



# A PROPÓSITO DE UM MOSAICO EGITANIENSE

## DIONISISMO, GEOMETRISMO E CRISTIANISMO

---

M. JUSTINO MACIEL

Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

Grande parte dos mosaicos romanos hoje conhecidos em Portugal datam da Antiguidade Tardia, porque acompanharam as *renouationes* arquitectónicas e as suas últimas fases de ocupação, seja na cidade, seja no campo. Reflectem as sensibilidades, rupturas e continuidades que caracterizam o mundo romano tardio e os contextos bárbaros pós-invasões, afastando-se progressivamente dos modelos clássicos mas permitindo sempre a identificação da matriz formal romana subjacente.

Nos anos setenta do séc. XX, ao abrir-se um canal de irrigação nos campos da Idanha (Idanha-a-Nova, Castelo Branco), foi encontrado um conjunto de mosaicos romanos. O maior deles é muito interessante, tendo sido objecto de estudo por parte de D. Fernando de Almeida, que procedeu ao levantamento gráfico e fotográfico, bem como à sua publicação (Almeida, 1975, 219-220). Este mosaico, estruturado com tesselas brancas e negras, terá sido deixado *in situ*. Deduz-se das palavras deste autor que terá permanecido sob a conduta de água ali montada, pois diz-nos que os trabalhos não o danificaram porque a construção do canal, em betão, parou a dois centímetros por cima (*Ibidem*). No que respeita ao contexto arqueológico em que se encontrava, continua este autor: *escavámos o local, onde se encontram em abundância cerâmicas, pedras trabalhadas e moedas romanas, mas não se pode garantir a localização onde elas se encontravam antes dos trabalhos para abertura do canal. De entre as moedas, as mais recentes são as Graciano, Máximo e Honório I (Idem, 220).*

Tudo o que sabemos sobre os mosaicos encontrados em Idanha encontra-se, pois, ligado à informação de D. Fernando de Almeida, incluindo dados sobre as tesselas, em mármore branco e negro, bem como sobre as suas dimensões: cerca de 20m<sup>2</sup>, no total, ocupando o solo de uma habitação romana em vários pontos, próximos uns dos outros. Sem dúvida, parte de uma *Villa* romana. O predomínio da decoração geométrica que descreve como *rosetas, losangos, linha ondulada acompanhando uma circunferência, filetes, etc.; a silhueta de um homem, todo negro, aparece aqui isolada com um pequeno vaso e uma roseta (Ibidem)*, levou o autor a dizer que lhe parecia uma composição mágica. Quanto à datação, propôs os finais do séc. IV ou mesmo o V, coincidindo com a cronologia das moedas encontradas.

Consideramos este mosaico, pela desconstrução, geometrismo e abstraccionismo que revela, de grande importância para uma reflexão sobre a influência dos comportamentos típicos da Antiguidade Tardia também na arte do mosaico. Partiremos de uma descrição geral para uma leitura de pormenor, tendo em vista a percepção formal e a simbólica das partes na sua relação com o todo. Procuraremos os paralelos mais próximos, tentando descortinar a relação entre o geometrismo e as sugestões dionísias num contexto em que o cristianismo já se havia afirmado com veemência sobre o paganismo.

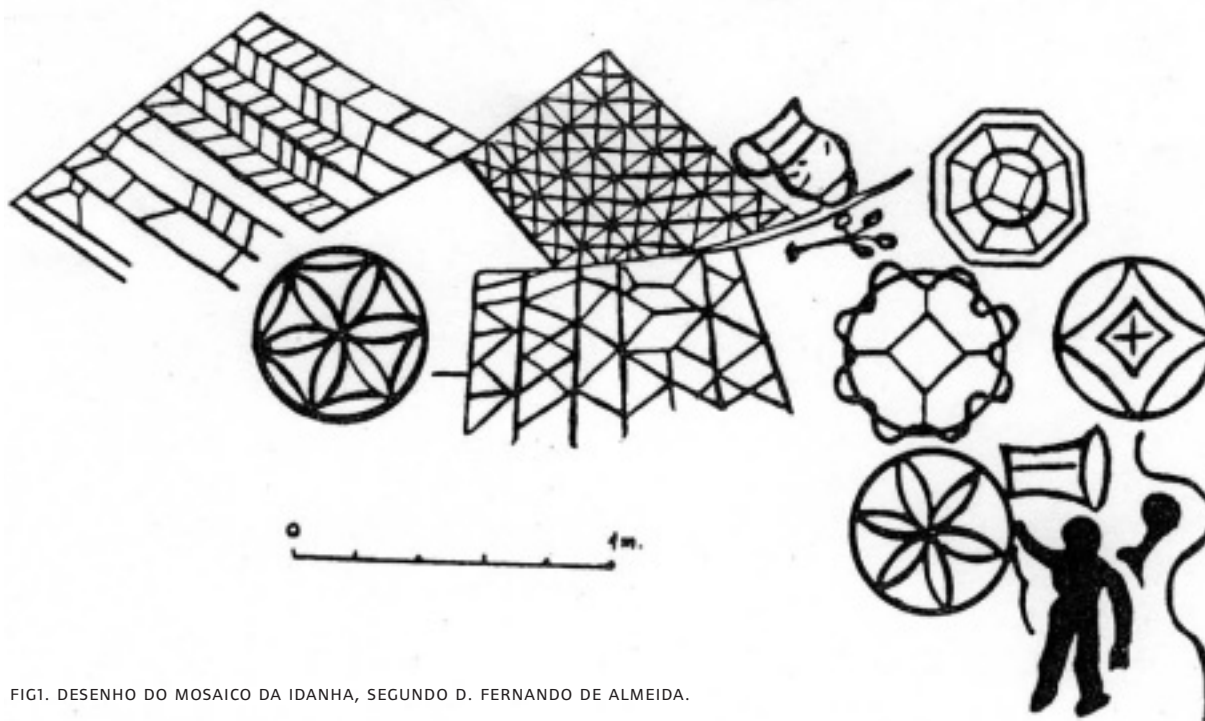


FIG1. DESENHO DO MOSAICO DA IDANHA, SEGUNDO D. FERNANDO DE ALMEIDA.



FIG2. MOSAICO DE *ANNIUS PONIUS*, DE MÉRIDA. © MUSEO DE ARTE ROMANO, MÉRIDA.

## Descrição

Podemos observar este pavimento musivo como parte não delimitada de um tapete de cerca de três metros e meio por dois metros e meio, cujas tesselas alternam em cores branca e negra, desenhando quase exclusivamente figuras geométricas ou geometrizarantes, a que uma figura humana preenchida exclusivamente com tesselas negras parece querer dar sentido e organização. Três composições lineares articuladas em aparente desconexão, marcadas a linhas paralelas em que convergem vertical ou diagonalmente outras, perspectivando consolas ou mútulos, cinco círculos associados a hexafólios, quadrados e octógonos, três vasos de rude formato, dois

filetes ondulados e um pequeno ramo estilizado de oliveira, *hedera* ou loureiro, preenchem a composição, como que respondendo a um sentimento de *horror uacui*. A figura humana parece procurar caminho entre vasos e linhas de sinusóide, apontando com o braço esquerdo um círculo com hexafólio inscrito. Do seu braço esquerdo pende uma siringe ou flauta-de-pã, o que permite identificar a figura como um sátiro ou o próprio Pã.

As composições lineares são três: a primeira, no extremo esquerdo, apresenta-se com os quatro lados delimitados, com interrupção apenas na zona de proximidade com o círculo envolvendo segmentos secantes. Consta de onze linhas mais ou menos paralelas que, por traços ora verticais ora enviezados sugerem a ideia de consolas, mútulos ou até escadas em perspectiva imperfeita. A segunda composição tem apenas três lados delimitados e consta de seis linhas mais ou menos paralelas que, por traços enviezados, sugerem igualmente a ideia de consolas, mútulos e rombos de irregular perspectiva. A terceira, surge-nos mais como um quadriculado fazendo a ligação entre as duas composições anteriores. Apresenta os quatro lados delimitados, com interrupção na linha de contacto com a segunda composição. É composta por oito linhas mais ou menos paralelas, cruzando verticalmente com outras seis, dinamismo que lhe empresta a forma de uma retícula dentro de cujos intervalos se introduzem traços cruzados ou aspas, como que apertando a malha de uma rede. O modelo não se afasta totalmente da perspectiva das consolas, mas surge geometricamente mais perfeito. Os círculos, por sua vez, são todos descritos a compasso, de igual diâmetro, cerca de cinquenta e nove centímetros, dois pés, tendo o octógono que engloba um círculo mais pequeno igual amplitude. O círculo nº. 1 tem inscritos seis segmentos secantes cujos pontos de intersecção constituem centros de compasso, gerando uma roseta de seis pétalas ou fólios. O círculo nº 2, por sua vez, corresponde à mesma descrição do primeiro, mas evoluindo já para uma forma mais complexa: a partir de centros exteriores ao círculo foram traçados segmentos atingindo e unindo os pontos de intersecção dos hexafólios, correspondendo ao dinamismo do também aqui verificado *horror uacui*. O círculo nº. 3, com recurso a centros também exteriores, inscreve interiormente segmentos secantes que geram dois quadrados de lados recurvos dispostos em diagonal, apresentando no interior uma cruz central. O círculo nº. 4, sugere uma *corona lemniscata* estilizada, na medida em que nele se enrola em sinusóide uma linha ou fita (*lemniscata*) da qual pende, para o interior, um quadrado disposto em diagonal. Finalmente, o círculo nº. 5, mais pequeno, apresenta no seu interior também um quadrado e encontra-se, por sua vez, inscrito dentro de dois octógonos concêntricos.

Quanto aos vasos, poderão ser três. O primeiro poderá ser identificado como um jarro com uma asa, de forma indubitável. O segundo, como uma cratera sem asas ou vaso *in genere*, interpretação que poderá ser discutida. O terceiro será ainda mais discutível, mas cremos que poderá significar uma *patera* ou uma *kilix*.

Dois filetes ondulados, linhas sinusóides ou espirais enquadram a figura de silhueta humana. E um pequeno ramo com frutos de oliveira, hera ou loureiro torna presente a simbologia vegetalista já sugerida pela ambiguidade dos hexafólios.

## Comparação

Este mosaico egitaniense revela-se-nos como único no território português. Todavia, na procura de paralelos, ressalta de imediato a grande proximidade com o chamado mosaico emeritense de *Annius Ponius* (Kuznetsova-Resende, 1997, 31-38), onde nos é patenteada a célebre cena mitológica do Encontro de Naxos, correspondente às núpcias de Dioniso e Ariadne. É no abstraccionismo da decoração complementar deste mosaico que notamos a proximidade com o mosaico da Egitânia – cinco círculos associados a uma estilizada decoração vegetalista e a um encaideamento de quatro semicírculos tendo próxima uma linha ligeiramente encurvada que tanto poderá indicar um *pedum* estilizado como uma sugestão de contorno. Reforçando o contexto dionisíaco definido pelas figuras de Baco e de Ariadne, de Pã e de uma ménade, uma pantera e dois vasos completam a cena. Este mosaico emeritense tem sido datado do séc. V (Blázquez, 1993, 322).

Poderíamos referir também o mosaico com o tiaso báquico de Torre de Palma como obra de arte de referência entre os mosaicos dionisíacos na Lusitânia (Lancha, 2000, 197-205). Teríamos, assim, exemplos de mosaicos exclusivamente figurativos, como é este de Torre de Palma, mosaicos em que o geometrismo e o figurativismo se associam de modo equilibrado, como é o também já referido de Mérida e, finalmente, os que dão progressivo relevo à decoração geométrica, em detrimento do figurativo, de que o mosaico egitaniense é um bom exemplo.

Complementarmente, podemos referir a pintura da chamada aula/basilica de Tróia de Setúbal, onde nos aparece não só o vaso como a interação dos círculos, dos octógonos e dos quadrados (Maciel, 1996, 235-250). Também com uma cronologia dos finais do séc. IV – princípios do séc. V, este expressionismo do geométrico em Tróia de Setúbal é eloquente e não pode ser esquecido, assim como outros exemplos em mosaico e mesmo na escultura. Poderíamos citar os pavimentos musivos da chamada Sinagoga de Elche, da segunda metade do séc. V (Palol, 1967, 201-210), com hexafólios e quadrados de lados recurvos inscritos em círculos, assim como em ladrilhos e mesmo em estelas tradicionais romanas (Idem, Láms. XXXII e XXXIII e LIII a LVIII).

Pedro de Palol diz-nos que *o tema das rosáceas de pétalas vai ter uma grande fortuna na arte hispânica da época visigoda. O desenvolvimento do mesmo, único ou combinado de mil formas diversas que o seu geometrismo permite, temo-lo já nas placas de tijolo e o vimos em relação ao mosaico e à escultura ornamental* (Idem, 259).

Desta variabilidade de formas que os círculos secantes permitem surgirá a representação da cruz, designadamente a cruz pátrea, símbolo do próprio cristianismo.



FIG3. MOSAICO DIONISIÁCO DE TORRE DE PALMA (MONFORTE). © MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA, LISBOA.

## Significação

Como noutros contextos da Antiguidade Tardia, designadamente naquele que tivemos oportunidade de estudar através de pinturas da aula/basilica de Tróia de Setúbal, a *decoração de base geométrica apresenta-se-nos aqui como no fim de toda uma história decorativa que começa, aparentemente, em Pompeios, se desenvolve em todo o Império com bons exemplos em Óstia e nas Províncias, acabando por dinamizar, nos sécs. III-IV, um comportamento generalizado que, em grande parte, se tornará responsável pela sobrevivência e renascimento, no Ocidente europeu, dos modelos clássicos nos sécs. VI, VII, VIII e IX* (Maciel, 1996, 250).

Desde a Pré-História o círculo se conota com o equilíbrio e a continuidade. Como o Alfa e o Ómega no cristianismo, é símbolo perene da perfeição e daí a sua conotação com o transcendente. Daí a sua associação aos cultos solares, à própria esfera celeste e aos ciclos cósmicos. Na arte paleocristã, o círculo e o octógono surgem em continuidade, como podemos ver nas abóbadas do Mausoléu de Santa Constança e das Catacumbas da Via Latina, em Roma (Ling, 1991, 191. O destaque dado ao

número oito ou Ogdóade, símbolo de Cristo, pelo primitivo cristianismo, revela-se primeiramente na pintura, posteriormente no mosaico e, finalmente, na arquitectura (Quacquarelli, 1973, 69-87).

A espiral, que podemos ver sugerida na linha de sinusóide, exprime a interrupção de comportamentos e procura de novos direccionamentos. O mesmo poderemos dizer das composições lineares sugerindo mútulos, consolas, retículas e linhas paralelas, expressão de um novo construtivismo dimensional de grande relevo linearístico, como afirma W. Dorigo para a pintura dos finais do séc. IV e princípios do séc. V (Dorigo, 1966, 289).

A procura de novos caminhos de expressão encontra-se patente na gestualização da figura humana desenhada a negro, assim provocando a imediata atenção do observador. Mas a sua grande estilização aponta para o desaparecimento total do figurativo na arte do mosaico e da pintura. Com efeito, na primeira metade do séc. V, surgem directivas imperiais no sentido de erradicar a representação humana dos pavimentos das igrejas (Cvetkovic Tomasevic, 1980, 298-299). Os temas bāquicos, progressivamente cristianizados, acabam também por seguir esta tendência. Por isso é esclarecedora a evolução que se verifica nos mosaicos dionisíacos que citámos de Torre de Palma (figurativo pleno), Mérida (associação equilibrada entre o figurativo e o geométrico) e Idanha (geometrismo quase exclusivo).

O que, no fundo, mantém a identidade dionisíaca é a representação do vaso, que se articula com os restantes símbolos, os quais não significam sozinhos mas num sistema significante. O mesmo acontece com a escolha do vaso como significante por parte das religiões orientais e do cristianismo. Como escrevemos já, também *o vaso funciona como símbolo privilegiado, na medida em que se transformou num referencial eleito como significante pela quase totalidade das religiões da Antiguidade e como um dos instrumentos culturais mais significativos ao longo da História* (Maciel, 1996, 253).

## Conclusão

O mosaico de Idanha-a-Nova surge-nos, assim, com uma decoração dinamicamente anicônica. A presença estilizada dos vasos é a única realidade expressa que aponta para um contexto ideológico: o dionisismo. Mas este dionisismo dilui-se já num avassalador geometrismo, que é provocado e potenciado pela presença dinâmica de uma nova ideologia, ela também avassaladora: o cristianismo. Na sua aparente ausência, o cristianismo está presente na assunção progressiva dos elementos formais da arte romana, expressa não só na simbologia do vaso, como na perfeição técnica dos círculos, dos quadrados e dos octógonos, assim como na abertura a novos percursos artísticos sugeridos pelas composições lineares de traçado interrompido. Dado o carácter extremamente tardio deste conjunto decorativo, poderíamos encontrar outras razões para o seu abstraccionismo e geometrismo: as normativas conciliares e imperiais contra a representação da figura humana, designadamente

nos pavimentos; a proibição dos cultos tradicionais a partir de Teodósio; a diluição das oficinas de mosaístas na desordem provocada pelas invasões bárbaras; a reacção calada, a hesitação ou a aceitação plena, nos ambientes domésticos, em relação ao triunfo do cristianismo. O tradicional dionisismo poderá justificar as representações abstractas expressas pelo domínio de um geometrismo dialéctico e interactivo, onde a perfeição joga com a imperfeição e a desconstrução toma posse do texto decorativo.

Por outro lado, a dialéctica perfeito-imperfeito faz emergir a simbologia sobre o discurso geométrico, simbologia essa que tende a sublinhar e exprimir hierarquizações na busca de um fulcro significante. As formas, como referentes, transformam-se em signos e estes em símbolos que, por sua vez, se manifestam como *ideogramas, referentes de uma determinada compreensão do mundo, transformados em signos plurissignificantes de um microcosmos que, na verdade, representa o macrocosmos* (Maciel, 1996, 255).

Na evidente função fática da linguagem que caracteriza o discurso artístico geométrico, o dionisismo revela-se na sua expressão decorativa como ponto de chegada, e o cristianismo, também esteticamente falando, como ponto de partida. Na ingenuidade da forma e no abstraccionismo do espaço, este mosaico manifesta-se como documento único da interacção entre as duas ideologias na paisagem rural do território egitaniense de uma já avançada Antiguidade Tardia. ●

## Bibliografia

ALMEIDA, F. (1975) – Sur quelques mosaïques du Portugal, Torre de Palma et autres, in *La mosaïque gréco-romaine, II Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique*, Paris, CNRS, 1975, pp. 219-226, Pl. LXXVII.

BLÁZQUEZ, J. M. (1993) – *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 321-324.

CVETKOVIC TOMASEVIC, G. (1980) – Mosaïques paléobyzantinesde pavement dans l'Illyricum oriental. Iconographie, Symbolique, Origine, in *Rapports présentés au Xe Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Thessalonique, pp. 283-347.

DORIGO, W. (1966) – *Pittura Tardoromana*, Roma.

KUZNETSOVA-RESENDE, T. (1997) – O Encontro em Naxos, in *Anas*, 10, Mérida, pp. 31-38.

LANCHA, J., ANDRÉ, P. (2000) – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, II, Conventus Pacensis, 1, A Villa de Torre de Palma*. Lisboa, Instituto Português dos Museus, pp. 197-205.

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

MACIEL, M. J. (1996) – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.

MACIEL, M. J. (2008) – Reflexões em torno da Egitânia da Antiguidade Tardia, in *Estudos Arqueológicos de Oeiras* (Oeiras) 16 (2008), pp. 363-375.

PALOL, P. (1967) – *Arqueología Cristiana de la España Romana*, Madrid-Valladolid, CSIC.

QUACQUARELLI, A. (1973) – *L'Ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, Bari.