

CLASSICAL
AND
BYZANTINE MONOGRAPHS

Edited by

M. JUSTINO MACIEL, CÁTIA MOURÃO AND JORGE TOMÁS GARCÍA

VOL. LXXXV

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM
2016

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER -AMSTERDAM
2016

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**

© Editora ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER –AMSTERDAM, 2016

ISSN 1381-2955

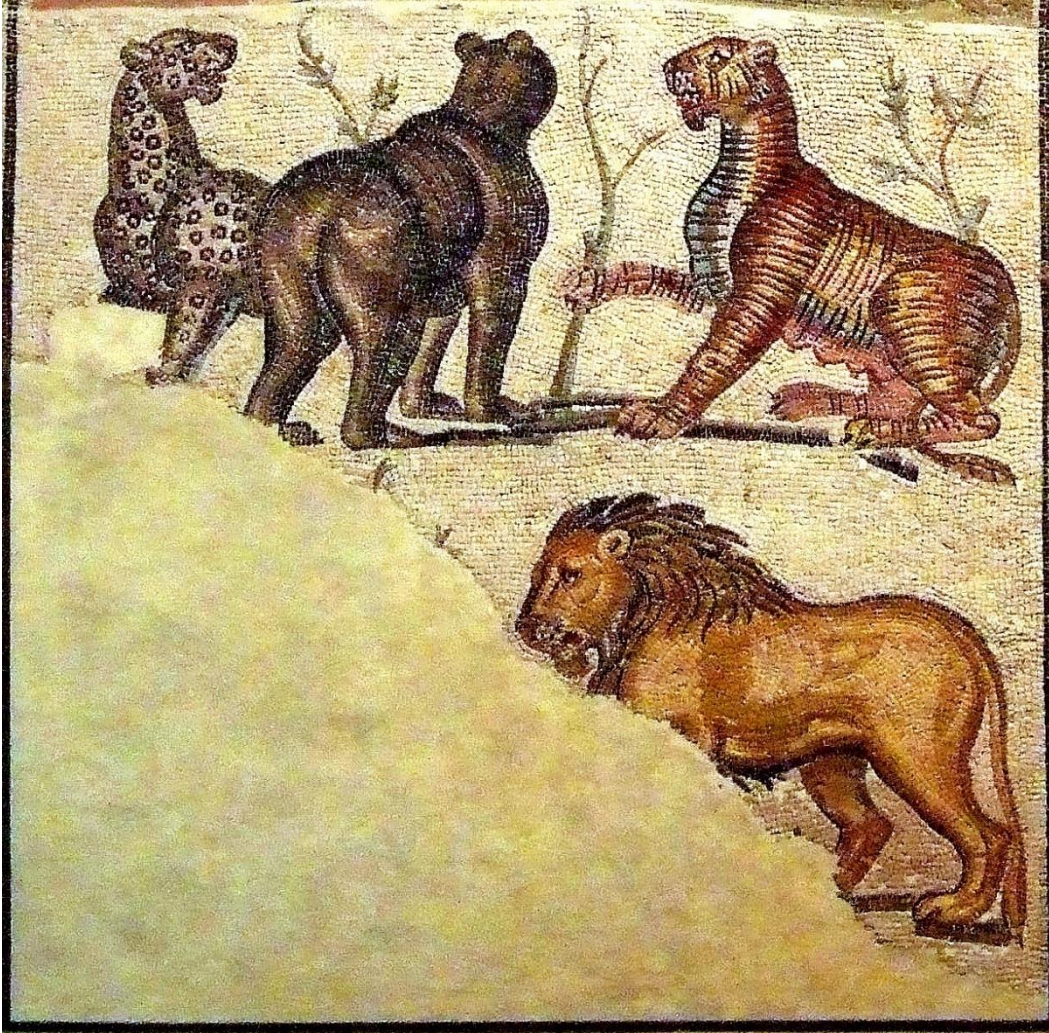
ISBN 978-90-256-1310-5

© M. Justino Maciel, Cátia Mourão e Jorge Tomás García (Edição)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto UID/PAM/00417/2013.

Fotografia de capa: Mosaico de Orfeu. Siglos II-III. Museo de Zaragoza.

España 2016



IMAGENS DO *PARADEISOS*

NOS MOSAICOS DA HISPANIA

M. Justino Maciel, Cátia Mourão e Jorge Tomás García (edição)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8-9
IMAGENS DO <i>PARADEISOS</i> NOS MOSAICOS DA HISPANIA	
As muralhas da cidade terrestre e da cidade celeste na musivária hispano-romana Francine ALVES	11-23
Orfeo en los mosaicos de Oriente, de África, de Hispania y de Britannia José María BLÁZQUEZ	24-48
Le paysage nilotique, «paradis perdu» des pygmées dans les mosaïques romaines d’Hispanie Ismérie BOISSEL	49-65
O <i>thiasos</i> báquico rumo ao <i>paradeisos</i> . O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda) António Sá COIXÃO, Cristina Fernandes de OLIVEIRA e Virgílio Hipólito CORREIA	66-88
Vinculación de la belleza y la sensualidad femenina con el <i>paradeisos</i> , en los mosaicos hispanorromanos. Mercedes DURAN PENEDO	89-104
Do mosaico para o mármore: alguns casos de representação do <i>paradeisos</i> em suporte pétreo no <i>conuentus Pacensis</i> entre os séculos IV e VIII Jorge FEIO	105-119
Assenhorear-se da Natureza: o exemplo das figuras humanas de <i>Villa Cardflio</i> Maria de Jesus Duran KREMER	120-133
O acanto como planta excelsa do <i>paradeisos</i> . Relações entre o mosaico e a escultura na Antiguidade em Portugal Filomena LIMÃO	134-148
O <i>Paradeisos</i> no mosaico: <i>quod significat et quod significatur</i> M. Justino MACIEL	149-158
Imágenes del <i>paradeisos</i> en mosaicos de Itálica Irene MAÑAS ROMERO	159-178
Imágenes de la <i>Aura Aetas</i> en la musivaria hispánica Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO	179-201

A vindima nos mosaicos hispano-romanos como expressão de um ecumenismo paradisíaco Cátia MOURÃO	202-224
El <i>paradeisos</i> acuático en los mosaicos de Hispania Luz NEIRA	225-244
A <i>Villa</i> romana do Rabaçal (Penela, Portugal) como <i>recessus</i> e o jogo das diferenças nas molduras dos mosaicos do Outono e do Inverno Miguel PESSOA	245-269
El jardín del <i>paradeisos</i> en los mosaicos de Hispania María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ	270-288
O <i>paradeisos</i> vegetal nos mosaicos romanos do território português Licínia Nunes Correia WRENCH	289-303
VARIA	
Os mosaicos da Antiguidade Tardia em Portugal Virgílio LOPES	305-325
Os mosaicos da <i>ecclesia</i> de <i>Tongobriga</i> , paróquia da diocese portugalense no século VI António Carvalho de LIMA	326-365
Os mosaicos romanos nas colecções dos museus de Portugal. Itinerários: paraísos guardados, paraísos revelados Maria de Fátima ABRAÇOS	366-390
Unas notas sobre los mosaicos del taller Cuevas-Valdanzo y la economía ganadera del alto Duero durante el Bajo Imperio Jesús BERMEJO TIRADO	391-402

INTRODUÇÃO

Este livro resulta dos estudos empreendidos por vários Historiadores de Arte e Arqueólogos internacionais sobre as representações do *Paradeisos* nos Mosaicos da Hispânia, no âmbito da Linha de Arte Clássica e da Antiguidade Tardia do Instituto de História da Arte (IHA) da Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Os primeiros resultados da investigação foram apresentados num encontro ibérico que contou com 20 especialistas e que decorreu nos dias 13 e 14 de Julho de 2011 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da UNL, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). A estes contributos iniciais, posteriormente juntaram-se outros de especialistas nacionais e estrangeiros, que permitiram alargar a visão sobre um tema tão lato e tão significativo no território peninsular. Graças a este trabalho em rede, o conhecimento que hoje temos sobre as representações do *Paradeisos* é muito mais profundo e abrangente, na medida em que não se limita à geografia ibérica mas contempla toda a extensão do antigo Império Romano e faz pontuais incursões em matérias complementares, trazendo perspectivas alargadas sobre a musivária tardo-romana e sobre a sua interação com outras expressões artísticas (nomeadamente a escultura).

No seu conjunto, a presente obra funciona como uma publicação rica, de visão sincrónica, diacrónica e interdisciplinar entre a História da Arte da Antiguidade e a Arqueologia, que não se restringe a um tema, a uma forma de arte e a uma leitura parcial, e que permite uma noção mais vasta e contextualizada dos objectos artísticos nos vários tempos e espaços em que se desenvolveram e foram assumindo como produtos e documentos civilizacionais, constituindo, hoje, um importante património da Humanidade.

Pela qualidade dos trabalhos que se dão a conhecer nesta publicação, cumpre-nos agradecer não só aos autores, mas também a todos colaboradores e, especialmente, às instituições que tornaram possível a concretização de todo o projecto. Não podemos, assim, deixar de destacar o empenho das Professoras Doutoradas Guadalupe López Monteagudo e María Luz Neira (que conosco completaram a Comissão Científica), da

Dr.^a Ana Paula Louro (Comissária Executiva), da Dr.^a Carina Vicente (Secretária), , do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, do Museu Nacional de Arqueologia (instituição visitada durante o Encontro) e da FCT.

M. Justino Maciel (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Cátia Mourão (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Jorge Tomás García (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**

A vindima nos mosaicos hispano-romanos como expressão de um ecumenismo paradisíaco

Cátia MOURÃO*

À memória da minha bisavó Olinda e do meu avô António; à minha mãe, Ana.

Resumo

Neste texto que decorre da comunicação por nós apresentada no Encontro Ibérico sobre Mosaicos Romanos, subordinado ao tema «Imagens do *Paradeisos* nos mosaicos da Hispânia», analisamos os tesselados ibéricos com cenas de vindimas, sublinhamos a sua profunda ligação temática e narrativa com alguns exemplares que contemplam diversas etapas e motivos do ideário vinícola e realçamos o entrosamento do dionisismo com outros cultos da Antiguidade, em especial os venusianos e os eleusinos. Salientamos ainda a conformidade entre a dimensão estética destas cenas, marcadas pelo decorativismo e pelo dinamismo, e a sua dimensão simbólica, que evoca o ideal do tempo cíclico, do regresso à *Aurea Aetas*, copiosa e alegre, e da comunhão plácida entre o Homem, os deuses e uma Natureza paradisíaca (na sua dupla expressão vegetal e animal) em constante renovação e eterno retorno.

Palavras-chave

Vindima; vitivinicultura; culto; comunhão; *Paradeisos*.

Introdução

Particularmente caro nas regiões mediterrânicas, onde a vitivinicultura é praticada desde a proto-história, o tema das vindimas cedo inspirou os artistas e integrou a gramática decorativa dos mais diversos objectos, alguns deles sem qualquer função utilitária directamente ligada à actividade ou às suas produções.

Apesar de várias civilizações antigas, como a egípcia, incluírem estas cenas da vida terrena no reportório funerário – como se observa nas pinturas murais do túmulo de Nakht, em Tebas, c. 16-14 a.C. –, foi sobretudo com os gregos e os romanos que a temática laica adquiriu um carácter sagrado e um simbolismo transcendente, de sentido

* Historiadora de Arte (PhD). Investigadora e Membro Integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.

fecundo, vivificante e renovado, e que afirmou a sua dupla dimensão cultural e cultural. Assim, estes significados conjuntos, que sem dúvida encontraram particular expressão na arte lutuária (sendo o *Sarcófago das Vindimas*, proveniente de Castanheira do Ribatejo e hoje no Museu Nacional de Arqueologia, um bom exemplo), acabaram por ecoar em todas as restantes manifestações, fossem elas inseridas em edifícios de culto, de habitação ou de exercício político, fossem em domínios privados ou públicos.

Quando marcam a arte grega e romana, as imagens de vindimas – bem como as demais que compõem o reportório vitivinícola e que contemplam a pisa da uva, o fabrico do vinho, a prova enológica e a custódia de recipientes vínicos – são geralmente contextualizadas no ideário dionisíaco, por se considerarem alusões mais ou menos directas à mítica descoberta da vinha, à alegada propagação do seu cultivo e à produção vinícola pelo deus Baco³⁸⁸, e ainda aos efeitos da ebridez³⁸⁹ patentes nas agitadas e alegres representações dos *thiasoi* divinos (considerados por alguns autores antigos, como Plutarco³⁹⁰, enquanto paradigma de uma felicidade eterna) e experimentados nos seus efusivos rituais místéricos, onde o néctar da “fruta de Dionísio”³⁹¹ era tido como fonte vida³⁹² e funcionava como psicotrópico indutor da felicidade³⁹³, naturalmente exponenciado pelos ritmos musicais que apelavam à dança e aos prazeres físicos. No entanto, algumas das cenas de vindima – sobretudo as executadas na época severiana, altura em que se tornaram mais populares por possível influência oriental³⁹⁴ – podem também revelar uma ligação a outras personagens de veneração maior (sejam elas divindades e mistagogos do paganismo, ou mesmo o Messias do cristianismo), bem como uma relação com diferentes entrecos religiosos e profanos (como a sagração eucarística da vida terrena e a aspiração escatológica da vida além-túmulo, ou o pragmatismo dos trabalhos agrícolas sazonais e a necessidade de produção de um

³⁸⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, 3.31; DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica*, IV, 2.3; OPIANO, *Cinegética*, IV, 230; HIGINO, *Fábulas*, 130; NONO, *Dionisiaca*, XII, 330-470.

³⁸⁹ A este respeito veja-se, por exemplo, MERRONY, 1998, p. 449: «In the Roman period, the vintaging scene was frequently directly associated in the same pavement with some element of the Dionysiac scene and thus could be regarded as symbolical of one of the cult's principal characteristics: wine and drunkenness.»

³⁹⁰ PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 4.

³⁹¹ PÍNDARO, Fragmento 89.

³⁹² PETRÓNIO, *Satyricon*, 34.

³⁹³ Estes rituais foram magistralmente descritos por Eurípides (EURÍPIDES, *As Bacantes*) e a capacidade que Dionísio tinha de trazer alegria a todos foi referida por Hesíodo (HESÍODO, *Teogonia*, 941), Píndaro (PÍNDARO, Fragmento 5) e o anónimo autor do 50º Hino Órfico, dedicado a Lísio Laneu (um dos nomes de Baco). Por sua vez, Pausanias documentou a celebração de festividades em honra do deus, designadas por *Dionysia*, em numerosas cidades gregas (PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I-VIII).

³⁹⁴ BALIL ILLANA, 1978, p. 394.

elemento base da dieta e da economia dos povos civilizados, ou até o deleite degustativo, o oblívio das preocupações da alma, o torpe gáudio do momento fugaz e o prazer do convívio social).

Representações de vindimas na musivária hispânica

Contrariamente ao que sucede no Norte de África e em França, onde se encontram alguns mosaicos romanos com ilustrações intencionalmente realistas das tarefas vitivinícolas (Saint-Germain-en-Gal, séc. III, e Cherchel, sécs. III-IV), na Península Ibérica a musivária até hoje descoberta privilegia um imaginário mítico e alegórico sobre os labores da vinha.³⁹⁵ Assim, embora os tesselados hispânicos atestem a popularidade local da iconografia, sobretudo nos séculos II e III d.C. e mais esporadicamente no séc. IV, não constituem reproduções com valor documental destas actividades que tanto prosperaram no território durante a ocupação romana – tendo inclusivamente merecido literatura autóctone especializada³⁹⁶ –, mas funcionam, outrossim, como provas de uma eficaz aculturação da mitologia dionisíaca, quer no que respeita à hagiografia da divindade, quer no que toca à função desta como protectora da vitivinicultura.

No *corpus* encontrado, as cenas da vindima podem assumir posições axiais ou marginais. No primeiro caso, podem afirmar-se no painel central como tema principal (Baños de la Reina de Calpe, em Alicante, e talvez no desaparecido mosaico de Duratón, em Segóvia, ambos possivelmente dos sécs. II-III) ou secundário (Écija, sécs. II-III). Já no segundo caso, podem ocupar os cantos (Mérida, séc. III, e Córdoba, séc. IV), ou as molduras de conjuntos dominados pelo ciclo báquico (Murviedro, em Sagunto, sécs. II-III), ou confinar-se a um painel lateral justaposto a composições afectas aos cultos venusiano (*Domus* do Anfiteatro, em Mérida, séc. III) e órfico (Travesía de Pedro María Plano, em Mérida, séc. III), ou ainda combinados, de modo ora periférico ora acantonado, com evocações ao culto eleusino (no anterior e em *Complutum*, sécs. IV-V).

³⁹⁵ CABRERO PIQUERO, 2008.

³⁹⁶ COLUMELA, *Os Trabalhos do Campo*, XI, 2.67 e XII, 18-27. A este autor nascido na província hispânica da Bética juntamos outros não hispânicos mas certamente conhecidos a nível local, como Plínio-o-Velho (*História Natural*, XVII, 74), Varrão (*Os Assuntos do Campo*, I, 54), Catão (*Sobre a Agricultura*, XXXVI) e Vergílio (*Geórgicas*, III, 89-108).

Salvo raras exceções, estas cenas são caracterizadas por uma vegetação luxuriante e frutuosa, que pode brotar da ampla terra ou de exíguos vasos (numa alusão directa à produção vinícola e ao dionisismo ritual³⁹⁷), e que cresce conformada com a disposição compositiva, ora desenvolvendo-se em altura, como se chegasse ao firmamento (fazendo da parreira e do vinho elementos facilitadores do contacto directo, físico e psíquico, entre os homens e os deuses, numa imagem simbólica da graça eterna), ora estendendo-se pelos lados e tomando o fundo, qual manifestação panteísta e paradisíaca da generosidade dos deuses, responsáveis máximos pela abundância. Nesta profusão do elemento vegetal deificado – onde a videira se afigura como o Arbusto Vital³⁹⁸ por excelência, sempre jovem e fecundo³⁹⁹, e as uvas como uma encarnação do próprio deus Baco (sendo disso exemplo a representação da divindade com o corpo em forma de cacho num fresco de Pompeia⁴⁰⁰) –, os elementos animais apequenam-se em escala e em importância, ficando envoltos e submersos na prodigalidade transcendente da Natureza. Assim, tanto as aves que debicam os frutos, quanto os humanos que os colhem têm uma presença miniatral nos conjuntos, tornando evidente a sua dependência vivencial em relação à fertilidade dos solos e à benevolência dos deuses. Esta simbólica redução das proporções e das relevâncias dos figurantes torna-se particularmente notória nos casos dos vindimadores, porquanto os seus corpos são tão diminutos e as suas idades tão tenras que dificilmente conseguem alcançar os cachos, necessitando de trepar os altíssimos pés e percorrer as longas ramificações, ou de subir escadotes para os colherem.

Na origem arcaica destas representações, já a vinha proliferava e recobria os fundos das obras de arte, numa estética marcada pelo *horror uacui*, e logo os vindimadores – então mormente Sátiros – ostentavam um ínfimo tamanho, sendo pouco maiores do que os cachos e muito menores do que Dioniso, como se constata em numerosas cerâmicas áticas, onde o deus é colossal e preside aos trabalhos dos pequenos súbditos enquanto degusta o vinho (Fig. 1). Não obstante a intencional e sintomática desproporção entre soberanos e subalternos, os recolectores apresentavam-se então barbados, com

³⁹⁷ Sobre a simbologia do *krater* como elemento litúrgico não confinado ao dionisismo e alargado a outros cultos afectos a diferentes religiões iniciáticas orientais, *vide* o aturado estudo de Justino Maciel, in MACIEL, 1988, pp. 11 e 107-114.

³⁹⁸ Cfr. com o conceito cristão de Árvore da Vida in Génesis 2: 8-17.

³⁹⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 693-694; BELFIORE, 2010, p. 624-629.

⁴⁰⁰ Este motivo conserva-se num fragmento datável do Séc. I d.C. que integra as colecções do Museo Archeologico Nazionale, em Nápoles (Itália).

compleições vigorosas e em idades inequivocamente adultas, evidenciando o carácter simbólico das suas mínimas dimensões em relação à extensa e farta videira divinizada.



Fig. 1 – Dionísio com Sátiros vindimadores, adultos e barbados. Pormenor de vaso de figuras negras. c. 500 a.C. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Roma. Itália. Fotografia do Museu.

Mesmo considerando os casos verídicos em que as castas produzem cachos mais volumosos, como o Bumasto, ou “úbere de vaca”, e o Moscato Branco (originários da Magna Grécia e muito comum em toda a Bacia do Mediterrâneo), e em que as parreiras crescem sob sistemas de condução em altura, como o enforcado ou a latada, a escala humana nunca é tão reduzida como nestas representações.⁴⁰¹

No período helenístico e, sobretudo, na época romana imperial, esta tendência enfatizou-se e os vindimadores adultos foram paulatinamente substituídos por jovens e crianças (*putti*), ou ainda por erotes juvenis e infantis, como se vê na esmagadora maioria dos mosaicos em análise, para os quais se encontram paralelos norte-africanos em Sousse, El Djem, Dougga, Djemila⁴⁰², Hadrumetum e Thysdrus⁴⁰³ e italianos na Piazza Armerina⁴⁰⁴ e no Mausoléu de Santa Constança⁴⁰⁵. É provável que esta regressão etária não tenha sido motivada por uma sugestão de tamanhos, mas sim por uma

⁴⁰¹ Sobre as diferentes castas e o sistema de condução em altura, vide VERGÍLIO, *Geórgicas*, III, 89-108.

⁴⁰² LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002, p. 160.

⁴⁰³ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1984, p. 70.

⁴⁰⁴ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002, p. 160.

⁴⁰⁵ MERRONY, 1998, p. 449.

analogia com o simbolismo rejuvenescente e eterno da parra (e de toda a videira) – aliás partilhado com a hera⁴⁰⁶, planta trepadeira que amiúde cresce nas vinhas em regiões nortenhas, entrelaçando-se nas videiras (Fig. 2), sendo muitas vezes representada nos mosaicos ao lado daquela (como no exemplar da *Domus* do Anfiteatro, em Mérida) ou com soluções gráficas, compositivas e utilitárias semelhantes, também nascendo em vasos, percorrendo molduras, ornando o tirso báquico e servindo de atributo às figuras das Estações e dos Ventos, ambos alegorias do tempo cíclico⁴⁰⁷.



Fig. 2 – Associação espontânea entre a videira e a hera no Parque Nacional da Peneda Gerês (Norte de Portugal). Fotografia de Cátia Mourão.

Apesar de igualmente imberbes e identicamente alusivos não apenas à primeira etapa da produção do vinho mas também à primeira idade do Homem – que equivale à Idade de Ouro, despreocupada, ociosa e abundante, durante a qual os homens eram como filhos para os deuses e recebiam destes o afecto e a indulgência com que se tratam as crianças –, os *putti* (crianças ápteras) e os erotes (crianças aladas) marcam de modos diversos as cenas de vindimas. Com efeito, se os primeiros lhes conferem um sentido literalmente vivificante, podendo ainda acrescê-las de um valor cómico pela diminuta escala das figuras, os segundos transformam-nas em imagens de eternidade, eminentemente míticas e alegóricas, na medida em que estes protagonistas não são humanos nem reais, mas sim mitológicos, divinos e imortais, claramente resultantes de um desdobramento helenístico de Eros⁴⁰⁸, filho de Afrodite – frequentemente representado nos cortejos

⁴⁰⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e 364; PEREIRA, *in* Introdução a EURÍPIDES, 1998, p. 12; BELFIORE, 2010, p. 624-629.

⁴⁰⁷ A título de exemplo, veja-se o mosaico cordobês com cortejo de Baco (séc. II d.C.), proveniente de Alcolea e hoje no Museo Arqueológico de Córdoba, onde o Vento associado ao Outono é sobrepujado por uma folha de parreira, diferenciando-se dos demais que são encimados por folhas cordiformes de hera. Sobre este pormenor, *vide* MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 286.

⁴⁰⁸ MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 84 e 257.

indianos de Baco e entendido como agente inebriante dos sentidos através da paixão, à semelhança da sua mãe –, e aludem ao comportamento imaturo e às acções inconsequentes dos adultos embriagados, fazendo uma associação directa entre os efeitos do amor e do vinho⁴⁰⁹ tão cara aos poetas e artistas coevos (Fig. 3):

*Muitas vezes, braços delicados, os lançou o Amor, de rosto afogueado,
sobre os chifres apertados de Baco, bem bebido;
e quando o vinho se espalhou sobre as asas de Cupido,
[...] logo sacode, à pressa, as penas encharcadas
[...] O vinho põe a jeito o coração e torna-o pronto para a fogueira;
[...] e Vénus, no vinho, tornou-se fogo no fogo.*

OVÍDIO, *Arte de Amar*, I, 229-244.



Fig. 3 – Dois casais amando-se sob uma videira. Pormenor de *kylix* de figuras negras. c. 500 a.C.
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlim. Fotografia do Museu.

A integração dos erotes nas vindimas – assim como noutras cenas de contexto báquico, onde assumem diversas funções identicamente ligadas ao ciclo do vinho (guardiães de recipientes vínicos no mosaico navarro da *Villa* de El Ramalete; enólogos no pavimento malacitano de Antequera; carregadores de cestos no tessulado badajocense da *Villa* de Solana de los Barros) – denuncia a concomitância dos deuses Baco, Cupido e Vénus⁴¹⁰, bem patente, aliás, nas celebrações das *Vinalia* e das *Veneralia*⁴¹¹. Com efeito, a alusão à tríade mistérica pode ser aferida no pavimento musivo emeritense da *Domus* do Anfiteatro (Figs. 4 a 6), que apresenta um painel com Vénus – aqui figurada não apenas como deusa do Amor, mas também como «deusa dos jardins»⁴¹² –, acompanhada do seu

⁴⁰⁹ Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, 1984, p. 120-127 e KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 280.

⁴¹⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77, 83-85, 258 e 259.

⁴¹¹ BELFIORE, 2010, p. 1020 e 1021.

⁴¹² VARRÃO, *Língua Latina*, VI, 16-20.

filho, ambos envoltos num fundo dominado por rica vegetação de acantos, heras e parras (três plantas de simbologia eterna), e animado por diversas aves canoras, justaposto a outro painel com vindima efectuada por vários *putti* em torno de um lagar, onde três homens adultos, de mãos dadas, pisam as uvas como se dançassem ao som do canto das aves. Esta conjugação entre deuses e homens, entre feminino e masculino, entre singular e plural, entre juventude e infância, entre música, dança e trabalho, transmite uma ideia de fertilidade inesgotável (não confinada à terra, mas alargada à humanidade), claramente indissociável das noções de intercessão divina e de esforço humano.





Figs. 4 a 6 – Da esquerda para a direita: panorâmica do mosaico da *Domus* do Anfiteatro (Mérida), com dois painéis figurados justapostos na vertical; pormenores com *putti* vindimadores numa vinha que conjuga folhas de videira e de hera. Fotografias de Guadalupe López Monteagudo.

A ligação entre o culto báquico e o Amor pode ter estado também subjacente, ainda que de modo mais velado, nos mosaicos de Murviedro (Sagunto) e dos Baños de la Reina de Calpe (Alicante). No primeiro (Fig. 7), hoje completamente perdido e do qual apenas nos chegam desenhos que permitem presumir uma iconografia próxima do exemplar norte-africano de *Hadrumetum*, a vindima seria feita por erotes infantis, a avaliar pelas proporções diminutas e pelas anatomias roliças. A cena desenvolvia-se em torno de um emblema com Baco-menino montado num tigre, motivo que confirma a importância da vertente enológica do dionisismo para esta região eminentemente vinícola, onde se erguia «o principal santuário de Dionísio» na Península Ibérica⁴¹³.

Os três registos desenhados que se conhecem do conjunto mostram sensíveis diferenças sobretudo ao nível da forma dos quatro *kantharoi* posicionados nos cantos, das características dos enrolamentos das videiras, do número, da disposição e da acção dos pequenos vindimadores. Relativamente ao primeiro pormenor, os desenhos de Muñoz⁴¹⁴ e de Martel⁴¹⁵ mostram os vasos em forma de *krater* decorado com gomos, de boca larga, estreitando no fuste, de onde se desenvolvem asas laterais em “S” mais largo em cima e mais estreito em baixo, alargando no bojo, e assentando numa pequena base

⁴¹³ KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 278.

⁴¹⁴ In LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004, p. 196.

⁴¹⁵ In ROJO MEDINA, s.d.

cónica; já na litografia concebida por la Torre⁴¹⁶ os receptáculos têm forma de *kylix*, decorados com estrias até ao bojo, sendo este liso, com asas laterais em “S” mais estreito em cima e largo em baixo. Embora os movimentos dos enrolamentos sejam dissemelhantes nos três registos, as vides crescem todas para o centro, na direcção dos cantos do emblema, onde se bifurcam e desenvolvem para os lados, encontrando-se e confundindo-se com as suas correspondentes laterais, de modo a criar um efeito visual unificado, de referência estromatúrgica, pleno de movimento e com um ritmo quase musical que pode evocar os alegres cantares das vindimas. Ainda que também diferentes em todos os documentos, em todos eles os erotes parecem encarar as suas tarefas com um *enthousiasmós* que permite fazer a comparação entre a felicidade infantil sentida durante as brincadeiras e a euforia ébria induzida nos rituais iniciáticos e nas festividades orgiásticas.

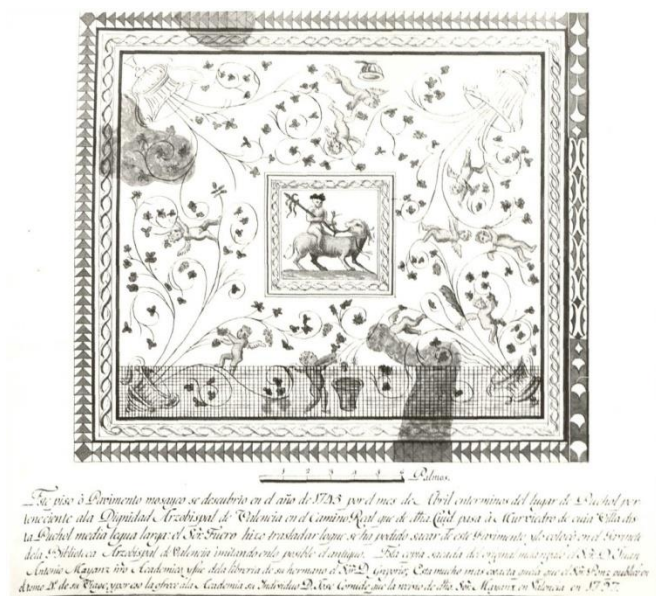
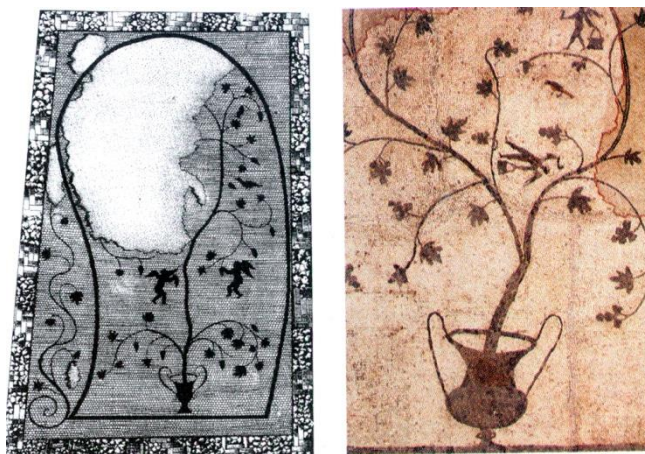


Fig. 7 – Aspecto do desaparecido mosaico de Baco-menino com vindima, segundo desenho de Muñoz, na Real Academia de la Historia. In LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004, p. 196.

No mosaico dos Baños de la Reina de Calpe (Figs. 8 e 9), hoje reduzido a metade da sua dimensão original, a vindima é novamente levada a cabo por erotes, desta feita aparentando idades menos tenras mas ainda jovens, a avaliar não só pelas atitudes (que parecem menos pueris e mais compenetradas), mas também pelas compleições morfológicas e pelas proporções anatómicas (ainda que concebidas de forma muito insipiente, frustre e esquemática). Embora actualmente restem apenas dois dos erotes

⁴¹⁶ In TORRE, 1835.

originais, é interessante notar que os seus corpos são integralmente preenchidos por tesselas pretas, não apresentando qualquer registo volumétrico e contando apenas com uma anotação cromática nos olhos, de íris esverdeada. Já a única ave conservada goza de uma coloração mais variada e ampla, com penas amarelas e vermelhas. Estas cores alegres e vibrantes como o canto das canoras seriam talvez partilhadas por outras aves entretanto perdidas, que outrora davam à vindima um ambiente paradisíaco, imediatamente agradável à visão, presumivelmente deleitoso para a audição e, eventualmente, prazenteiro para os demais sentidos.



Figs. 8 e 9 – À esquerda: Aspecto do mosaico com vindima, segundo desenho de Cavanilles. À direita: Fragmento conservado do mesmo mosaico. In PASÍES OVIEDO, 2007, p. 23.

É possível que o mosaico segoviano de Duratón tivesse apresentado características compositivas e cromáticas próximas do exemplar anteriormente referido, mas o seu desaparecimento, a ausência de documentos desenhados e o carácter lacónico das descrições feitas na altura do seu achado impossibilitam quaisquer certezas nestas matérias.⁴¹⁷

No conjunto de mosaicos da *Domus* de Baco (sécs. IV-V), encontrado em *Complutum* (Madrid), é possível inferir um entrosamento do dionisismo e do venusianismo com o eleusismo. Embora a composição principal evidencie o ambiente de excessos e desordem e a gramática decorativa objectivamente afecta ao deus que dá nome à habitação, apresentando-o em estado etílico no painel central entre uma Ménade, um Sátiro e Sileno, justapondo-lhe outros dois painéis com panteras afrontadas bebendo de *kraters* e ainda mais um com dois Sátiros transportando cestos para o lagar, onde três

⁴¹⁷ Vide MOURÃO, 2010, Vol. II, p. 198.

congêneres pisam as uvas⁴¹⁸ (ficando, porém, excluídos da cena os trabalhos de apanha da uva), a relação temática e simbólica com outros tapetes da mesma casa⁴¹⁹ que integram figuras de erotes (que poderão ter carregado um *krater* entretanto desaparecido) e das quatro Estações do Ano parece substanciar uma leitura sincrética dos três cultos. De facto, a presença alegórica das *Tempora Anni* nesta *domus* evoca a noção de tempo cíclico e representa as actividades agrícolas sazonais, entre as quais se insere a vindima, todas elas originariamente tuteladas por Deméter/Ceres e relacionadas com os Mistérios de Elêusis, mas rapidamente associadas a Dionísio/Baco⁴²⁰.

É também com este sentido de renovação e prosperidade anual dos solos que a Estação do Outono toma a forma de um vindimador quase real – não fora o seu claro valor alegórico – no mosaico de *Seleucus et Anthus* (séc. III), em Mérida (Fig. 10), e no mosaico das Estações (séc. IV), em Córdoba (Fig. 11). Em ambos os casos, as personificações sazonais colhem os grandes cachos das videiras que crescem da própria terra, sendo que no primeiro mosaico o corte é feito com as mãos e no segundo com uma foice (aqui lembrando a figura homóloga do tesselado italiano tardio da Catedral de Otranto, subordinado ao tema do Zodíaco).



Figs. 10 e 11 – Vindimadores do Outono nos mosaicos de *Seleucus et Anthus* (séc. III, Museu Nacional de Mérida, fotografia de Guadalupe López Monteagudo) e das Estações (finais do séc. IV d.C., Museo Arqueológico de Córdoba, in AA.VV., 2010, p. 173).

⁴¹⁸ Cfr. KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, pp. 275-277. A autora identifica os carregadores e os pisadores como camponeses humanos. Todavia, como envergam peles de felino (*pardalides*) e transportam cajados (*peda*), identificamo-los como Sátiros.

⁴¹⁹ Um outro mosaico desta habitação apresenta seis copeiros, em alusão directa à degustação do vinho.

⁴²⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77 e 83-85. Cfr. KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 279. A autora não desenvolve neste texto quaisquer considerações sobre esta evolução.

Bem arreigada no sincretismo religioso dos romanos, a confluência do dionisismo e do eleusismo não se confinou à arte musiva e estendeu-se também à escultura, como se prova no *Sarcófago das Quatro Estações* (séc. III) encontrado em Reguengos de Monsaraz (hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto), onde uma cena de pisa de uva em lagar se associa às figuras das *Tempora Anni*, à deusa Ceres (e também ao deus Oceano, seu contraponto masculino alusivo à abundância das águas) e ainda à junta de bois que lavra o campo⁴²¹. Sendo que «a terra é, simultaneamente, conservadora de riquezas, fonte de sobrevivência e fonte de trocas»⁴²² e que o homem romano dependia superlativamente de todo o manancial oferecido por este elemento, não será, pois, de estranhar a simbiose dos vários cultos e a múltipla invocação de intercessões divinas que se revelavam, de facto, complementares. Essa complementaridade é, aliás, atestada por diversos autores antigos, como Vergílio (70 a.C.-19 a.C.), Pausânias (c. 115 – 180 d.C.), Claudiano (370 – 410 d.C.) e Nono de Panópolis (final do séc. IV – início do séc V d.C.), sendo que o primeiro contempla a partilha de funções entre Baco e Ceres⁴²³, o segundo relaciona directamente os dois⁴²⁴, o terceiro integra Baco no ciclo místico de Elêusis⁴²⁵ e o quarto confirma o templo de Ceres como palco das celebrações báquicas e a própria deusa como participante activa dos *thiasoi*⁴²⁶:

Para saberes se a terra é mais densa ou mais leve e, por conseguinte, mais favorável à plantação da vinha ou dos cereais – sendo a mais densa afecta a Ceres e mais leve a Lieu [isto é, Baco] – deverás escolher primeiro um lugar a olho e depois darás ordem para que se abra um poço profundo [...]

VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 227-231.

Aqui [no Ida] se encontra a augusta morada da deusa [Ceres] e, no seu venerando templo, a pedra sagrada [...]. Dentro gemem os terríveis cortejos báquicos, os delirantes santuários, em confusa sinfonia. O Ida festeja Baco com gritos ululantes. [...]

⁴²¹ MACIEL, 1995, p. 110.

⁴²² VEYNE, 1990, p. 154.

⁴²³ VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 226-237.

⁴²⁴ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, VII, 20.1.

⁴²⁵ NONO DE PANÓPOLIS, *Dionisíacas*, VI.

⁴²⁶ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213.

[Ceres] fruía demasiado tranquila dos roucos tiasos e, jubilosa com o tinir das armas, atrelava os frígios leões [...]

CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213 e III, 423-424.

Não se limitando aos anteriores três cultos relacionados com a fertilidade, o conjunto musivo da Travesía de Pedro María Plano (Mérida) associa também o orfismo à vindima. Com efeito, o conjunto centraliza a imagem de Orfeu e justapõe-lhe uma cena de apanha da uva protagonizada por erotes infantis (Fig. 12), uma outra com trecho de cortejo báquico formado por Pã e Sileno montado num asno, outra com caçadas, outra ainda com geranomaquias e ainda as imagens das Quatro Estações. A presença axial do príncipe trácio, conhecido pelos dotes musicais capazes de pacificar as forças hostis da Natureza e de amansar a agressividade dos animais⁴²⁷ (algo que Baco⁴²⁸ e Ceres⁴²⁹ conseguiam com o exercício da autoridade, mas não com desempenho artístico), revela-se como condição de possibilidade da paz, da concórdia e da harmonia, tão necessárias à estabilidade dos movimentos cíclicos que garantem a prosperidade. De acordo com a nossa leitura, a relação mutualista e verdadeiramente ecuménica que este mosaico parece fazer⁴³⁰, associando o dionisismo, o venusianismo, o eleusismo e o orfismo, revela-se propiciadora, por excelência, de um conceito de *Paradeisos* ideal, onde Orfeu sobressai como agente ordenador do caos dionisíaco, moderador da paixão venusiana e calibrador da dinâmica eleusina, em suma, como moderador dos excessos e zelador da *tranquilitas* e da *stabilitas*.



Fig. 12 – Pormenor de erote vindimador no mosaico Travesía de Pedro María Plano, em Mérida (Museo Arqueológico). Séc. III d.C. In ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990.

⁴²⁷ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 107-113.

⁴²⁸ KUZNETSOVA-RESENDE, 2007, p. 85 Num mosaico tunisino oriundo de El Djem (séc. IV), hoje no Museu do Bardo, Baco apresenta-se de cabeça envolta por um halo e surge como senhor das bestas.

⁴²⁹ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 211-212 e III, 423-424.

⁴³⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 84, 178 e 179.

Embora a maioria dos mosaicos hispânicos apresente as vindimas como trabalhos infantis, ou quando muito jovens, e a vinha como lugar de encontro ecumênico, que confirma a natureza eclética do dionisismo tardio⁴³¹, existem casos que integram vindimadores de idade bastante avançada e que são exclusivamente afectos ao ciclo báquico. Com efeito, o painel astigitano da Calle Espiritu Santo (Fig. 13) exhibe um vindimeiro de idade madura – o único que conhecemos em território peninsular –, conta apenas com personagens ligadas a Baco e está inteiramente dedicado ao tema da vitivinicultura, constituindo o exemplar ibérico mais expressivo sobre a ligação indissociável entre a vindima, a produção do vinho e o seu consumo. As várias etapas do processo são representadas num espaço único e num tempo simultâneo, sendo que o primeiro momento corresponde à apanha da uva, cuja cepa cresce directamente do solo, por um ancião, que poderá ser Sileno ou Ikario⁴³², o segundo ao transporte dos cachos, efectuado por uma jovem Ménade (que constitui o único elemento feminino desta obra) e por Pã, o terceiro à pisa em lagar, realizada por três Sátiros – tal como no mosaico de *Complutum* e no octógono do conjunto báquico oriundo de Itália, integrado na colecção Salinas, por oposição ao exemplar emeritense da *Domus* do Anfiteatro, onde os protagonistas são humanos e não Sátiros, mantendo-se, porém, o número de pisadores (que funcionam, a nosso ver, como uma versão masculina e totalmente frontal das Três Graças) –, e o quarto momento corresponde à degustação do mosto (ou já do vinho) por dois homens, um adulto e um ancião. A supervisão de todo o processo está a cargo do próprio deus Baco, ainda menino (*Dionysos Païs*), montado numa pantera, de acordo com o modelo geralmente designado por *Tigerreiter*, para o qual se encontram numerosos paralelos em todo o Império. Este animal, que caminha entre um ritão (à sua esquerda) e um *krater* (à sua frente), ambos derrubados, parece virar costas ao primeiro e inclina a cabeça na direcção do segundo, como se tivesse acabado de beber dele e aludisse à metamorfose das Ménades em panteras⁴³³, na sequência do consumo

⁴³¹ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77 e 83-85.

⁴³² Guadalupe López Monteagudo identifica o ancião como Icaros (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001, p. 137 e LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 284), que foi «el primer mortal al que Dionisos enseña el cultivo de la vid, representado como pastor sentado en una roca» (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 284).

⁴³³ Outra metamorfose ligada ao ciclo báquico é a dos piratas do Tirreno em golfinhos (HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronónica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572). Estando Dionísio a fazer a travessia deste Mar a caminho da ilha de Naxos, transformou aqueles traidores em delfins para se libertar deles, como se ilustra no mosaico norte africano de Utica, no Museu do Bardo. Na antiga Hispânia podem ser encontradas algumas representações que aludem de forma velada a este episódio, sendo disso exemplo o painel emeritense dito *do Baritto*, o mosaico cordobense da *Villa* de

excessivo de vinho – analogia que se depreende noutros mosaicos hispânicos onde felídeos bebem de *kraters*, como no desaparecido pavimento de Santa Vitória do Ameixial e nos conjuntos de Alcalá de Henares, Puente de la Olmilla, Calle Masona e *Complutum*.

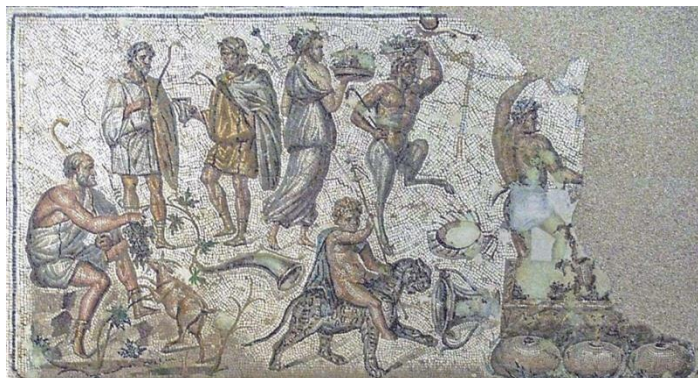


Fig. 13 – Mosaico com o ciclo do vinho. Écija. Fotografia de Guadalupe López Monteagudo.

Não obstante o formato rectangular do painel, a composição é marcada por um discurso tendencialmente circular – ou mais exactamente formando um 8 na horizontal⁴³⁴ –, desenvolvendo-se da esquerda para a direita e regressando ao ponto de partida, como se as quatro etapas do ciclo do vinho evocassem, *grosso modo*, as Quatro Estações e a sua disposição aludisse ao conceito de tempo cíclico que estas representam. As idades das personagens (infantil, jovem, adulta e sénior) parecem reforçar o sentido progressivo das actividades, que são encetadas pela mais velha e vistoriadas pela mais nova, num simbólico paradoxo de funções, competências e maturidades. O vindimador encontra-se sentado e, presumivelmente, já no final desta primeira fase dos trabalhos, dando o último cacho a comer a um bode, acto que expressa a dupla valência do fruto para matar a sede e a fome, alimentando assim os homens e os animais – que aliás não se circunscrevem ao gado e que se alargam às aves, como as pombas que amiúde surgem a debicar uvas noutros mosaicos como o de Astorga. Tal pormenor funciona também como prova da abrangência do culto báquico não apenas à agricultura, mas também à pecuária.

Santa Rosa, os cantos do tesselado da *Villa* do Rabaçal e o supra citado mosaico de Santa Vitória do Ameixial.

⁴³⁴ O algarismo 8 «exprime os sentidos de regeneração e eternidade (além de que quando desenhado no sentido horizontal, corresponde ao sinal matemático do infinito)» (MOURÃO, 2008, p. 127), sentidos que se correspondem perfeitamente com a temática ilustrada neste mosaico.

Conclusão

A latitude simbólica da vindima e a sua relevância socioeconómica e cultural propiciaram o desenvolvimento de um sincretismo religioso entre vários cultos místéricos ligados à fertilidade, como o dionisismo, o venusianismo e o eleusismo, e, ocasionalmente, de um outro culto evocador da concórdia, da paz e da harmonia – o orfismo, que apaziguava a carga mais efusiva dos anteriores. Esta poderosa confluência de invocações e intercessões fazia da vinha uma espécie de *Paradeisos* ecuménico, onde a videira se assumia como arborescência divina e vital (prenunciando a ideia cristã da «Árvore da Vida»⁴³⁵) e o vinho como bebida sagrada (mais tarde ligada ao Sangue de Cristo), duplamente destinada aos deuses (sob a forma de libações, como a que se ilustra no mosaico báquico da Coriscada, em Mêda) e aos homens (como potencial libertador de tensões, como efectivo psicotrópico ritual, ou como simbólico elixir da imortalidade).

De facto, as cenas de vindimas transmitem uma imagem panteísta da Natureza, onde todos os seres vivem em tranquila união, desfrutando de uma flora pródiga que os acolhe, alimenta e multiplica. Na dinâmica envolvência das videiras, que atingem uma altura e uma extensão irreais mas sintomáticas sobre a grandeza divina, exprime-se o paradigma de uma fecundidade do solo alusiva à mítica Idade de Ouro, define-se o arquétipo da integração do Homem no meio ambiente natural vegetal e animal⁴³⁶, confirma-se o trabalho como actividade lúdica, desempenhada com vigor e alegria, num ambiente de festa, e apela-se às memórias sensoriais de uma realidade mediterrânica e ancestral que deleita a visão com as cores das aves e das uvas tingidas pelo sol, a audição com os trinados dos pássaros e os cantares dos vindimadores, o olfacto e o paladar com o aroma e o sabor da fruta madura, e ainda o tacto com as texturas rugosas das folhas e lisas dos cachos, com o calor do fim do Verão e a frescura da brisa do Outono.

Milagros Guardia Pons notou que «los temas de vendimia y pisa de uvas parecen tener un mayor éxito en los ambientes ciudadanos que en el campo y lo mismo ocurre con las asociaciones de temas dionisiacos con las cuatro estaciones. En cuanto a las

⁴³⁵ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 693.

⁴³⁶ A este propósito *vide* DELUMEAU, 1994, p. 12.

habitaciones que ocupan, y teniendo en cuenta las enormes lagunas que siempre se dan en este aspecto, parecen ser habitualmente el *triclinium* o habitaciones nobles siempre de incierta destinación»⁴³⁷. Efectivamente documentadas em maior número no contexto urbano do Alto-Império e parecendo mais escassas no meio rural do Baixo-Império, é ainda possível que estas temáticas tenham sido igualmente bem acolhidas em arquiteturas funerárias hispânicas entretanto arruinadas (à semelhança do que sucedeu noutros territórios extra-hispânicos, sendo exemplo disso o Mausoléu de Santa Constança, conservado em Roma). Esta hipótese parece ganhar consistência se tivermos em conta o fragmento de mosaico com *krater* encontrado na *ecclesia* do Montinho das Laranjeiras, precisamente na zona onde se fizeram enterramentos.⁴³⁸ A ligação entre o dionisismo, o vinho e a morte – logo patente na própria hagiografia de Baco, o deus renascido⁴³⁹ –, está, efectivamente, atestada na arte funerária, onde funcionava como voto de perpetuação da alegria e da despreocupação do estado ébrio no mundo além-túmulo, prefigurando uma alegoria à vitória da vida sobre a morte.⁴⁴⁰ Este sentido foi conservado já em contexto cristão, não apenas em ambientes funerários mas também litúrgicos e laicos, como mostra a lucerna de Tróia de Setúbal (Portugal), onde duas figuras interpretadas como exploradores de Canaã⁴⁴¹ carregam um pesado cacho de uvas, provando que «el cristianismo asimiló la vid báquica al tema de la “viña del Señor” y por ello el tema triunfa también en la iconografía cristiana y en los monumentos tardorromanos»⁴⁴². Em cronologias já muito mais tardias, este luxuriante imaginário vitivinícola proliferou nas igrejas católicas cristãs, com a videira preme de uvas, debicadas por pombas e colhidas por crianças ou por anjinhos (que representam os trabalhadores da *Vinha do Senhor*⁴⁴³), a envolver colunas salomónicas em altares de talha dourada barroca.

Agradecimentos

Prof. Doutor Justino Maciel (FCSH-UNL);

Prof. Doutora María Luz Neira Jiménez (Universidad Carlos III de Madrid);

⁴³⁷ GUARDIA PONS, 1989, p. 68.

⁴³⁸ MACIEL, 1996, pp. 96 e 97.

⁴³⁹ GRIMAL, 2004, pp. 121 e 122.

⁴⁴⁰ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 694; MACIEL, 1996, pp. 107-109 e MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 85.

⁴⁴¹ MACIEL, 1996, p. 113.

⁴⁴² BALIL ILLANA, 1978, p. 395.

⁴⁴³ Mateus 20: 1-16.

Doutora Guadalupe López Monteagudo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas);

Prof. Doutor Raul Miguel Rosado Fernandes (Professor Jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa);

Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa);

Dr. Tiago Pinto (Centro de História da FL-UL).

Bibliografia

AA.VV, 2010 – Pilar LÉON (Coord.). *Arte Romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990 – José María ALVAREZ MARTÍNEZ. *Mosaicos Romanos de Mérida – Nuevos Hallazgos*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano e Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Col. Monografías Emeritenses, N.º 4.

BALIL ILLANA, 1978 – Alberto BALIL ILLANA. «El mosaico de Dionysos hallado en Sagunto», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 44, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 389-396.

BELFIORE, 2010 – Jean-Claude BELFIORE. *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*. Paris: Larousse, Col. Larousse in Extenso.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1984 – José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ. «Mosaicos báquicos de la Península Ibérica». in *Archivo Español de Arqueología*, 57, s.l., pp. 69-95.

BRAGA, 1995 – Jorge Sousa BRAGA (org.). *O vinho e as rosas. Antologia de poemas sobre a embriaguez*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CABRERO PIQUERO, 2008 – Javier CABRERO PIQUERO. «La viticultura en los mosaicos romanos de Hispania», poster apresentado no XVIII Convegno Internazionale di Studi *L'Africa Romana* – «I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle

province africane», Olbia, 11-14 de Dezembro de 2008. Sassari: Departamento de História da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Estudos de Sassari.

CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994 = Jean Chevalier e Alain Gheerbrant – *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa: Teorema (tradução do francês por Cristina Rodriguez e Artur Guerra, a partir do francês *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*).

CLAUDIANO, 1991 – Claudius CLAUDIANVS. *O Rapto de Prosérpina*. Lisboa: Editorial Inquérito (tradução portuguesa, introdução e notas por Luís Cerqueira, a partir do latim *De Raptu Proserpinæ*).

DELUMEAU, 1994 – Jean DELUMEAU. *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, Col. Orbis (tradução portuguesa por Teresa Perez, a partir do francês *Une histoire du paradis : I - Le jardin des délices*).

EURÍPIDES, 1998 – EURÍPIDES. *As Bacantes*. Lisboa: Edições 70, Col. Clássicos Gregos e Latinos, 9, (tradução portuguesa, introdução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira, a partir do grego *Βάκχαι*).

FERNÁNDEZ GALIANO, 1984 – Dimas FERNÁNDEZ GALIANO. *Excavaciones arqueológicas en España. Complutum, II*, Madrid.

GUARDIA PONS, 1989 – Milagros GUARDIA PONS. «El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del bajo imperio», in *D'art*, 15, s.l., pp. 53-76.

KUZNETSOVA-RESENDE, 2006 – Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE. «Religião e viticultura na Hispânia romana», in *Cadmo*, Revista de História Antiga, 16. Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 275-284.

KUZNETSOVA-RESENDE, 2007 – Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE. «A Aventura da Alma (ou a inserção de um mosaico romano no seu contexto histórico)», in *Artis*, 6. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 73-92.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas», in *Actes du Colloque International pour l'Étude de Mosaique Antique et Médiévale – La Mosaique Gréco-Romaine VIII. Lausanne – 6-11 Octobre 1997*, ed. Daniel Paunier e Christophe Schmidt. Lausanne, pp. 130-146.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Platería sasánida y mosaicos romanos», in José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (ed.) – *Persia y España en el diálogo de las civilizaciones. Historia, religión, cultura*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 155-172.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «La musivária romana en época de Trajano». in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, 15. s.l., pp. 181-205.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos», in *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo*, homenaje a la Profesora Pilar León Alonso, ed. D. Vaquerizo e J. F. Murillo, coord. D. Vaquerizo. Córdoba, pp. 271-292.

MACIEL, 1988 – Justino MACIEL. «Da arte romana à arte paleocristã: o sarcófago romano de Évora», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, pp. 97-119.

MACIEL, 1995 – Manuel Justino Pinheiro MACIEL. «A Época Clássica e a Antiguidade Tardia (séculos II a.C.- II d.C.)» e «A arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711)», in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Vol. I, *Da Pré-História ao «Modo Gótico»*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 78-145 e 103-146.

MACIEL, 1996 – Manuel Justino Pinheiro MACIEL. *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.

MARQUES, 2010 – José Manuel Gonçalves MARQUES. *Dionísio, entre cena e mito*, Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões. Lisboa: Departamento de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, policopiado.

MERRONY, 1998 – Mark W. MERRONY. «The reconciliation of paganism and Christianity In the early byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine». in *LA*, 48, s.l., pp. 441-482.

MOURÃO, 2008 – Cátia MOURÃO. «Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal - Decorativismo e Simbolismo». in *Revista de História da Arte*, 6 (Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”). Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, pp. 115-131.

MOURÃO, 2010 – Cátia MOURÃO Rodrigues. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, Vols. I e II, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Departamento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

OLCINA DOMENECH, 1991 – M. OLCINA DOMENECH. «El descubrimiento del mosaico de Baco en Sagunto», in *Actas do I Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua de España (siglos XVIII-XX)*. Madrid, pp. 45-55.

OVÍDIO, 2008 = Publius OVIDIVS Naso – *Arte de Amar*. Lisboa: Edições Cotovia, Col. Biblioteca de Editores Independentes, 35, (tradução portuguesa, introdução e notas de Carlos Ascenso André, a partir do latim *Ars Amatoria*).

PASÍES OVIEDO, 2004 = Trinidad PASÍES OVIEDO – «Nuevas aportaciones al conocimiento de los mosaicos en el Camp de Morvedre». in *ARSE – Boletín Anual de Centro Arqueológico Saguntino*, 38. Sagunto, pp. 163-199.

ROJO MEDINA, s.d. = Raquel ROJO MEDINA – *Pieza del Mes – Mosaico – Sagunto*. Folheto. Madrid: Arquivo Histórico Nacional.

TORRE, 1835 = Federico de la TORRE – «Prueba litográfica de un mosaico romano de tema dionisíaco para la obra Inscripciones del Reino de Valencia, del Conde de Lumiares». Valencia. in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in *Portal Antigua*. –

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=314509&portal=111> (consulta em 23/03/2007).

VERGÍLIO, 2004 = Publius VERGILIVS Maro – *Bucólicas. Geórgicas*. Madrid: Alianza Editorial, Col. El libro de bolsillo: Clásicos de Grecia y Roma, 6ª ed. (tradução espanhola, introdução e notas por Bartolomé Segura Ramos, a partir do latim *Ecloga, Georgica*).

VEYNE, 1990 = Paul VEYNE (dir.) – *História da Vida Privada*. 1: «Do Império Romano ao ano mil». Porto: Edições Afrontamento, 2ª ed. (tradução portuguesa por Maria José Magalhães, a partir do francês *Histoire de la vie privée*, tome 1, «De L'Empire romain à l'an mil»).

La recreación imaginaria del Paraíso fue un tópico común en la cultura romana. En forma de vergel, de jardín, de agua, de monte o de río, reconstruir ese estado ideal del porvenir era para los romanos un asunto de vital trascendencia. Así lo demuestran la calidad y cantidad de obras de arte que nos han legado representaciones de lo más variadas y valiosas sobre esta iconografía. La cultura visual que se puede reconstruir aldededor de esta utopía cultural y artística enriquece nuestro conocimiento del universo espiritual y material antiguo.

La presente obra es un excelente recopilatorio de algunas de las mejores obras que han ayudado a difundir este tema y a situarlo en el centro de la problemática científica especializada sobre mosaicos romanos en Hispania. Firmados por algunos de los mejores especialistas sobre musivaria romana a nivel internacional, estos trabajos conforman un único discurso que – gracias a los distintos enfoques que cada uno de los autores imprime en su texto – resultan ya una referencia ineludible para todo aquel que pretenda un conocimiento exhaustivo y metódico de la representación del Paraíso en los mosaicos de la Hispania romana.

Jorge Tomás García

(IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)