

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 85 (2001)

Artikel: A questão da presença de uma escola de mosaicos na villa tardoromana de Rabaçal : unidade entre iconografia, programa decorativo e concepção arquitectural simbólica
Autor: Pessoa, Miguel / André, Pierre / Madeira, José Luís
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-836061>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

A questão da presença de uma escola de mosaicos na *villa* tardo-romana de Rabaçal : unidade entre iconografia, programa decorativo e concepção arquitectural simbólica

Miguel PESSOA, Pierre ANDRÉ, José Luís MADEIRA, Sandra Steinert SANTOS

INTRODUÇÃO

A *villa* luso romana do Rabaçal está localizada no território do concelho de Penela (região centro de Portugal), junto à estrema com o concelho de Condeixa-a-Nova, distrito de Coimbra, no *territorium* da *civitas* romana de Conímbriga. Encontra-se a 12 Km a sul deste "*caput viae*" (fig. 1 a, b, c).

Dela subsistem inúmeros testemunhos arqueológicos descobertos em sucessivas campanhas de verão que vêm ocorrendo desde 1984.

O projecto de investigação iniciado em 1979 sobre o povoamento no território do *municipium* de Conímbriga, viria a determinar a necessidade de realização dos primeiros trabalhos arqueológicos no local.

Trata-se de uma construção do séc. IV d. C., edificada "numa meia encosta com exposição privilegiada, entre uma cumeada com arvoredos e um riacho", como preceitua Columela (*De re rustica* I, 4, 6), no lado poente do vale do Rabaçal, bem servido de águas (fig. 2).

Para além da *pars urbana* ou residência senhorial, foram (após treze anos de escavações muito participadas por especialistas, voluntários, jovens, elementos da população, autarcas e parceiros europeus) recentemente localizados, a norte, o *balneus*, a *pars rustica* e a *pars frumentaria*, em terras cedidas pelos agricultores, pequenos proprietários locais, que deste modo viabilizaram a acção continuada dos trabalhos. Em relação ao *fundus* que lhe pertencia, sabemos já que o módulo cadastral, então usado, era o da *centuria quadrata* equivalente a cerca de 50,4 hectares, ou seja o espaço de um quadrado com 710 m de lado. Porém, em época tardo-romana, a concentração da propriedade levou à anexação de uma ou mais centúrias, tornando possível a criação de um *latus fundus* (fig. 3).

Neste novo exemplo de *villa* áulica de *peristilum* octogonal, o conjunto arquitectónico apresenta uma concepção que nos remete para a compreensão de um reportório iconográfico e decorativo ao serviço de um espaço representativo, orquestrado no seio de uma arquitectura de carácter simbólico e hierarquizado à volta de um átrio central, orientado segundo os rumos da bússola. Adjacente a este *peristilum* central de 24 colunas, desenvolve-se uma construção em raios onde estão definidas 4 áreas funcionais : entrada, atendimento, vestíbulo e torre de vigia, a

sul ; espaço de aproveitamento de luz e prolongamento visual sobre o horizonte a nascente ; área de ligação a serviços a norte ; zona nobre com quartos e salas de aparato a poente (fig. 4).

NÚMERO DE OURO E CONCEPÇÃO UNITÁRIA

Estaremos de facto perante uma construção com *peristilum* central a céu aberto ou tratar-se-á de um edifício do tipo de "planta central", o que quer dizer que a planta se desenvolveria em volta de um eixo central vertical, que passaria por uma cúpula. Esta cobriria todo o espaço octogonal central e corredores do género deambulatório, como na versão bizantina da basílica. O *triclinium*, com pequena ábside, "fecharia" a extremidade ocidental do edifício. O centro arquitectónico no eixo central do *peristilum*, não coincide deste modo com o centro focal do meio do *triclinium*, local este, onde o *dominus* recebia os convidados. A ausência de canalização para escoamento de águas no centro do *peristilum* octogonal e o facto de a cota deste espaço se apresentar mais alta em relação ao nível do pavimento do *triclinium*, favorecem esta interpretação. Este compartimento estava sujeito a receber águas, por infiltração, a partir daquele ponto mais alto (fig. 5 a, b) (fig. 6).

A unidade entre a decoração e a arquitectura verifica-se no emprego do motivo do losango, a partir do qual parece derivar o plano do octógono que se reproduz várias vezes sobre as placas de mármore (*crustae*).

O projecto da construção parece obedecer ao traçado de dois eixos com orientação norte sul / este oeste (que definem o equilíbrio volumétrico na elevação do edifício) e cujo plano geral é estruturado a partir da sua rotação. Em termos matemáticos é designado por composição de uma translação seguida de rotação de 45° em relação ao ponto de intercepção de dois eixos com orientação norte sul / este oeste. O módulo base sobre o qual o plano é desenvolvido é de 4,43 m ou seja 15 pés romanos (pé = 29,57 cm). O plinto ou rodapé, também executado em placas de mármore decorado com baixos relevos, apresenta a medida de 44 cm na largura de cada peça, ou seja 1/10 (1 pé e meio) do módulo (fig. 7).

Estamos na presença de uma concepção unitária onde, a partir da arquitectura, a execução das decorações parietais e dos pavimentos são definidos e dirigidos por um responsável pela concepção ou "chefe de obra", cujas orientações devem ser seguidas escrupulosamente pelos vários grupos de especialistas dos vários grupos dos diversos ofícios no que respeita ao projecto totalmente desenhado.

É neste quadro que deve ser abordada a parte criativa de cada um dos profissionais.

REPORTÓRIO GEOMÉTRICO : ESCOLAS E INFLUÊNCIAS

Predomina no conjunto dos mosaicos desta *villa*, um reportório geométrico com acentuada policromia. As semelhanças são observáveis na área romanizada do Algarve, Alentejo, zona litoral entre Tejo e Vouga, em Portugal, área da capital da província romana (Mérica) e mesmo na Tarraconense. Mas os paralelos com trabalhos norte africanos e orientais, quer se trate do tratamento de figuras, de superfícies ou de motivos de enchimento, são em maior número e denotam um esquema onde, para além dos comuns painéis rectangulares alternando com medalhões circulares, foram executados painéis múltiplos encastrados com painel central embutido, exibindo a mesma linha de influências. Veja-se, utilizando por exemplo o reportório gráfico e descritivo da decoração geométrica no mosaico antigo (BALMELLE, 1985), os motivos lineares e de superfície, de denteados, ogivas, quadriculados, círculos compósitos, tranças, ogivas afrontadas, escamas, meandro de suásticas em perspectiva, consolas em perspectiva, encadeado, linhas sinusoidais, pérolas, óvulos, octógonos irregulares, nós fuselados, cruz de fusis, chevrons, meandro de suásticas em palhetão de chave, linhas quebradas, cântaros ligados por enrolamentos, quadrados de pontas entrelaçadas com toro comparáveis em mosaicos do Norte de África e do Próximo Oriente¹ e ainda os motivos como sejam linhas de triângulos, octógonos secantes desenhando suásticas, enchimento de escamas, losango enlaçado, meandro de suásticas simples, ondas, hexágonos oblongos, tranças de cinco fios, espinhas rectilíneas, linha de Ss com volutas, dardos e peltas, cruzetas, consolas em relevo, linha de chavetas, denteado de triângulos, linha de rectângulos, onda de semicírculos, dentes de serra, octógonos irregulares e cruces determinando hexágonos oblongos, trança de seis fios, linha de peltas, cruces, trevos, escudo de escamas e vários motivos de enrolamento, também comparáveis em mosaicos da Europa².

No total, estes perfazem 110 motivos de enchimento usados em repetição, alternância, progressão, sobreposição ou simetria nos mosaicos desta *villa*. Têm como vimos, na sua grande maioria, paralelos em sítios tardo-romanos norte africanos e orientais. Estas semelhanças

¹ Cf. com mosaicos da Tunísia (BALMELLE, 1985, p. 110, pl. 60, e ; p. 28, pl. 2, b, g ; p. 99, pl. 49, b ; p. 205, pl. 135, a, c ; p. 122, pl. 72, d ; p. 120, pl. 70, j ; p. 339, pl. 218, c ; p. 154, pl. 99, f ; p. 147, pl. 93, d ; p. 101, pl. 51, d, c ; p. 61, pl. 23, j ; p. 88, pl. 42, d ; p. 389, pl. 246, b ; p. 34, pl. 7, e ; p. 71, pl. 30, h ; p. 37, pl. 9, a ; p. 314, pl. 199, b ; p. 33, pl. 6, h), da Síria (BALMELLE, 1985, p. 37, pl. 9, g), da Turquia (BALMELLE, 1985, p. 85, pl. 41, b ; p. 30, pl. 4, j, k ; p. 33, pl. 6, b ; p. 114, pl. 64, a, b), da Argélia (BALMELLE, 1985, p. 87, pl. 42, d ; p. 285, pl. 182, b, variante ; p. 336, pl. 215, d), da Líbia (BALMELLE, 1985, p. 126, pl. 76, d), da Jordânia (BALMELLE, 1985, p. 130, pl. 80, a, variante), do Líbano (BALMELLE, 1985, p. 307, pl. 134, c) e de Israel (BALMELLE, 1985, p. 84, pl. 40, a, b, c).

² Cf. com mosaicos da Bélgica (BALMELLE, 1985, p. 40, pl. 11, a ; p. 34, pl. 7, e), da Alemanha (BALMELLE, 1985, p. 347, pl. 222, e, f ; p. 143, pl. 91, a, b ; p. 39, pl. 10, a, g), da Itália (BALMELLE, 1985, p. 263, pl. 171 ; p. 338, pl. 217, e ; p. 110, pl. 60, b, variante ; p. 281, pl. 180, c ; p. 30, pl. 4, j ; p. 109, pl. 59, b ; p. 97, pl. 48, a), da Suíça (BALMELLE, 1985, p. 34, pl. 7, c), da Espanha (BALMELLE, 1985, p. 295, pl. 187, b ; p. 261, pl. 170, d, variante), da Grã Bretanha (BALMELLE, 1985, p. 40, pl. 11, b variante), de Portugal (BALMELLE, 1985, p. 123, pl. 73, f), de França (BALMELLE, 1985, p. 30, pl. 4, e ; p. 77, pl. 35, d ; p. 114, pl. 64, e variante ; p. 309, pl. 195, d), da Grécia (BALMELLE, 1985, p. 173, pl. 114, f ; p. 84, pl. a, b ; p. 114, pl. 64, a), da Jugoslávia (BALMELLE, 1985, p. 281, pl. 180, b) e do Luxemburgo (BALMELLE, 1985, p. 41, pl. 12, c).

aumentam consoante mais elaborada é a variante do motivo de base (por exemplo, meandro de suásticas, ogivas, escamas, umbelas). Quer o esquema decorativo onde estes se encontram, quer a composição geral do conjunto englobando cercaduras, campo e disposição de painéis, espelham uma grande capacidade artística e liberdade decorativa. A sua execução obedece, como resultado duma formação que só uma escola proporciona, aos princípios da harmonia das formas ou elementos decorativos, como sejam, o equilíbrio (dimensões e linhas compatíveis com a forma e dimensões da superfície a decorar) ; a subordinação (sujeição das dimensões e linhas dos elementos decorativos acessórios às do elemento decorativo central) ; a unidade das formas (quando os elementos constitutivos se combinam num todo harmónico) ; a finalidade (responde ao tipo de mensagem ou ambiente que se pretende criar com o trabalho decorativo) (fig. 8).

A sua execução obedeceu, ainda, aos princípios da harmonia das cores, onde, a partir dos calcários e pasta de vidro disponíveis, se atendeu à unidade (aplicando as cores com sobriedade e escolhendo o preto como cor de fundo) ; à finalidade (um tapete requer cores sóbrias que lhe confirmem intimidade e conforto) ; à distribuição (para o fundo das figuras e para as superfícies menores foi escolhido o branco para contrastar com o fundo geral, negro).

A repetição, alternância, progressão, sobreposição e simetria dos elementos decorativos, criam ritmos e originam movimento pela dinâmica da posição ininterrupta da mesma imagem. A determinação prévia dos vários motivos e posições fez forçosamente parte do projecto desenhado em planta e marcado na obra através de linhas directrizes e desenhos preparatórios.

Esteve presente a noção de que há dinamismo onde houver linhas, pontos e cores, em virtude de obrigarem a vista ao movimento.

GOSTO ARTÍSTICO : ORIGINALIDADES E SUBTILEZAS

As figuras e as cercaduras dos painéis principais foram executadas em desenho à vista e em ritmos livres, não sujeitos a convencionalismos ou princípios, lembrando, pela simplicidade, a qualidade do gosto artístico moderno (fig. 9).

Os mosaicistas, ao estilizar, transformando a forma natural de um elemento em forma artística, conferindo-lhe um aspecto geométrico com um ou mais eixos de simetria, simplificando ou complicando-o, sem que tal elemento perca o seu carácter próprio, apresentam-nos aqui também motivos menos comuns, como é o caso da representação dos motivos botânicos e da cercadura de vasos. Esta última lembra a decoração parietal de candelabros sobrepostos que separam os grandes painéis ou *orthostatae* da pintura mural.

O estudo e aplicação da cor, parece-nos todo ele também muito cuidado. Para além do domínio das cores e cambiantes, foram usadas harmonias monocromáticas como é o caso de motivos em vários tons de cinzento com contrastes agradáveis junto do branco e preto. Aqui encontramos também a subtilidade do uso de duas cores pintadas em pequenas manchas muito

próximas, dando-nos, quando olhadas à distância, a sensação de uma única cor, com certa vibração e luminosidade. É o que se chama mistura ou fusão óptica.

Foram por vezes aplicadas cores opostas ou complementares para provocar exaltação recíproca-contraste de cor.

De um modo geral a cor mais intensa – o vermelho – foi aplicado em superfícies menores. O negro, cor de fundo, ocupa uma maior área de composição.

Houve também a noção de que, sendo os cambiantes claros, a luminosidade das cores parece intensificar-se quando em fundo preto. O contrário também é verdadeiro. É, por isso, comum chamar-se às cores quentes cores salientes, pois quando aplicadas num fundo de cor fria, fazem ressaltar o desenho. Às cores frias, porque produzem o efeito contrário, chamam-se, como sabemos, cores reentrantes.

Como aqui se verifica, as cores neutras – preto, cinzento e branco – harmonizam-se com qualquer cor ou grupo de cores e contribuem para realçar o seu valor cromático. O branco foi também usado nos pequenos espaços separadores e os cinzas, de três cambiantes, usados tanto em motivos como nas figuras.

Quer o emprego de cores quentes, quer o de cores frias, imprimiu à composição características especiais que respondem a objectivos diferenciados.

As cores neutras foram usadas por vezes, para intercalar duas cores que não se harmonizavam colocadas lado a lado.

Nesta grande extensão de cor, a composição resulta mais harmoniosa, porque nela predominam os coloridos suaves, animados por pequenas "notas" de cores intensas.

Em relação, ainda, aos elementos decorativos dos mosaicos, vimos atrás como a percentagem de motivos influenciados pelas escolas norte africanas ou orientais, é sempre mais elevada comparada com os paralelos itálicos e de outras zonas europeias. No entanto, tendo em conta que se trata de uma tradição enraizada, são seguramente oficinas regionais que aqui operam. Os motivos geométricos lineares e de superfície foram realizados, possivelmente, por artífices aqui contratados. O fraco número de referências estilísticas lusitanas e hispânicas, no que diz respeito à originalidade de alguns esquemas decorativos e dos temas iconográficos aqui executados, indica uma outra presença. Trata-se de uma equipa, com um ou mais artistas, formados numa escola de sólida formação clássica, mas abertos à modernidade. A liberdade de interpretação e de expressão, a diversidade de estilos no mosaico tanto figurativo como decorativo, a acumulação de planos e motivos de enchimento, a opção pelo muito colorido e carregado, extremamente decorativo, bem como o uso de várias projecções, caracterizaram este modernismo. Mas algumas das intervenções, se nos abstrairmos das cores vivas, revelam um claro enraizamento na cultura helenística. A factura é de uma extrema finura, o estilo muito pictural, todo em nuances delicadas e também muito clássico pela harmonia e equilíbrio alcançados.

VALOR SEMÂNTICO DA DECORAÇÃO

Predomina a composição geométrica no vestíbulo e nos pavimentos nos sete dos oito corredores que acompanham as linhas do pórtico octogonal, ligados por ângulos de 135 graus. O vestíbulo apresenta três painéis rectangulares justapostos, contando com a soleira. Os grandes painéis rectangulares dos corredores são separados por painéis com a forma de losangos irregulares, decorados ora por meio de medalhões circulares, ora através de motivos em gradação e simetria. Apesar da extrema densidade de motivos, distingue-se bem que é uma linha de ogivas monocromática, o elemento decorativo que liga todos os corredores e funciona de cercadura limite, no exterior e interior de toda a composição.

Segue-se nos restantes espaços de maior aparato (corredor oeste e salas contíguas) uma série de painéis com motivos e figuras cujo efeito é cinemático: figuras das estações do ano, auriga vencedor, personagem feminina sentada, bustos inseridos em ramagens, cercaduras dos painéis centrais com consolas em relevo, enrolamentos e meandros com diversas perspectivas.

É também neste sector da construção, e nomeadamente no *triclinium* que a decoração parietal, em baixo relevo, apresenta uma maior profusão de temas geométricos, de representações arquitecturais e vegetalistas, de inspiração siríaco-palestiniana (fig. 10).

Vendo bem, o artista que executou a figura do Outono, juntou, com mestria, ao grupo de cores quentes, quatro cambiantes de vermelho e castanho na face, peito e cabelo com ligeiras notas de preto, bem como cinza nos olhos, boca e nariz, guardando ainda uma ténue "pincelada" de verde palha, como cor fria complementar, para nuances do peito e face. O "dourado" do diadema, fita do cabelo, brincos, braceletes, colar e galão com pingentes da orla do decote, dá bem com as cores quentes predominantes bem como com a cor neutra da túnica, e com as cores frias (verdes escuros) das tesselas em pasta de vidro, cujo desenho representa pedras preciosas. A densidade de tesselas é de 250 por dm^2 , quase duplicando os valores encontrados na execução de motivos geométricos, que é de c. 150 por dm^2 (fig. 11).

A diferença da técnica de execução usada em cada figura é clara. Os bustos femininos do Verão e Outono têm volume, inspiram jovialidade. A técnica é pictural, o pormenor é minucioso e a paleta de cores apresenta tons e cambiantes quer em calcário, quer em pasta de vidro. Nas cores neutras, para além do preto e branco, são usados cambiantes do cinzento (fig. 12).

No grupo da Primavera e Inverno a expressão é mais hierática, a tendência da execução é para a linearidade, resultando daí uma representação sobre um mesmo plano. Estas figuras perdem em graça o que ganham como postura de um sólido vigor que transcende o clássico através de uma intensa vivência dramática, assumindo deste modo uma verdadeira dimensão humana. Por outro lado, é no colar do busto do Inverno e nas pétalas de flor que acompanham a Primavera, que as tesselas atingem o vermelho mais vivo. É importante notar porém que, só no painel da Primavera, os motivos vegetais identificadores da estação são tratados com predominância de cores quentes. Ao querer transmitir pela cor o esplendor da estação, o artista

descuidou a distribuição de tons e cambiantes, tornando difícil a separação da rosa, em flor, do próprio cabelo. A cercadura do caixilho da figura do Inverno com linha de Ss afrontados, volutas sobrepostas com dardos bilaterais e peltas no interior, atinge aqui o seu maior dinamismo e polícromia. Este motivo repete-se no caixilho da figura do Outono, mas a aplicação da cor é aí de uma notável sobriedade. Os retratos destas "cortesãs" são tratados de uma forma distinta e pouco vulgar. Pela dimensão e disposição, ora rígida ora solta das tesselas, deixa transparecer que na execução da Primavera e Inverno, o artista "desenhou para pintar"; nos retratos do Outono e Verão "pintou desenhando" (fig. 13, 14).

A riqueza de jóias, vestuário e penteados, identifica as figuras com as personagens da corte imperial, bem diferentes das figuras ideais da tradição greco-romana. O impulso, a vivacidade, o arrebatamento que anima as figuras, a gravidade, o sentimento religioso, a pose aristocrática, a expressão tensa do olhar, o vigor de algumas delas, os contrastes luminosos dados pela vivacidade das cores, a diversidade de espécies botânicas, o adorno e vestuário representados, a graça e calma das figuras do Verão e Outono, a grande liberdade de interpretação e de expressão de cada artista, a orientação das figuras em função do protocolo, de influência helenística, comandado pela arquitectura e a utilização da sala, fazem deste conjunto uma obra única.

A decoração geométrica revela porém, também ela, uma produção tradicional de boa qualidade, merecedora de atenção.

Mas é apenas num ou noutro pormenor de decoração livre, que a intervenção se eleva ao nível da individualidade artística. Aí o ilusionismo racionalista, fundado sobre uma transposição científica do espaço tridimensional num plano, é gradualmente abandonado na arte tardia em proveito de processos mais simples, sem se perder contudo a perfeição da técnica no tratamento das figuras e dos objectos isolados. Esta lenta evolução anuncia a arte bizantina, onde a aplicação em larga escala do mosaico vítreo, apresenta uma riqueza de colorido jamais ultrapassado. As diferenças entre os mosaicos das zonas de passagem (vestíbulo e sete corredores) e de acolhimento com aparato (corredor oeste, *oecus* e *triclinium*), são a evidência do valor semântico da decoração. A reforçá-lo está, para além da presença das figuras, o tratamento em alta (mais elaborado) e em baixa (menos elaborado) dos motivos decorativos (escamas, ogivas, nós, tramas, meandros, entrelaçamento de maneiras imprevistas das formas geométricas).

Os diferentes níveis de execução, estilos e influências são claros também quando se observa a execução dos cavalos da quadriga, a linha de vasos da cercadura deste painel, a escolha das cores dominantes dos painéis que envolvem os motivos figurativos e o "labirinto" da sala contígua ao corredor sudoeste do *peristilum*.

As deformações aparentes, representadas num plano, resultantes da observação de uma grega ou meandro de suásticas em resalto ou volta simples e caixotões quadrados em perspectiva oblíqua axonométrica, foram escolhidas para "suspender" vários painéis. Mas o seu desenho revela que se quis demonstrar a capacidade de colocar o plano do observador, acima ou abaixo da linha do horizonte, ora da direita para a esquerda, ora da esquerda para a direita. Estas

quatro posições do meandro, foram dispostas para serem vistas de uma forma alternada, envolvendo em oito faixas os cinco painéis do corredor oeste.

Aqui, as figuras têm uma disposição assimétrica, numa tradição helenística de encaminhamento dos convidados, sinal de marcação de um protocolo. As estações do ano estão colocadas para serem vistas de sul para norte, desenhando um alfa, enquanto o painel da quadriga – o cavalo é tema tradicional da história da arte como símbolo de impetuosidade do desejo masculino e representa a vitalidade triunfante da juventude – é, pelo contrário, disposto para ser visto de nascente para poente. O que resta das figuras deste último painel são os dois cavalos laterais da quadriga apresentada em conjunto na posição frontal. O da direita, representado em escorso, olha para trás e está ricamente ataviado com arreios, fitas e campainhas no dorso ; o da esquerda está desenhado de perfil. Pequenas manchas de cinzento marcam a sombra das patas no chão, aqui levantadas na posição de movimento que antecede o ataque ao solo. O emprego de cores quentes e neutras em calcário, bem como de cores complementares em pasta de vidro, tudo em fundo branco, projectam a composição para os olhos do observador. A linha de consolas que limita este painel, apresenta também estes motivos em quatro projecções axonométricas. A linha de vasos, taças, jarros e enrolamentos vegetais, tudo sobre fundo negro, que compõem a cercadura deste mesmo painel, apresenta aqueles objectos desenhados em perspectiva central, dispostos alternadamente, com o observador ora acima ora abaixo da linha do horizonte. A dinâmica da alternância é aumentada pelo facto de se mudarem sucessivamente a posição dos objectos representados, a sua projecção e ainda a inversão das faixas onde estes se encontram, duas a duas, como num espelho. A boca das peças é representada por elipses. O próprio sombreado destas, desenhadas à vista, apresenta cambiantes com esbatidos que vão do amarelo dourado ao verde palha. As fitas suspensas "ao vento" do bordo dos recipientes, emprestam um certo naturalismo à composição e ajudam o observador a tomar a melhor posição para as observar. Mas o rigor da construção geométrica restrita destas representações é apenas perceptível à vista, na fantasia dos volumes das peças, na alternância do desenho de cada recipiente (vistos de vários ângulos e alturas), no entrecruzado das suas formas, na sobreposição de fitas pendentes e na alternância de flores menos estilizadas. Neste desenho livre aparente, as linhas definidoras subjacentes estão na mudança dos cambiantes do amarelo dourado e do verde palha, sob fundo negro, à maneira helenística. A irregularidade e o descontínuo são só aparentes. Quanto às linhas de vasos e flores, encontramos-as comumente representadas em trabalhos de têxteis, ourivesaria, escultura arquitectónica, cerâmica, estuque e pintura mural.

A cercadura do painel central do *triclinium*, trabalhada com uma grande liberdade, é também ela de fina execução, com bustos inseridos em ramagens. As figuras apresentam relevo, os atributos das estações confundem-se com os enrolamentos de folhas de acanto e cornucópias. Receberam também tratamento plástico semelhante, os cântaros ligados por enrolamentos, que decoram os espaços livres nos cantos entre o painel quadrado e o medalhão circular do "labirinto", no centro do mosaico da sala contígua ao corredor sudoeste do

peristilum, o que denota alguma capacidade artística. Também aqui a paleta de cores e cambiantes é muito alargada e os esbatidos exigiram elaboração.

Os "acantos dourados" sob fundo negro, têm afinidades, por exemplo, com trabalhos do norte de África, Síria e também Emeritenses. Os bustos inseridos em ramagens, personificando as estações do ano, apresentam um esfumado de carnação e pormenores de penteado e vestuário com um volume próprio da pintura, como se de um retrato se tratasse. Têm paralelos nas mesmas regiões. Neste conjunto, cada figura vale por si. Os próprios motivos botânicos ou atributos lembrando os *xenia* norte africanos, foram tratados ora em separado, ora ao correr dos alinhamentos de cornucópias e ramagens no centro das quais pontualiza o crisântemo.

Foge-se às grandes composições e é nítida a escolha da apresentação dos temas figurados em pequenos painéis rectangulares mas os bustos das estações do ano, lembrando *emblematae*, apresentam, como vimos, uma composição equilibrada, um desenho elegante, com diferentes níveis de execução, mas toda ela cuidada e agradável.

O contraste entre o fundo branco destes painéis figurativos (corredor oeste e centro do *triclinium*) e o fundo negro das cercaduras que os envolvem, acentua o relevo e aumenta a luminosidade da composição.

É, por outro lado, no painel central do *triclinium*, que a paleta de cores atingiu a sua maior densidade. Para além do uso de dez cores, entre quentes, frias e neutras, em calcários vermelho, rosa, rosa claro, amarelo, amarelo claro, amarelo torrado, verde palha, cinza claro, cinza, preto e branco, foi possível o recurso a oito cores e cambiantes em pasta de vidro laranja, azul turquesa, amarelo pálido, verde profundo, azul acinzentado, branco turquesa, verde pastel e branco esverdeado. Sobre o fundo negro ressaltam os lóbulos das folhas de acanto, as pétalas da flor do crisântemo ligadas ao olho, as cornucópias, as espigas, as gavinhas, as flores e os adornos das figuras que nos cantos do painel olham (em função dos pontos de vista comandados pela arquitectura e a utilização da sala) o quadro da figura sentada, motivo central do programa iconográfico. Esta figura feminina está sentada numa poltrona como uma imperatriz, na posição semelhante à da pose do acto de *sparsio* de Constâncio II. A técnica é perfeita quer na execução da figura, onde as tesselas em pasta de vidro foram escolhidas para o cinto (laranja), túnica (azul e cambiantes) e elementos suspensos da mão direita (verde), quer na disposição radial, em motivo de escamas monocromáticas, das tesselas em calcário que servem de fundo à composição.

A ARQUITECTURA E A VIDA

A apresentação de partes individualizadas da epopeia vegetal ressalta, claramente, do programa iconográfico da *villa* romana do Rabaçal. As representações botânicas lembram, como vimos, os *xenia* norte africanos ou sejam, os presentes com que se honram os hóspedes. Acompanhando as figuras, evocam-nos as estações e os próprios meses.

A quadriga, por vezes identificada como símbolo das quatro estações, está virada a nascente, ponto central do ciclo do zodíaco, na mesma posição em que se dá a partida no hipódromo após a abertura das doze portas. Dará sete voltas ao circuito, tantas quantas perfazem o número de dias da semana. Alguns textos de autores coevos mostram-nos como o hipódromo era concebido à semelhança de um mundo em miniatura.

Se por um lado as figuras dos mosaicos evocam uma declinação da temática do tempo, elas contribuem também para difundir uma mensagem que se prolonga na arquitectura.

O *peristilum* de oito lados da *villa* romana do Rabaçal, está orientado segundo os rumos da bússola, e os vinte e quatro plintos octogonais das colunas que o envolvem, evocam as vinte e quatro horas *dies et nox*.

Desde a sua origem, a representação das estações no feminino ou seja, como *horae*, foram consideradas e representadas como divindades presidindo à fecundidade, seja da natureza, seja dos homens e, como as *charitas*, expressando o ciclo contínuo da renovação cósmica anual. Esta ideia de centralidade é conferida à imagem da figura feminina sentada, supostamente de Ceres, representada no centro do *triclinium*³.

Estamos assim, num todo da habitação, perante a representação de nove figuras femininas, as quais poderiam evocar, a um nível de leitura mais global, as próprias musas (a que se associam as *charitas*) que facultam aos homens a inspiração necessária e a imortalidade.

Os grandes espaços octogonais com *tectum*, uma versão bizantina da basílica, têm uma forte presença a partir do séc. VI da nossa era, consagrando um lugar religioso, frequentemente conotado com a vida de um santo. No Rabaçal o espaço octogonal é, como elemento maior de um conjunto residencial construído e hierarquizado, um espaço privilegiado usufruído por um grande *dominus*, ligado pelo seu modo de vida áulica, à mais alta sociedade do seu tempo.

O estilo da obra é oriental pela marca de magnificência do proprietário, pela composição hierática da vida e da arte e pelo sentido muito desenvolvido da cor.

A planta do centro do mercado de Gerasa, na Jordânia, é, quanto a nós, um bom exemplo demonstrativo da raiz oriental deste tipo de plano arquitectónico, ao qual se deverão juntar os exemplos da sala octogonal da *Domus Aurea* de Nero, em Roma, das construções tardo-romanas de Palazzo Pignano (Milão) e de Valdetorres de Jarama (Madrid).

³ Esta figura mitológica está representada por exemplo, num mosaico da casa dos *Laberii* em Oudna, na Tunísia.

Nestas construções públicas e privadas atrás referidas, subjaz uma matriz arquitectural que irá servir de base ao plano das basílicas cristãs de planta de eixo vertical.

A matriz do tribunal romano vai servir na mesma época para desenhar as basílicas cristãs de planta longitudinal.

Ambas marcarão até aos nossos dias, as construções religiosas tanto a ocidente como a oriente.

O *Dominus* latifundiário deste período, associado à acção da Igreja, reúne a sociedade por inteiro, política, económica e moralmente ; é ele quem disponibiliza as riquezas, e se impõe como um "santo patrão".

Nesta realização arquitectural, a arte está cada vez mais do que nunca ao serviço de um universo de valores da época e, como tal acompanha também as novas concepções judaico-cristãs do tempo, no qual, cada dia da semana é uma festa consagrada à criação do mundo e ao seu criador.

Esta intervenção é reveladora duma filiação arquitectónica oriental ; é chegada e partida para as novas concepções construtivas que acompanham todas as mudanças sociais e políticas ; é original porque nela se observa a ligação de vários elementos a um todo significativo ; faz do vale do Rabaçal a *terra natalis* de um objecto de arte na paisagem.

DISCUSSION

David **Parrish** : Vous avez montré des symboles de l'hiver sur une des mosaïques. S'agit-il d'une pomme de pin et d'un olivier ?

Miguel **Pessoa** : C'est un artichaut, plutôt qu'une pomme de pin, et un olivier.

Jean-Pierre **Darmon** : L'interprétation du symbole végétal accompagnant l'Hiver est difficile. N'est-ce pas un cyprès qui est figuré au-dessus et à gauche du buste de l'Hiver ?

Miguel **Pessoa** : Peut-être.

Demetrios **Michaelides** : In support of your identification of an artichoke, I mention that in the mosaic of the Four Seasons in the House of Dionysos in Paphos (Cyprus), one of the panels accompanying the busts of the Seasons has a bunch of vegetables and fruit, including an artichoke very similar to yours.

Miguel Pessoa : Thank you for the indication!

Noël Duval : Je m'étonne de la reconstitution proposée par M. André sur le modèle des *martyria* chrétiens. Les villas de plan centré ne sont pas si rares et personne n'a jamais songé à couvrir la cour. Du point de vue de la méthode, on suit le même démarche qui avait fait du péristyle de Split l'ancêtre des basiliques chrétiennes couvertes : c'est le problème de la *basilica discoperta*. J'ai visité le site et n'ai jamais pensé à une couverture, d'autant plus que les supports sont modestes. L'argument d'une absence d'évacuation dans la cour ne vaut pas : les cours de maisons dépourvues d'évacuation des eaux sont innombrables. Quant au tailloir sur les chapiteaux au départ des arcatures, il ne prouve rien quant à l'existence d'un mur de claire-voie. Dans le détail, la maquette présentée pourrait être contestée sur bien d'autres points : il faut mettre en garde les architectes contre ce genre de restitution qui a des effets pervers parce qu'elle est volontiers diffusée par les manuels comme la réalité.

Wiktor Daszewski : Avez-vous une explication pour la présence de vases autour du panneau central ?

Miguel Pessoa : Ce sont peut-être les prix des courses de char ou alors des cadeaux de bienvenue, comme vous l'avez suggéré. Ce motif est à mettre en rapport des représentations de grotesques sur peinture murale.

Abraham Bar Shay : 1) Il vaudrait mieux exprimer les dimensions du module antique dans ses valeurs originales (voir *BullaIEMA* 10, p. 167). 2) Y a-t-il corrélation entre le pied utilisé par l'architecte et les dimensions et la construction de la mosaïque ?

Miguel Pessoa : 1) J'ai parlé du module architectural découvert par l'un des auteurs de cette communication (Madeira) : il est de 15 pieds (29,57 cm chacun). 2) Oui, il y a des mesures qui concordent. Par exemple, la longueur des pavements du corridor fait 30 pieds - donc relation du simple au double.

TEXTOS UTILIZADOS

- J. ALARCÃO, *O Domínio Romano em Portugal*, Forum da História, E. A., Lisboa 1988.
- J. ARCE, L. C. ZOREDA, M. A. ELVIRA, *Valdetorres de Jarama (Madrid). Informe preliminar de las excavaciones arqueológicas*, Madrid 1979.
- C. BALMELLE *et alii*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985.
- Idem*, *Xenia*, Recherches Franco-Tunisiennes sur la Mosaïque de l'Afrique Antique I, Ecole Française de Rome 1990.
- M. BLANCHARD, "Les grandes mosaïques de l'Algérie Ancienne", *Dossiers de l'Archéologie* 31, 1978.
- A. BÖETHIUS, *The Golden House of Nero. Some Aspects of Roman Architecture*, University of Michigan 1960.
- A. LE BOEUFFLE, *Le Ciel des Romains*, De Boccard, Paris 1989.
- M. FILIPE, *Compêndio de Desenho*, Livraria Popular de Francisco Franco, Lisboa 1967.
- J. LANCHÁ, "Cinq fragments de la mosaïque des provinces (Balquís-Séleucie sur l'Euphrates) conservés au Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa", *O Arqueólogo Português*, Série IV, 3, p. 155-176.
- B. LANÇON, *Rome dans l'Antiquité tardive 312-604 d.C.*, Hachette, Paris 1995.
- D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Oxford University Press, London 1947.
- V. G. MANTAS, *A rede viária romana na faixa atlântica entre Lisboa e Braga*, Fac. Letras, Uni. Coimbra 1996.
- J. M. B. OLEIRO, "Mosaico Romano", *História de Arte em Portugal* 1, Alfa, Lisboa 1986.
- Idem*, *Conimbriga-Casa dos Repuxos*, Corpus dos Mosaicos Romanos em Portugal, I.P.M., Conimbriga 1992.
- M. PESSOA *et alii*, "Villa Romana do Rabaçal, Penela (Coimbra-Portugal): Notas para o estudo da arquitectura e mosaicos", *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispanica*, Barcelona 1996, *Rabaçal (P.)*, *Palazzo Pignano (I.)*, *Valdetorres de Jarama (E.)*, *Projet européen de coopération pour la sauvegarde et mise en valeur des sites archéologiques 1996-1998*, Commission Européenne, D.G. X, Actions Culturelles, Eurocultures, Bruxelles 1997.
- M. PESSOA e T. MOUGA, "Os motivos botânicos nos Mosaicos da Villa Romana do Rabaçal (Penela-Portugal)", in *II Congresso de Arqueologia Peninsular*, Zamora 1996.
- L. P. PITCHER, "Il complesso di Palazzo Pignano: il batterie", in *Milano Capitale dell'Imperio 286-402 d. C.*, Milan 1990.
- A. USCATESCU, "La ceramica del Macellum de Gerasa (Yaras, Jordania)", I.P.H.E., Madrid 1989.
- P. WILLEUMIER, *Cirque et Astrologie*, Boccard, Paris 1927.

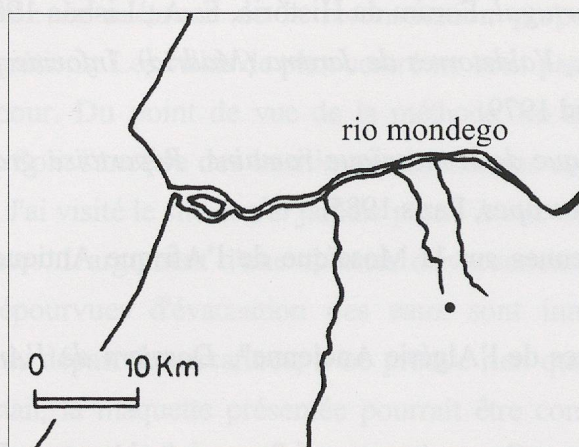


Fig. 1 a) Localização de Rabaçal, Região Centro, Portugal.

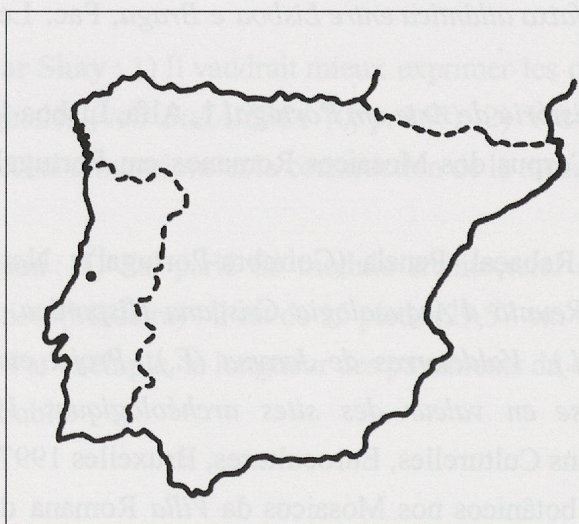


Fig. 1 b) Localização de Rabaçal, Região Centro, Portugal.

Portugal Romano

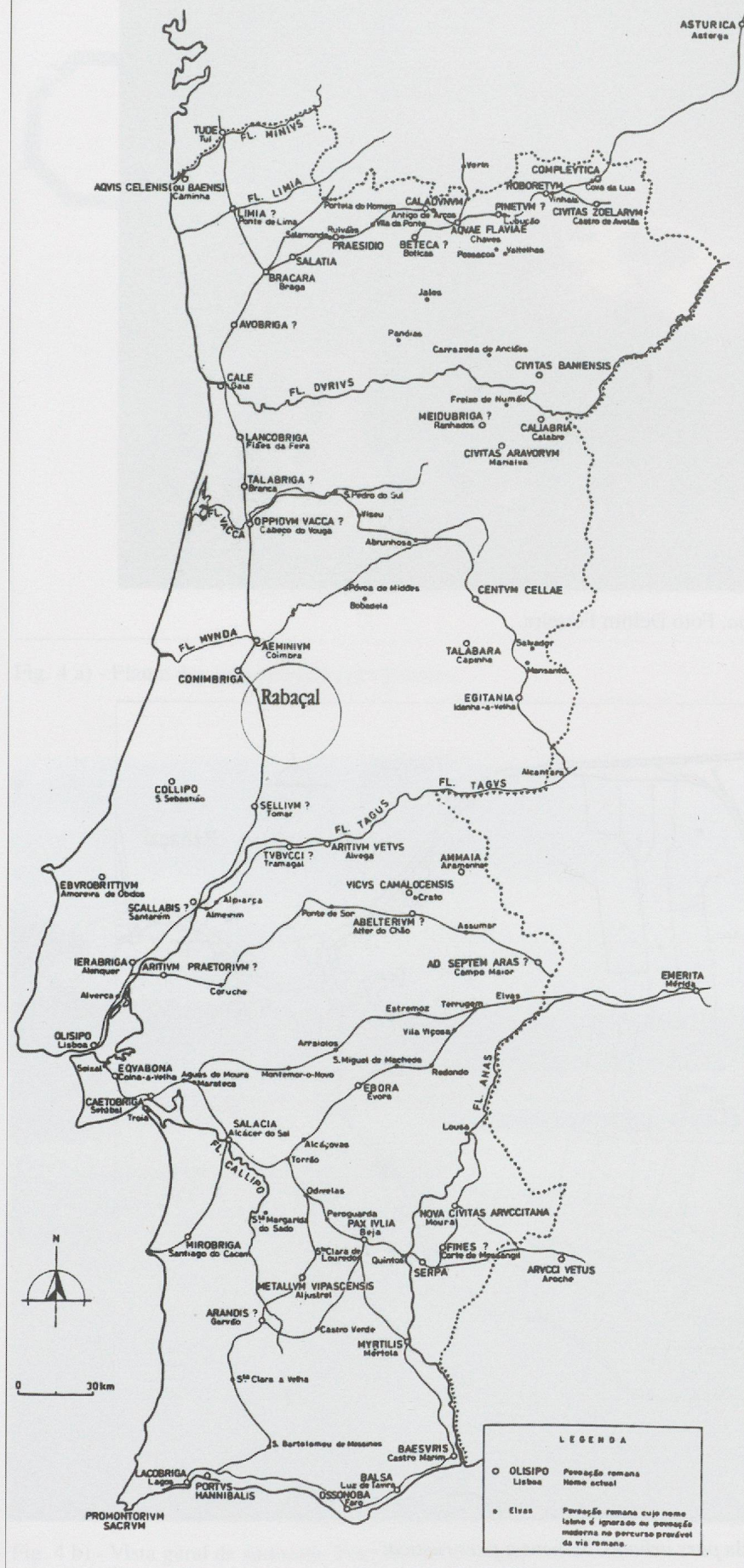


Fig. 1 c) Localização de Rabaçal, Região Centro, Portugal.



Fig. 2 - Vista aérea da *pars urbana*. Foto Delfim Ferreira.

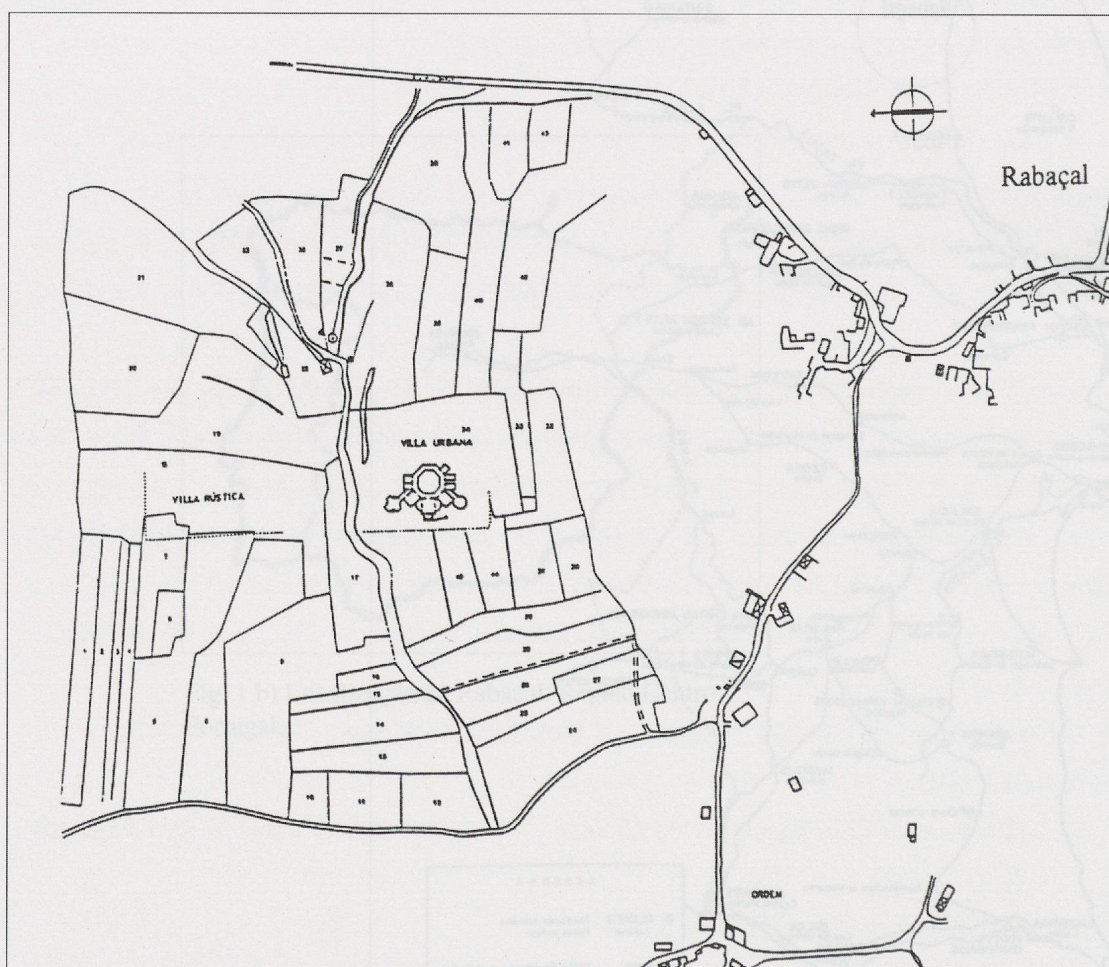


Fig. 3 - Planta com a localização da *pars urbana*, *balneus* e *pars rustica*.

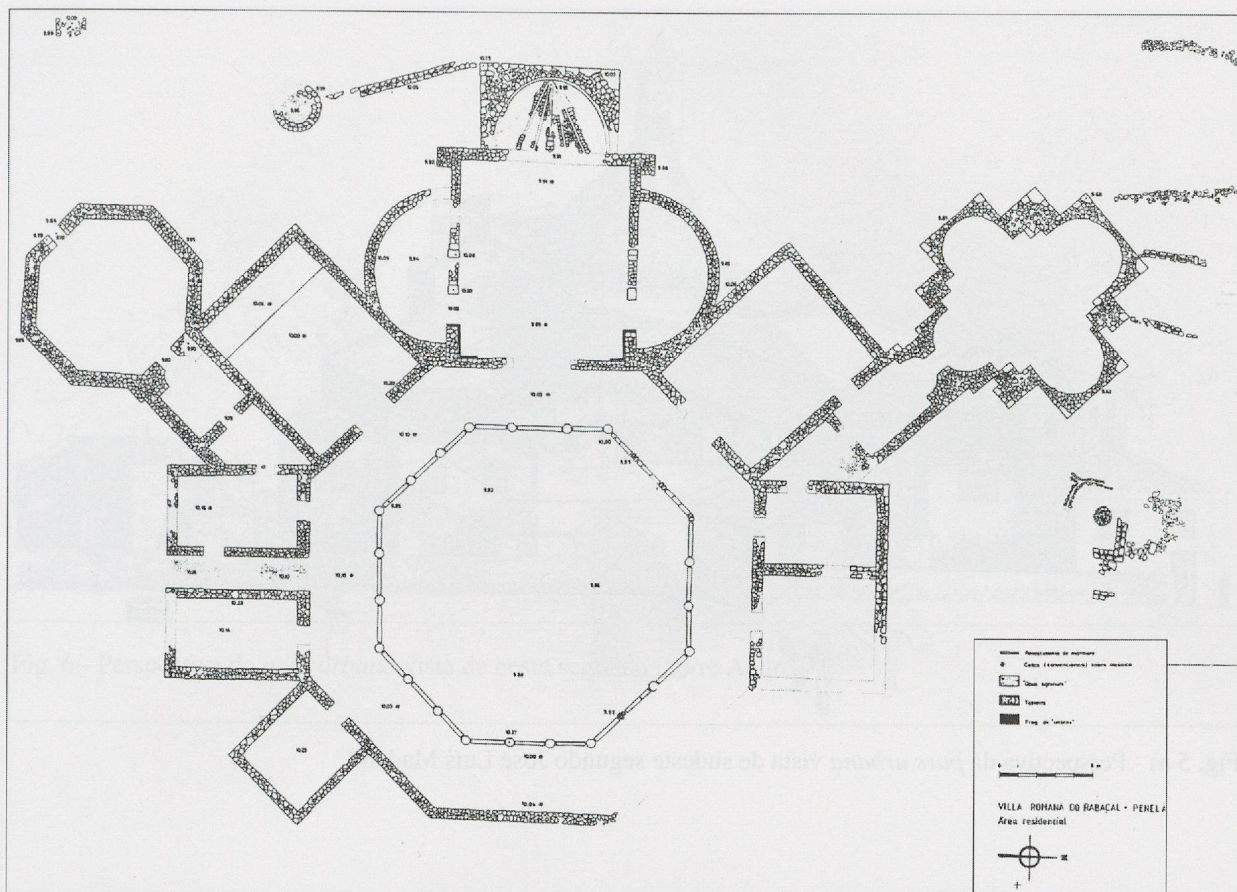


Fig. 4 a) - Planta das estruturas da *pars urbana*.



Fig. 4 b) - Vista geral de sudoeste. Foto Delfim Ferreira

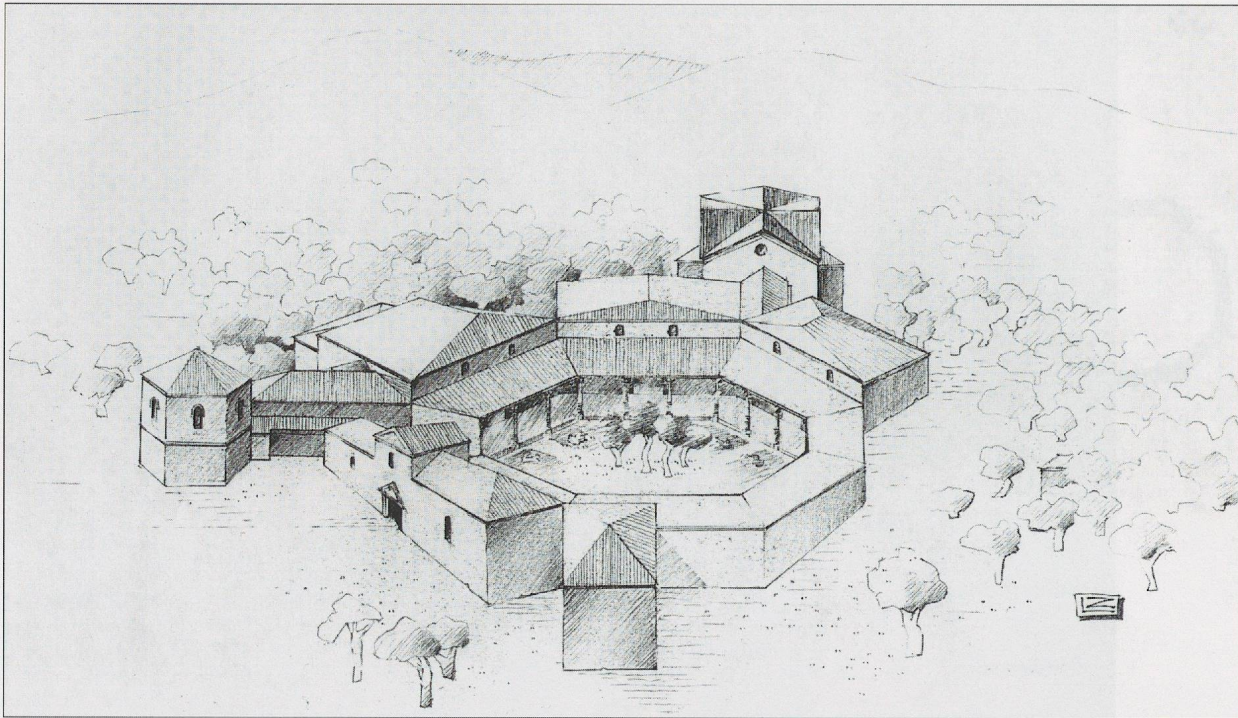


Fig. 5 a) - Perspectiva da *pars urbana* vista de sudeste segundo José Luís Madeira.

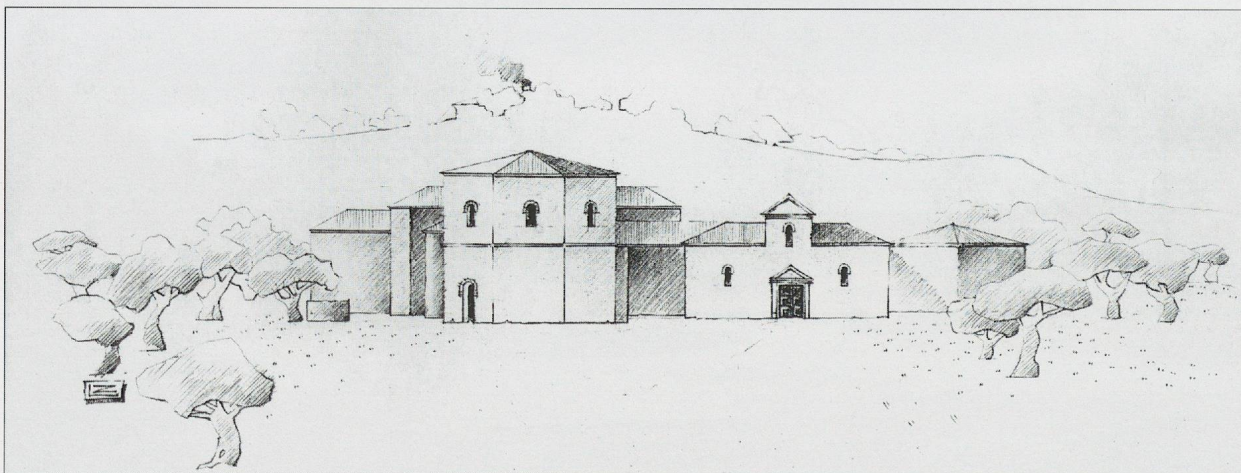


Fig. 5 b) - Fachada. Vista sul.

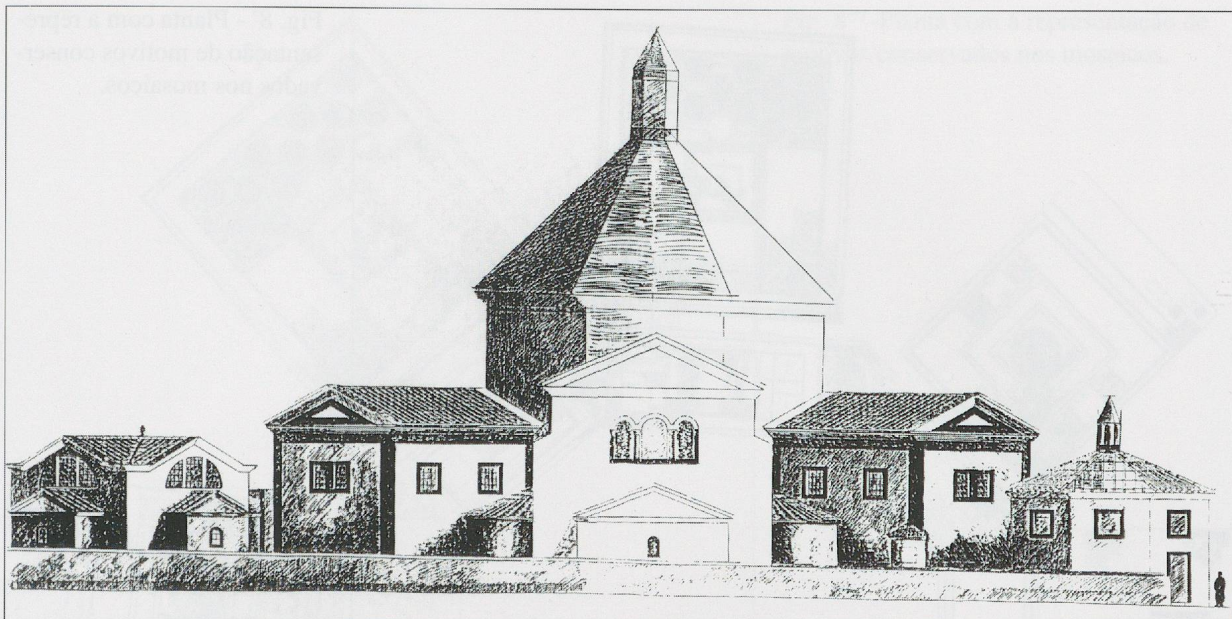


Fig. 6 - Perspectiva da *pars urbana* vista de oeste segundo Pierre André.

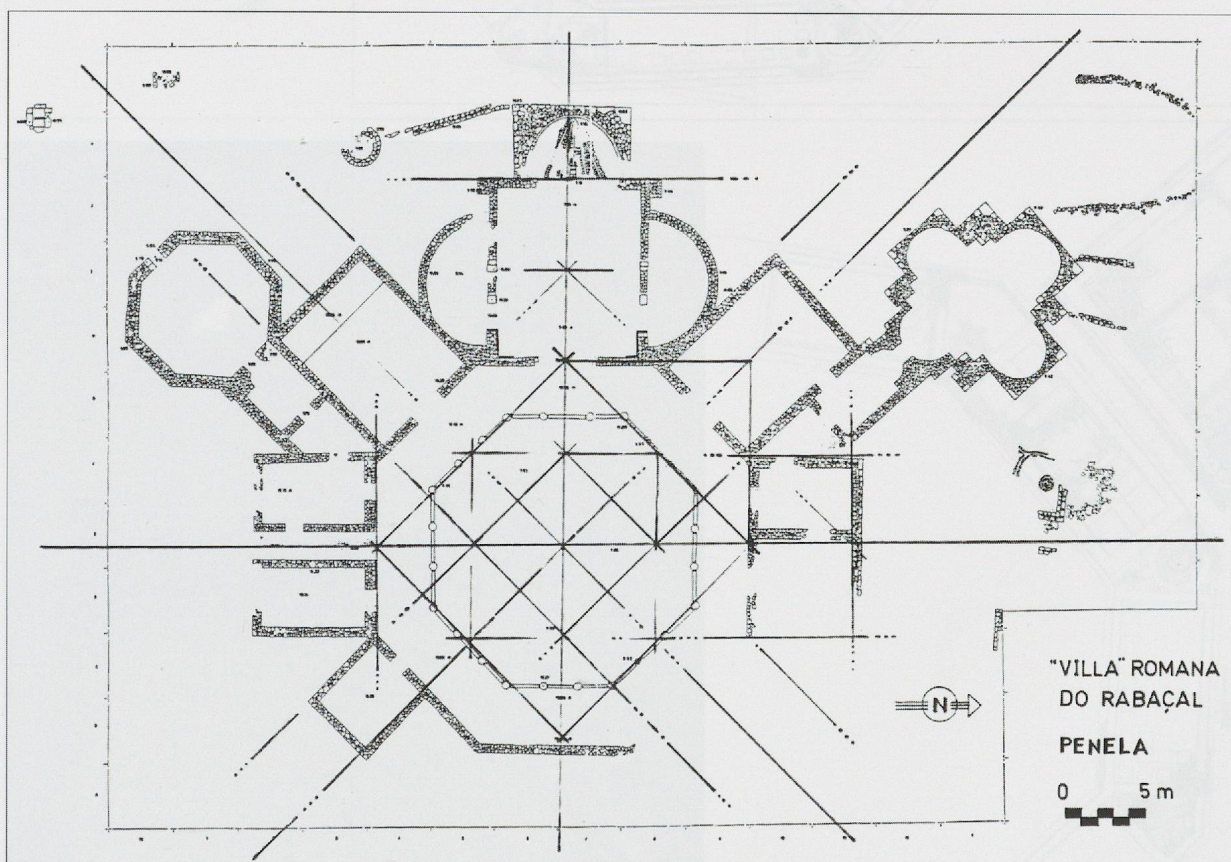


Fig. 7 - Esquema modular que está na base da construção da *villa* segundo José Luís Madeira.

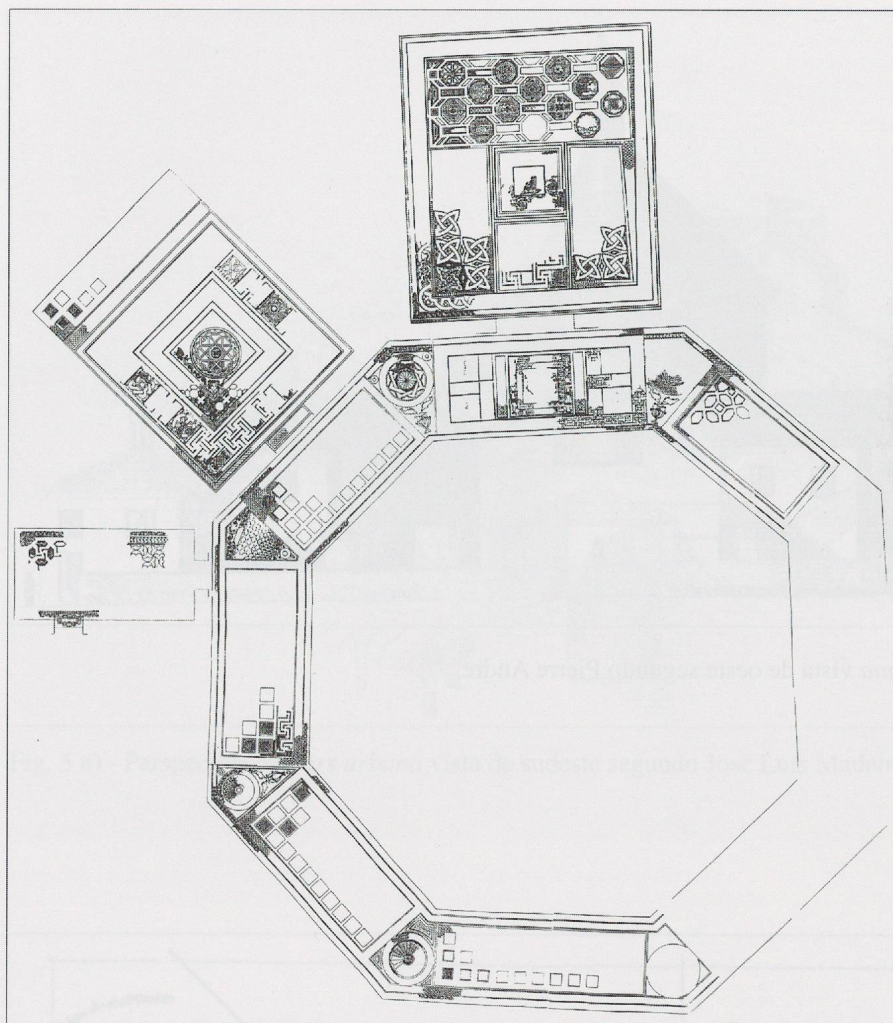


Fig. 8' - Planta com a representação de motivos conservados nos mosaicos.

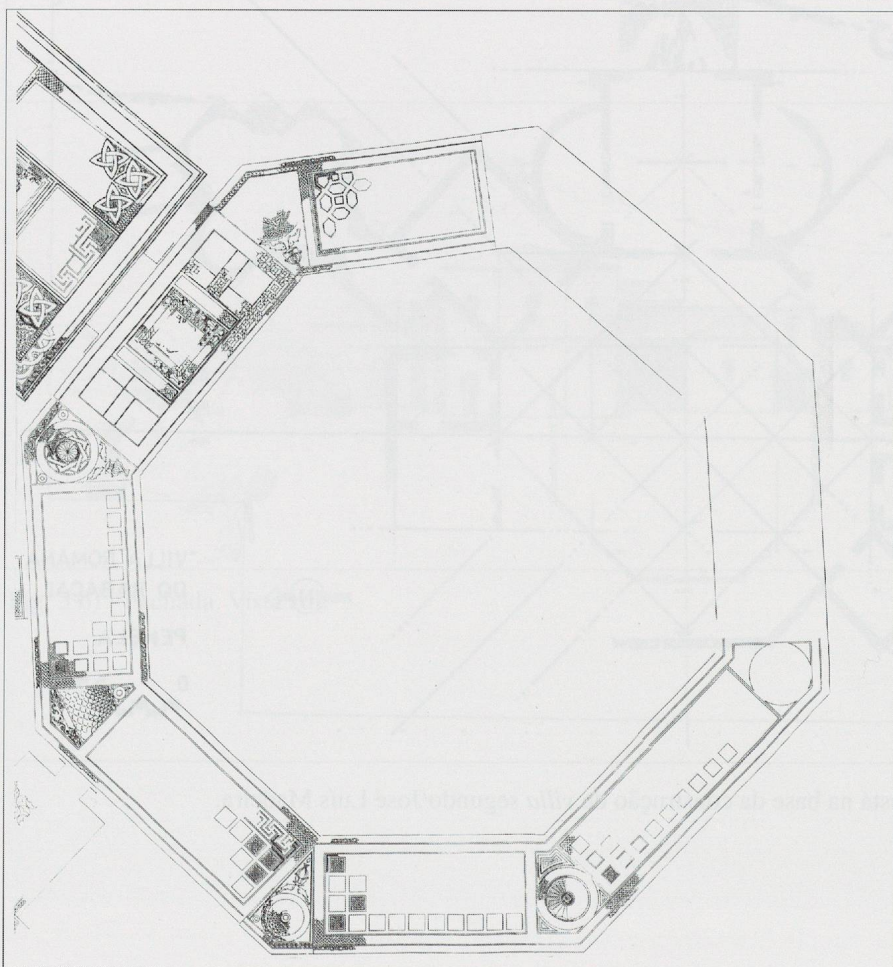


Fig. 8'' - Planta com a representação de motivos conservados nos mosaicos.

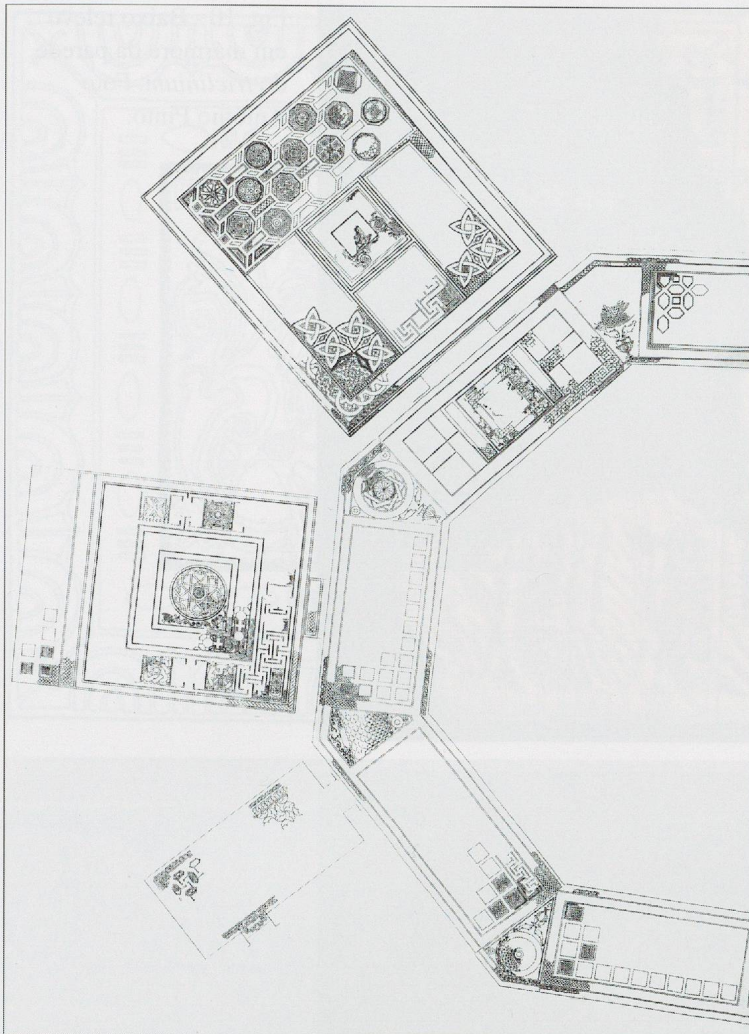


Fig. 8'''-Planta com a representação de motivos conservados nos mosaicos.



Fig. 9 - Aspecto de escavação do topo norte do corredor oeste do *peristilum* e entrada do *triclinium*. Pormenor da cerca-dura de vasos do painel da quadriga vencedora. Foto Delfim Ferreira.



Fig. 10 - Baixo relevo em mármore da parede do *triclinium*. Foto António Pinto.



Fig. 11 - Mosaico do Outono. Foto Delfim Ferreira.



Fig. 12 - Desenho do mosaico do Verão.



Fig. 13 - Mosaico do Inverno. Foto Delfim Ferreira.



Fig. 14 - Desenho do mosaico da Primavera.