há a dizer: “Ligada a esta noção de elevação, o tema da *virtus* é essencial, *virtus* combatente, que dá ao caçador e ao guerreiro a vitória, e a *virtus* estóica, que dá ao filósofo a felicidade. Os heróis Aquiles, Hércules e Ulisses reúnem estes dois sentidos da palavra *virtus*” MORAND (1994) .275.

²⁴⁰ ROCHA PEREIRA (2003) 143.

²⁴¹ A propósito da importância da epopeia enquanto modeladora de valores, especialmente para o homem do Baixo-Império, Isabelle Morand, diz-nos: “Un certain nombre de ces images illustre clairement tel ou tel passage des épopées qui ont constitué la base de l’éducation dans l’Antiquité, c’était une éducation exclusivement littéraire.”MORAND (1994) 297.

como o célebre episódio de devolução do corpo de Heitor, como já havíamos referenciado, porém é na *Odisseia* que elas se tornam mais humanas, mais emocionais, mais viscerais. A culpa, o castigo, a justiça, a fidelidade, são sentimentos permitidos ao homem; que apesar de incorrer naquilo que se pode chamar como “fulgor da paixão”, uma vez que se entrega a estes sentimentos, tão pouco próprios do caminho das Musas; é através destes que alcança a virtude, que por sua vez é propiciadora da harmonia cósmica.

Em suma, podemos dizer que o canto XII permite não só compreender o universo do homem homérico, como também traduz a personalidade do homem do Baixo-Império, pois através do auxílio da epopeia, verificamos que o *dominus* procura expressar o seu lugar no mundo e a sua visão do universo.²⁴²

6.6.5. Descrição do pavimento de Alter do Chão²⁴³

Em 1954, aquando dos trabalhos de construção do campo de futebol do município de Alter do Chão, foi descoberta a estação arqueológica cujos trabalhos de escavação só se iniciariam dois anos mais tarde pela mão de João Manuel Bairrão Oleiro (com a participação de Jorge Alarcão), onde se colocaria a descoberto o complexo termal, que se encontra ainda num relativo bom estado de conservação das suas estruturas.²⁴⁴ Entre 1979 e 1982, António Brazão realizou intervenções que permitiram a identificação de alguns compartimentos da estância, onde se registaria que o *opus tessellatum* predominava na maior parte deles. Porém todos os pavimentos encontrados não registam motivos figurativos, o que só veio a acontecer em 2007, já sobre a coordenação de Jorge António.²⁴⁵

O mosaico do Ferragial d’El-Rei, em Alter do Chão, representa o canto XII - a penúltima cena narrada da obra literária de Virgílio, a qual ilustra o célebre momento em que o rei *Turnus* reconhece a legitimidade de Eneias como o fundador de Roma.

²⁴² “Para compreendermos o universo do homem homérico, temos ainda que falar do conceito de arete que, esse, significa, nitidamente, qualquer coisa de conscientemente procurado. Denota, não a virtude, como em grego clássico, mas a excelência, a superioridade, alvo supremo do herói homérico” ROCHA PEREIRA (2003) 1357-136.

²⁴³ Remetemos o estudo iconográfico do mosaico para o artigo redigido por Maria Teresa Caetano e Cátia Mourão, pois cremos que é uma análise completa do mosaico da “Casa da Medusa”, e a que não poderemos acrescentar mais elementos a esse nível. CAETANO e MOURÃO (2009) 205-223.

²⁴⁴ ANTÓNIO (2004) 368.

²⁴⁵ *Idem.*

A estância onde este mosaico está inserido seria apelidada de “Casa da Medusa”, devido à presença desta figura mitológica no escudo que Eneias segura. Todavia, não cremos que a figura de Medusa se enquadre aqui nos padrões tradicionais da sua figura²⁴⁶. Possui sobretudo um valor profilático, preventivo daquilo que irá acontecer ao príncipe dos Rútulos, apesar de este figurar já numa posição de submissão (e humilhação até diríamos, perante a sua condição real), de joelhos perante Eneias.

No plano do significado deste mosaico, cremos que a mensagem que o proprietário pretendia transmitir, está patente em toda a força simbólica do canto XII: mesmo perante a rendição do soberano, Eneias não se apieda e mata-o²⁴⁷, servindo Medusa como uma espécie de elemento preventivo do desfecho final. Cremos ver nesta representação o reflexo da posição comum dos *domini* do Baixo-Império, que perante as transformações sociopolíticas que ocorriam entre os séculos III/ IV d. C, não hesitavam em transmitir a morte figurativa que teria os que ousassem contra o poder de Roma.

O mosaico da “Casa da Medusa” integra o *triclinum* da habitação, que como já verificámos aquando da análise do mosaico dos “Sete Sábios”, seria a divisão onde se exercia o convívio social, onde os negócios eram tratados, o que amplia a intenção do dominus através da representação que ele ali quisesse figurar.

Através da análise iconográfica, o mosaico enquadra-se no século IV d.C., tendo por medidas 8,21m x 6,79m; apesar de se encontrar *in situ* não nos foi possível a obtenção de fotografia do mosaico, porque o mesmo se encontra em fase de estudo por parte do Gabinete de Arqueologia de Alter do Chão.

²⁴⁶ Sobre a figura de Medusa, Anastasia Panagiotopoulon refere: “Le Gorgoneion était un symbole traditionnelle apotropaïque. Mais si l’on considère les exemples provenant de Grèce propre il est difficile d’affirmer que tous possèdent ce caractère, car le Gorgoneion a fini par devenir un motif commun du repertoire decoratif. Le fait est que le premier apparition du Gorgoneion dans les mosaïques grecs, porte nettement les traits d’un symbole apotropaïque et nne diffère pas de la figure qui nous est connue par l’art de l’époque archaïque. Même si, au cours du 4e siècle avant J.C., le Gorgoneion a perdu ses traits démoniaques (...) Mais la persistance du thème au cours des siècles et le fait que, par la suite (surtout au 3e siècle) nous possédons des mosaïques dans lesquels le Gorgoneion figure aussi bien comme élément dominant que comme élément secondaire, tout cela suggère que cette figure devient peu à peu un motif décoratif. Le place qu’il occupe dans le tapis est alors dictée par des considérations d’ordre esthétique plus qu’apotropaïque.” PANAGIOTOPOULON, “Representations de la Medusa dans les mosaïques de Grèce.”, p.376.

²⁴⁷ Todavia, o momento retratado no mosaico expressa o momento de reflexão de Eneias: “In this mosaic Aeneas is portrayed during a moment of hesitation which reflects his inner struggle between the heroic honour of *Pietas* (Vergilius, *Aeneid*, X: 825-830) and the probity of *Fides* (Vergilius, *Aeneid*, X: 447 – 486) toward his friend Pallas, murdered by the Rutulian. These antagonistic feelings are clearly conveyed through the hero’s tense expression and pale face. This is therefore, the key moment in the entire scene, which the person who commissioned the mosaic intended to capture, that this, a “portrait” of this reflective moment: when, at the crossroads of life, one’s own path is chosen, a path of no return that will determine the course of one’s own existence as a man, or, in other words, *freewill*” CAETANO e MOURÃO (2009) 209.

O espólio²⁴⁸ aqui encontrado é numeroso e diversificado, foram descobertos para além dos magníficos exemplares de mosaico, esculturas (de Vénus e Cupido), pesos de tear, fragmentos de *doliae*, ânforas, estuques pintados, vidros, mós de lagar, alfinetes de cabelo em osso, entre tantos outros artefactos, que exemplificam a magnificência desta estrutura habitacional.

6.6.6. Eneida- explicação do mito e suas variantes

Um dos mosaicos presentes na província da *Lusitania*, que integra o ciclo heróico, é precisamente o célebre mosaico da “Casa da Medusa”, em Alter do Chão, que representa o canto XII da obra de Virgílio.

O mito remonta aos séculos VII – VI., e foi desenvolvido pelo poeta em 29 na *Eneida*, obra em que os feitos heróicos do seu protagonista representam simbolicamente os feitos de Augusto, a.C.)²⁴⁹ Torna-se claro que o imperador não o faz por mero desinteresse, mas porque a *Eneida* representaria simbolicamente os feitos de Augusto, e conseqüentemente o poder de Roma sobre todos os outros territórios.

O mito de Eneias é essencialmente a narrativa dos episódios pelos quais o herói teve de passar de modo a provar a sua legitimidade enquanto fundador de Roma.

Eneias, filho de Anquises e de Vénus, foi “um dos principais chefes troianos durante a Guerra de Tróia, o mais valente depois de Heitor”, consegue escapar à tomada da cidade, levando consigo o seu pai e o seu filho, Ascânio, perdendo Creusa, a sua esposa. Será a fuga de Tróia, na qual Eneias transporta o seu pai às costas, e o seu filho pela mão, que será representado iconograficamente ao longo dos séculos, fazendo uma clara alusão ao ciclo da vida – a inocência da meninice, a vitalidade da idade adulta e a sabedoria (e ao mesmo tempo a incapacidade física) da velhice. Aliás podemos apreciar uma das representações escultóricas deste episódio, no Museo de Arte Romano, em Mérida, cuja execução nos parece magnífica.²⁵⁰

René Martín relata-nos o desenrolar dos seguintes acontecimentos: “ao longo dos seis primeiros livros, (a Eneida) faz o relato das suas peregrinações através do Mediterrâneo e das dificuldades que a inimizade a Juno causa ao herói; a sua viagem

²⁴⁸ Informação obtida através do “Portal do Arqueólogo” da DGPC.

²⁴⁹ MARTÍN (1995) 102.

leva-o, entre outras regiões de Tróia à Trácia, e depois a Creta, passando por Delfos, à Tessália (Áccio), passando pelas ilhas Estrófades onde vivem as Harpias, no Epiro, onde encontra Andrómaca. Na Itália Meridional, defronta-se com as numerosas colónias gregas já estabelecidas no seu país. Daí dirige-se à Sicília, mas uma tempestade, enviada por Juno para o afastar de Itália, empurra-o para a costa de África, onde é recolhido por Dido, rainha de Cartago. Eneias relata-lhe então a tomada de Tróia e as dificuldades da sua viagem, que deve conduzi-lo à terra de abrigo prometida pelos oráculos. Dido apaixona-se perdidamente pelo herói troiano e torna-se sua amante, mas os deuses não querem que Eneias se fixe nesta cidade que se tornará futura rival de Roma. Obedecendo à ordem de Júpiter, Eneias regressa ao mar. Dido suicida-se, desesperada. Eneias chega à Sicília, onde faz as honras fúnebres a seu pai, Anquises, morto no lugar onde antes tinham feito escala. Depois aborda a Cumas, na Itália; a sua visita à Sibila permite-lhe descer aos Infernos onde encontra a sombra de seu pai, que lhe revela o futuro prestigioso de Roma até ao reino de Augusto. (...) Com efeito, Eneias é bem acolhido por Latino, o rei do Lácio, mas tem de defrontar os exércitos de Turno, rei dos Rútulos, cuja cólera fora suscitada por Juno; Turno pretendia a mão de Lavínia, filha de Latino; no entanto, este oferece-a a Eneias, em quem vê o homem que o destino chamou a elevar os astros o nome dos Latinos. Eneias certifica-se então da aliança entre Evandro e o seu filho Palas, que habitam no local onde se erguerá a futura cidade de Roma, o Palatino. As tropas troianas estão em perigo, porque Turno ataca-as e deita fogo aos seus barcos, na ausência do seu chefe: a chegada de Eneias e dos seus contingentes aliados inverte a situação. (...) Eneias sai vencedor do combate, todavia Palas é morto. O herói leva a cabo uma vitória sobre a cavalaria da rainha Camila e põe fim à guerra matando Turno em combate singular. Reinará portanto sobre um povo onde se harmonizarão as virtudes dos Latinos e as dos Troianos.”²⁵¹

Apesar de a *Eneida* evidenciar uma estrutura odisseica e iliádica, contudo há diferenças entre a obra de Virgílio e os seus modelos; e uma dessas diferenças consiste precisamente no papel problemático do herói que, a despeito de todas as contradições e sofrimentos, legitima a sua missão e, extensivamente, a virtus, por meio de um desígnio superior: a fundação de Roma.

²⁵¹ MARTÍN (1995) 101-102.

7. Considerações Finais

Falamos de conceitos metodológicos como os que expusemos ao longo do presente projeto de dissertação, para a época romana não se visionou um trabalho nem fácil nem fidedigno, pois como sabemos estes não se enquadrariam na visão linear com que hoje os designamos. Posto isto, fica-nos uma primeira certeza, para toda a espécie de trabalho, no qual incluímos os de semelhante índole ao que apresentamos, é fulcral uma reavaliação da informação recolhida.

Retomando a premissa que evidenciamos no início deste projeto, a arte surge na vida do Homem como uma extensão dele mesmo, portanto com uma clara intenção de expressar a sua visão do mundo e de si enquanto ser social. Os pavimentos de mosaico compartilham neste âmbito a estratégia iconográfica pela qual o proprietário procura iludir o visitante, num cenário em que este se encontra claramente alienado, obtendo assim, como expectável, um controle total e absoluto sobre o espaço privado.

Enquanto reflexo de um contexto cultural, *per si*, o mosaico não é um elemento hermenêutico de determinada época ou espaço, constitui sim, a viabilidade subjacente a sua função essencial: a de *utilitas*. O mosaico é assim uma tela em branco, pronto a ser utilizado segunda a interpretação e a intenção de quem o manda executar. É assim que no Baixo-Império observamos o renascer de temas arreigadamente clássicos, como Orfeu e os ciclos heróicos, tal como os temas báquicos, espelhados um pouco por todo o Império ao longo desta época.

Partindo da constatação de que um largo número de escavações decorridas nos anos setenta e oitenta foram executadas com um único intuito: a busca de vestígios de mosaicos (daí a parca informação metodológica ao nível do registo arqueológico que a maior parte destes sítios regista.), procurámos ir de encontro às respostas das questões que elaboramos no decorrer do trabalho: qual a intencionalidade do proprietário ao mandar executar este tipo de pavimentos? Porque escolheriam determinados espaço em detrimento de outros? E porque o fariam? Estas foram as perguntas-chave que procuramos dar resposta no desenvolver do nosso trabalho.

O local onde se inserem este tipo de pavimento adquire então uma renovada importância face à intencionalidade que o *dominus* do Baixo-Império pretende dar ao espaço que o detém. Verificamos com relativa constância que os pavimentos de mosaico com motivos mais nobres, leia-se figurativos, pertencem a divisões como o

triclinum ou *tablinum*, as áreas mais “públicas” da casa. Todavia, esta percepção do espaço privado enquanto modelador de normas sociais não é específica da Antiguidade Tardia, pois seria com Augusto, promotor da *pax romana*, que nos primeiros séculos do Império os códigos iconográficos experienciam delineamentos nunca antes explorados, transportando para o domínio privado uma imagem renovada, marcada pelos valores de ordem, paz e harmonia, distante de um longo período de guerras civis.

Neste contexto, surge a figura de Orfeu enquanto símbolo da intelectualidade, dos mais antigos valores pagãos, cujo mito evoca a unidade espartilhada nos conceitos de ordem, paz, harmonia, misticismo e filosofia.

Nos pavimentos nos quais figura o músico são alvo das mais variadas interpretações e todas elas são dignas de consideração, visto que conquanto ao domínio privado não podemos falar de verdades absolutas. Aliás a realidade romana expressa isso mesmo, a mutabilidade orgânica dos vetores inerentes à sociedade, através dos quais Orfeu é encarado quer como símbolo de uma mensagem imperial, a qual contém os valores morais *supra* referidos, ou como veículo perfeito para se fazer representar o mundo faunístico. A esta dupla visão da figura de Orfeu, acresce a vertente estóica tão em voga no Baixo-Império (na qual a filosofia é sinónimo do apelo à razão, sendo esta última proporcionada pelas Musas), e por último a intenção de se fazer representar um estado paradisíaco, que partilhava com a *villa*, um sentido de *Uno*, no qual exterior e interior comungavam das mesmas características.

No tocante às influências que os pavimentos de mosaicos figurados possuem, não podemos determinar uma única visão, pois não existem estudos suficientes que ajustem de maneira definitiva a “supremacia” de uma ou outra província na época em questão. Verificamos que existiram de fato influências norte-africanas nos pavimentos da província da *Lusitania*; porém está igualmente patente noutras regiões o cunho hispânico verificável através dos naufrágios que demonstram a relação comercial entre os produtos desta província e os da Tunísia, por exemplo.²⁵² Existem então dois dados complementares: a presença da influência norte-africana na província da *Lusitania* e a forte exportação dos nossos produtos para outras províncias. No nosso entender, isto significa que quer as escolas e/ou oficinas de mosaico norte-africanas, quer as hispânicas evoluíram por sua conta, a partir do modelo matricial da província itálica, o que faz transparecer todo o processo vivido nos séculos III/ IV d. C cujas

²⁵² QUARESMA (2009) 467.

relações entre províncias evidenciam a *koiné* cultural que se contemplou no Mediterrâneo.

Relativamente aos conteúdos estruturais em que se inserem estes pavimentos no âmbito das *villae*, verificamos que os mesmos estão presentes somente no edifício que compartilha a metodologia “civilizacional” expressa na *domus*, ou seja, a *pars urbana*, e como tal o nosso prisma tem de ser direcionado para esse mesmo contexto, pois apesar de Roma ser um Estado essencialmente agrário, o foco do nosso estudo tem como fio condutor a descrição da sociedade direcionado por homens que se encontram numa época de clara transformação social. Mas homens cuja liberdade e poder, os capacita de se expressarem através de um elemento material tão rico quanto os mosaicos.

Nesta mesma ordem de ideias o poder de transmissão e expressividade estavam patentes nos mosaicos que representavam os proprietários. Que dizer destes, segundo a visão a nosso parecer castradora, de que este tipo de pavimentos era executado apenas baseando-se em cartões de modelo. Claro que existiria todo um espaço dedicado à criatividade do próprio mosaicista, contudo, não esqueçamos que a este lhe era incumbido uma função, acatando ordens, que podia depois desenvolver com mais ou menos espaço de liberdade, mas não deixavam de ser ordens. É por este prisma que reafirmamos a nossa crença no papel de *kosmocrator* que o homem da Antiguidade Tardia possuía. Nada era deixado ao acaso, nem mesmo a própria decoração dos espaços privados, cuja importância invertia a tendência que havia existido nos primeiros séculos do Império, nos quais os espaços públicos continham suma importância.

Paralelamente, e contrariando o que se tem vindo a admitir no seio da comunidade científica, não se percebe um abandono da cidade pelo campo, na Antiguidade Tardia, verifica-se o inverso. Os traços urbanísticos encontram agora um novo fulgor, com a ampliação dos espaços domésticos e a introdução de novos temas a nível pictórico; na qual a capital de província é exemplo, onde podemos verificar que os pavimentos pertencem maioritariamente aos séculos III e IV d. C., expressando uma igual ou maior riqueza temática, e nunca de menor esplendor.

Não podemos deixar de realçar que esta visão que o homem da Antiguidade Tardia ganha sobre si, coaduna-se com o *modus vivendi* pré-estabelecido pelos parâmetros metodológicos das *villae*, mais do que com os espaços urbanos, já por si impregnes de toda uma simbologia recebida por osmose, quase que poderíamos dizer.

Creemos que os espaços rurais se enquadram com mais acervo na noção de plenitude e *sagesse*, porque há uma comunhão entre os fatores externos (a Natureza) e os elaborados pelo homem (estrutura do espaço doméstico).

Apesar de se tratar do espaço privado há uma questão que formamos: até que ponto o espaço privado é efetivamente assim? Reforçamos a ideia de que em época romana os conceitos metodológicos em que nos dias de hoje enquadrados os termos, não se efetuariam assim.

Relativamente aos objetivos que nos propusemos, consideramos que os mesmos foram atingidos, contudo encaramos o fato da necessidade premente da reavaliação da informação, essencial em qualquer trabalho deste e qualquer outro âmbito.

Verificámos, e não podemos deixar de o salientar que um largo número da bibliografia consultada para este trabalho se baseou essencialmente em monografias, artigos, etc. de origem espanhola, francesa, italiana e inglesa; conquanto não deixamos de lamentar o fato de existir tão escasso interesse pelo estudo dos pavimentos figurados, por investigadores portugueses. Creemos que tal se verifica devido ao reduzido número dos mesmos na província da *Lusitania*, todavia é um estudo com amplo interesse sobretudo tendo em conta que este tipo de representações não está patente em todas as estruturas habitacionais, confinando assim os mesmos a uma espécie de “sincretismo” material.

Resta-nos reafirmar o fascínio perante as obras destes artistas, que nos impeliu a elaborar um projeto como o que presentemente apresentamos, e a crença que o avançar de investigações desta índole permitirão um maior e melhor conhecimento sobre o universo musivário.

8. Fontes

VITRÚVIO (2006) – *Tratado de Arquitectura*. (Tradução do latim, Introdução e Notas por M. Justino Maciel) Lisboa: IST Press.

9. Bibliografia

AAVV (1996) – *Miscellanea em Homenagem ao professor Bairrão Oleiro*. Lisboa, Edições Colibri.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973) – *Mosaicos romanos de Hispania Citerior: II, Conventus Lucensis*. Santiago de Compostela: Universidad; Valladolid: Universidad (Studia Arqueologica;24)

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1974a) – *Mosaicos romanos de Hispania Citerior III, Conventus Bracarenensis*. Santiago de Compostela: Universidad; Valladolid, Universidad (Studia Arqueologica; 31)

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1974b) – *Consideraciones sobre los mosaicos portugueses del convento bracarense*. In *III Congreso Nacional de Arqueologia (Porto, 1974): actas*. Porto: Junta Nacional de Educação. Vol. I, p.201-214.

AGUILAR SÁENZ, A; GUICHARD, P. (1993) – *Villas romaines d' Extremadure: Doña Maria, La Sevillana et leur environnement*. (Collections de la Casa de Velásquez; 43) Madrid: Casa de Velásquez.

ALARCÃO, J. (1974) – *Portugal Romano*. Lisboa: Verbo (História Mundi; 33)

ALARCÃO, J. (1985) – *Introdução ao estudo da casa romana*. Coimbra: Universidade, Faculdade de Letras, Instituto de Arqueologia (Cadernos de Arqueologia e Arte; 4)

ALARCÃO, J. (1988a) – *Roman Portugal*. Warminster: Aris & Phillips.

ALARCÃO, J. (1988b) – *O Domínio romano em Portugal*. Mem Martins: Europa-América (Fórum da História; 1)

ALARCÃO, J.; ÉTIENNE, P.; MAYET, F. (1990) – *Les villas romaines de São Cucufate (Portugal)*, Paris: Du Boccard, pp.295-299.

ALONSO SÁNCHEZ, Á. (1983) – *Las estancias absidadas en las villae romanas de Extremadura. Norba. Cáceres.* 4, p. 199-205

ALFOLDY, G. (1989) – *A História Social de Roma*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 110-171

ALMEIDA, M. J.; CARVALHO, A. (2004) – Vias e circulação de produtos na SW do *conventus emeritensis*: o exemplo da Quinta das Longas (Elvas-Portugal). In: GORGES, CERRILLO & NOGALES BASARRATE (eds.), *V mesa redonda internacional sobre Lusitania romana: las comunicaciones*. Madrid, Ministerio da Cultura, p.369-389.

ARCE, J. (1982) – *El último siglo de la Hispania romana: 284-409*. Madrid: Alianza Ed. (Alianza universidade; 347, História)

ARGENTE OLIVER, J.L. (1979) *La villa tardo-romana de Baños de Valdearados (Burgos)*. Madrid: Dirección General del Património Artístico, Archivos y Museos (Excavaciones Arqueológicas en España; 100)

ANTÓNIO J.; REIS, M. (2004) –. Necrópole Tardo-Antiga de Alter do Chão: resultados prelimiaries. In: *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Centro de Estudos de Património. Departamento de História, Universidade do Algarve, p.353-366.

ANTÓNIO, J. (2004) – Estação Arqueológica de Alter do Chão: recuperação e valorização. In: *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Centro de Estudos de Património. Departamento de História, Universidade do Algarve, p.367-372.

ÁLVAREZ GÓMEZ, J. (2001) – Historia de la Iglesia I. Edad Antigua. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1976) – La villa romana de “La Atalaya” en Santa Marta de los Barros (Badajoz). In *V Congreso de Estudios Extremeños*. Badajoz: 133ss.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1982) – El foro de la colonia Augusta Emerita. In Homenaje a Sáenz de Buruaga. Madrid, pp. 58-68.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1988) – El mosaico de los Siete Sabios hallado en Mérida. *Anas I*, pp. 99-120.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1990) – *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos Hallazgos*. Mérida: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Museo Nacional de Arte Romano (Monografías Emeritenses; 4)

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1990b) - La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanos romanos. In *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in memoriam Alberto Balil*, Guadalajara, pp. 29-59.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.,; NOGALES BASARRATE, T. (1994) Algunas consideraciones sobre la decoración de villae del territorium emeritense: musivaria y escultura. In: GORGES, J.G.; SALINAS DE FRÍAS, M. (eds.) – *Les campagnes de Lusitanie romaine: occupation des sol set habitat [Table Ronde Internationale à Salamanque, 20-30 janvier 1993]* Madrid: Casa de Velásquez; Salamanca: Universidad (Collection de la Casa de Velásquez; 47), p.273-295.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1994b) – El mosaico de Orfeo de Santa Marta de los Barros. Algunas consideraciones. In *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz, pp. 205-216.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1994c) – Nuevos documentos para la iconografía de Orfeo en la musivaria hispanoromana. *V Colloque sur la Mosaïque Greco-Romaine, Bath 1987*. Ann Arbor, 1994, pp. 221 ss.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (2002) – O mosaico cosmológico de Mérida. In: *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 293-296.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.; NOGALES BASARRATE, T. (2003) – Forum coloniae Augustae Emeritae. «Templo de Diana». Mérida.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (2006) – Aspectos de las élites emeritenses en el Bajo Imperio a través de los programas iconográficos. *Anas*, 2005-2006, pp. 11-29.

BAIRRÃO OLEIRO, J.M. (1992) – *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal: I, conventus scallabitanus, Conimbriga, Casa dos Repuxos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Monográfico de Conimbriga

BAIRRÃO OLEIRO, J.M. (1993) - Mosaico Romano in *História da Arte em Portugal*, vol. I, *Do Paleolítico à Arte Visigótica*, 2ªed, Publicações Alfa, Lisboa, p.120.

BALIL, A. (1965) – Algunos mosaicos hispanoromanos de época tardía. *Príncipe de Viana*. Pamplona. 100-101, p.281-292.

BALIL, A. (1980) – Notas sobre os mosaicos do Arneiro (Arnal-Leiria). *Estudios sobre mosaicos romanos: II*. Valladolid: Universidad, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Studia Archeologica; 59), p.17-23.

BERNARDES, J.P. (2005-2006) – Entre Romanos e Medievos: o problema de povoamento de região de Leiria durante a Idade Média. In: *Arquipélago – História*, Revista de V. dos Açores, 2ªsérie, vols. IX-X, Ponte Delgada, pp.567-580.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1978a) – *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

BLANCO FREIJEIRO, A. (1978b) – *Mosaicos romanos de Itálica*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M; GÓNZALEZ NAVARRETE, J. (1972-1974) – Mosaicos hispanos del bajo Imperio. *Archivo Español de Arqueología*. Madrid. 45-47.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1980) – Los mosaicos de Torre de Palma (Monforte-Portugal). *Archivo Español de Arqueología*. Madrid. 53, p.125-161.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1984) – Mosaicos báquicos en la Península Ibérica. *Archivo Español de Arqueología*. Madrid. 57,p .69-95.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMENEZ, M. L.; SAN NICOLAS PEDRAZ, M.P. (1989) – *Mosaicos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1991) – *Religiones en la España Antigua*. Catédra Ediciones, S.A., Madrid, pp.75-81.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993a) – Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de la fabricación y a la temática de los mosaicos romanos. *Anas*. Mérida. 6, p.95-110.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NEIRA JIMENEZ, M.L.; SAN NICOLAS PEDRAZ, M. (1993b) – Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987). *Espacio, Tiempo y Forma*. Série II: Historia Antigua. Madrid: 6, p.221-296.

BLÁSQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (2007) – *Arte y religion en el Mediterraneo Antiquo*, Catédra, 1^oed., Spain, pp.435-445.

BLAKE, M. (1930) – *The pavements of the roman buildings of the Republic and early Empire. Memories of the American Academy in Rome*. Ann Arbor. 8, p.7-150, est. 150.

BORGES, M.F. (1986) – *Mosaicos luso-romanos da área de influência de Olissipo e Collipo*. Mestrado: História da Arte: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [s.l.:s.n]

CADOTTE, A. (2007) – *La Romanisation des Dieux: l'interpretatio romane en Afrique du Nord sous le Haut-Empire*, Brill Leiden, Boston, pp. 421-430.

CAETANO, M.T. (2001) – Mosaicos romanos de Lisboa: I – a “Baixa pombalina”. *Conimbriga*. Coimbra. 40, p.65-82.

CAETANO, M.T; MOURÃO, C. (2011) – A “Portrait” of Book XII of the Aeneid: the Mosaic from the «House of Medusa» (Alter do Chão, Portugal). In: *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era*. 11th International Colloquium on Ancient Mosaics. October 16th -20th , 2009, Bursa Turkey.

CARANDINI, A. (1964) – *Studi Miscellanea 7*. L'erma di Bretschneider, Roma,pp.65-70.

CARANDINI, A.; RICCI A.; DE VOS,M. (1982) – *Filosofiana. La villa de Piazza Armerina: imagine di un aristocratico al tempo de Constantino*. Palermo: S:F: Flaccovio. 2 vols.

CARNEIRO, A. (2003) – *Itinerários Romanos do Alentejo – uma releitura de “As grandes vias da Lusitânia – o itinerário de Antonino Pio” de Mario Saa, cinquenta*

anos depois. Lisboa: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo.

CARNEIRO, A. (2011) – *Povoamento rural no Alto Alentejo em época romana. Lugares, tempos e pessoas. Vectores estruturantes durante o Império e Antiguidade Tardia.* Dissertação de Doutoramento em Arqueologia. Universidade de Évora. 2vols.

CLARKE, J. (1979) – *Roman Black and White Figural Mosaics.* New York: University Press.

CHAVES, L. (1956) – Estudos lusitano-romanos. A villa de Santa Vitória do Ameixial: escavações em 1915-16. *O Archeólogo Português.* Lisboa. 30 (1938), p.14-117.

CRISTINO, L.C. (1995) – Para a história do mosaico romano ‘Orfeu I’ de Maceira. In *II Colóquio sobre história de Leiria e sua região (Leiria, 29 e 30 de Novembro 1991): actas.* Leiria: Câmara Municipal. Vol.I, p.179-201.

DIAS, A. (2002) – A religião romana e a Lusitânia: uma perspectiva geral in *Religiões da Lusitânia.* Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 93-96

DOUGUÉDROIT, M.C.M. de S. (1964) – Os mosaicos do Arneiro (Arnal). *O Archeólogo Português.* Lisboa. Nova série. 4, p.461-474.

DÚRAN, M. (1993) – *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial.* Universitat Rovira i Virgili, Barcelona, Impresion: Romany, Valls. Capalladas, pp. 14-415.

ÉTIENNE, R. (2002) – Novidades sobre o culto imperial na Lusitânia in *Religiões da Lusitânia.* Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 97-104

FABIÃO, C. (2002) – Leite de Vasconcellos e a génese de “Religiões da Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia.* Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp.341-345.

FABIÃO, C. (2006) – *A herança romana de Portugal*. Lisboa: Correios de Portugal

FABIÃO, C. (2009) – A Dimensão Atlântica da Lusitânia: Periferia ou Charneira no Império Romano? in GORGES, J.G., ENCARNAÇÃO, J., NOGALES, T., CARVALHO, A. (Eds.), *Lusitânia Romana entre o mito e a realidade*.

FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, D. (1984) – *Influencias orientales en la musivaria hispánica*. CMGR, 3, p. 411-430

FERNANDES, L. (2002) – Os bosques e os campos e seus deuses no âmbito da província da Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 145-156.

FORNELL MUÑOZ, A. (2009) – Las epistolas de Plinio el joven como fuente para el estudio de las villas romanas. In: *Circe, n°13*, pp.139-155.

FOUCHER, L. (1962) – La mosaïque d’Orphée de Thysurds . in *Latomus*, LVII, 646 ss.

FOUCHER, L. (1962) – Les mosaïques nilotiques africaines. In *Corpus Mosaicos Romanos da Grã-Bretanha I*, pp. 137-145.

GRIMAL, P. (1987) – *Dizionario di Mitologia Greca e Romana*. Paideia Editrice Brescia, Paris, pp. 22-466.

GRIMAL, P. (1993) – O Império Romano. Lisboa: Edições 70.

GUARDIA PONS, M. (1992) – Los mosaicos de la Antigüedad Tardia en Hispania. Estudios de iconografía, *PPU*, Barcelona, pp. 297-370.

GUERRA, A. (1995) – *Plínio-o-Velho e a Lusitânia*. Lisboa: Colibri.

GUICHARD, P; SAENZ, A. (1993) – *Villas romaines d’Estremadura. Doña Maria, la sevillana et leur environment*, Casa de Velásquez, Madrid, pp. 17-165.

HERRERO, J. (2010) – *Orphism and Christianity in Late Antiquity*, De Gryter, Germany, pp.31-78.

JABOUILLE, V. (2002) – Mitologia, cultura e arte na Lusitânia in *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 273-282.

LANCHA, J. (1990) – Les ateliers de mosaïstes éméritains: Essai de définition. In: *Les villes de Lusitane romaine*. Paris, pp.275 ss.

LANCHA, J. (1997) – *Mosaïque et culture dans l’Occident Romaine. Ier – Ive s.*, L’Erma di Bretschneider, Roma.

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. (2002) - Mosaicos e religião na Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 283-288.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1996) – Los sábios y la ciência en los mosaicos romanos. In: *L’Africa romana XI*, pp.90-91.

LOPES, V. (2003) – *Mértola na Antiguidade Tardia – a topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

MAÑAS ROMERO, I, VARGAS VÁSQUEZ, S. (2007) – *Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la estación y de la torre de Benagalbon*. “Maimale”, XXIV, pp.315-338.

MAÑAS ROMERO, I. (2011) – *Mosaicos Romanos de Itálica (II)*. Cyan, Proyetos Editoriales, S.A. España.

MANTAS, V. (1990) – Villes et villas de Lusitanie. Interactions-échanges-autonomies. In GORGES, J-G. (org.). *Les villes de Lusitanie Romaine*. Paris: CNRS, p.9-133.

MANTAS, V. (2002) – Os exércitos, a força, a vitória e seus deuses no contexto da província da Lusitânia. In: *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp.111-117.

MARTÍN, R. (dir.) (1995) – *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MARTÍN GONZÁLEZ, S. (2012) – A proposito del *Conventus Emeritensis*: Consideraciones Geográficas, Arqueológicas y Culturales. *Antesteria*, nº1, pp.463-474.

MATA, J. (2004) – La representación imperial en Hispania: contribución a su estudio arqueológico e histórico. In: *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Centro de Estudos de Património. Departamento de História, Universidade do Algarve, p. 267-282.

MATTOSO, J. (Dir.) (1997) – *História de Portugal. Antes de Portugal*. I volume. Editorial Estampa, Lda e Autores, p.191-265.

MÉLIDA, J.R. (1925) – *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid.

MILLAN, C. (1986) – *Mosaiques romaines du Portugal*. Éditions Porte au Sud. 10 BD Jourdan, Paris, pp. 11-65.

MORAND, I. (1994) – *Ideologie, Culture et Spiritualité – chez les propriétaires ruraux de l' Hispanie romaine*. Publications du Centre Pierre Paris, De Boccard

MOURÃO, C. (2005) – Mosaicos Romanos com motivos aquáticos em Portugal In *O mosaico romano no centro e nas periferias. Originalidades. Influências e Identidades*. pp. 343-351..

NASCIMENTO, A. (2002) – A religião dos rústicos. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 323-332

NEIRA JIMENÉZ, L. (ed.) (2010) – *Mitologia e História en los mosaicos romanos*. Ediciones JC, Madrid, pp.25-40, 41-49, 89-111.

NOGALES BASARRATE, T.[et.ali.] (2002) – O grupo escultórico da villa romana da Quinta das Longas (São Vicente e Ventosa, Elvas) in *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp.297-299

NOGALES BASARRATE, T; CARVALHO, A; ALMEIDA, M.J. (2004) – El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal): un modelo excepcional de las villae de Lusitania. *IV Reunión sobre escultura romana en Hispania (Lisboa, 2002)*. Madrid, 2004, pp. 103-156.

OLIVEIRA, C. (2001) – *A villa romana de Rio Maior, estudo de mosaicos*, Tese de dissertação de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2vols.

OLIVEIRA, C. (2004) – Fragmentos de mosaico das Termas do Sul de Conimbriga. In: *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Centro de Estudos de Património. Departamento de História, Universidade do Algarve, p.183-196.

OLIVEIRA, C. (2011) – *Mosaicos Romanos de Portugal: o Algarve Oriental*. Dissertação de Doutoramento em História. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2vols.

PESSOA, M. (1998) – *Villa romana do Rabaçal*. Câmara Municipal de Penela, pp.17-44.

PINTO, A. (2002) – Bronzes e Religião na província da Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 251-254.

PONTE, M. S. de (2002) – Amuletos na província da Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 269-272.

QUARESMA, J.C. (2009) – *Economia Antiga a partir de um centro de consumo lusitano. Terra sigillata e cerâmica africana de cozinha em Chãos Salgados (Miróbriga?)*. Estudos e Memórias, 4.

REGUERAS GRANDE, F. (1991) – Mosaicos romanos de *Asturica Augusta*, *BSAA*, LVII, pp. 140-152.

REGUERAS GRANDE, F. (1994) – Opus sectile y mosaico de Orfeo hallado en *Asturica Augusta*. In *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo*. Guadalajara, pp. 27-33.

RIBEIRO, O. (1998) – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 7ªed, pp.55-67.

ROCHA PEREIRA, M.H. (2003) – Estudos de História da Cultura Clássica. I volume – Cultura Grega, 9ªed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 47-152, 314-320, 539-542.

RUIVO, J. (2002) – Moeda e religião na Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 255-258.

KONDOLEON, C. (1995) – *Domestic and Divine. Roman mosaics in the house of Dionysos*. Cornell University, U.S.A., pp. 315-332.

KUZNETSOVA-RESENDE, T. (2002) – Dois mosaicos do Baixo-Império. O Orfeu de Martim Gil e o Cortejo Báquico de Torre de Palma. In *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 289-292.

SERPA PINTO, R. (1934) – Inventário dos Mosaicos Romanos de Portugal. In *Annuario del Cuerpo Facultativo de Archiverus, Bibliotecarios y Arqueologos*, I, Madrid, pp. 161-179.

SMITH, J. T. (1997) – *Roman villas. A Study on Social Structure*. New York & London.

SOUZA, V. (2002) – Escultura e religião na Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia* Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 247-250.

THOMAS, J. (2006) – *L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*. Editions Latorius, Bruxelles, vol. 299, pp. 53-92.

TORRES CARO, M. (1978) – La escena de Ulises y las Sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal) in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLIV, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía e Letras, Valladolid, pp. 89-102.

VIEGAS, C; ABRAÇOS, F; MACEDO, M. (1993) – *Dicionário de motivos geométricos do mosaico romano*. Conimbriga: Liga dos Amigos de Conimbriga

VIEGAS, C. – Mosaico do Oceano (Faro): cerâmicas associadas. In: *Hispania Romana. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Centro de Estudos de Património. Departamento de História, Universidade do Algarve, p. 197-232.

WOLFRÄM, M. (2011) – *A Cristianização do Mundo Rural no Sul da Lusitania. Arqueologia – Arquitectura – Epigrafia*. Tese de Doutoramento em História, na especialidade de Arqueologia, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols.

Base de Dados de sítios arqueológicos, inserido no programa operacional de cultura (POC). Disponível em <http://arqueologia.igespar.pt/POC/?sid=sitios>