

MUSA

museus, arqueologia & outros patrimónios

**Volume 4
Setúbal 2014**

**FIDS & MAEDS
Autarquias do Distrito de Setúbal**

Da iluminura antiga vária à imago musiva única: reflexão introdutória sobre genealogia iconográfica

MARIA TERESA CAETANO*

RESUMO

Pretende-se com este ensaio, que se fundamenta, sobretudo, no códice da *Eneida* (século V), conhecido como *Vergilius Romanus*, trazer à colação a problemática do eventual recurso de manuscritos iluminados para a “construção” iconográfica de mosaicos tidos como únicos, sobretudo na Antiguidade Tardia, bem como tentar perceber as possíveis “contaminações” e (trans-)influências operativas que, porventura, aparentam revelar-se em alguns pavimentos musivos e atentar, igualmente, às permanências e às continuidades dos modelos ao longo do tempo.

Palavras-chave: Vergílio, *Eneida*, mosaicos, iconografias, modelos.

ABSTRACT

This essay is fundamented essentially on the *Aeneid's* Vth century codex known as *Vergilius Romanus* approaches the issue of eventual resource to illuminated manuscripts for the iconographic construction of so-called unique mosaics (mainly during Late Antiquity), tries to perceive possible operative “contaminations” and (trans-)influences that eventually appear to be revealed on some musive pavements and attempts as well regarding also the models permanencies and continuities throughout time.

Key-words: Virgil, *Aeneid*, mosaics, iconographies, models.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

(Le Goff, 1984, p. 46)

NOTA INTRODUTÓRIA

Neste breve apontamento sobre a possibilidade de, na Antiguidade Tardia, se ter recorrido também às iluminuras como fontes iconográficas para os mosaicos tidos como únicos, não pretendemos, de todo, encerrar a problemática resultante da sua leitura iconográfica, mormente tidos, quase na totalidade, como inspirados e/ou copiados da pintura de cavalete hoje desaparecida. Mas, tão somente, concorrer apenas com mais um breve contributo para melhor apreensão global do fenómeno, até porque este foi um tempo ambíguo e a arte reflectiu também essa própria ambivalência (Le Glay, 2002, p. 476).

Esta observação deriva de dois artigos que, entretanto, redigimos («*Opera Musiua*: uma breve re-

flexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano», in *Revista de História da Arte*, n.º 3. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007; e «A “proto-indústria” do mosaico romano», in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 17, 2014), nos quais abordámos questões relacionadas com a organização das oficinas, a construção de mosaicos, os *tessellarii* e a difusão de modelos iconográficos, sobretudo numa perspectiva *universalista*.

Por conseguinte, e como fonte primordial para o presente ensaio, tomámos como ponto de partida e, passe a redundância, também de chegada, o códice ilustrado tardo-romano da épica vergiliana, incluindo as *Geórgicas*, vulgarmente apelidado de *Vergílio*

*Doutorada em História da Arte. Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Membro da Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique (AIEMA). ORCID 000-0002-6591-0235. mtvcaetano@gmail.com

Romano (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 3225) recordamos a existência de outro códice similar e coevo com a *Eneida* e que ficou conhecido por *Vergílio Vaticano* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 3867) – e recorreremos, ainda, à chamada *Iliada Ambrosiana* (códice 1.091 F 205, Biblioteca Ambrosiana, Milão), datada de finais do século V ou dos inícios do seguinte, como elemento contextualizador –, que representa «(...) *la ilustración de tema profano de época prebizantina, pues las ilustraciones de Terencio, de Oppiano y otros textos solo nos ha llegado en refundiciones bizantinas* (...)» (Bandinelli, 1981, p. 151), opinião partilhada com Lot (2008, p. 132-133, 148), que considerou que, depois destes manuscritos iluminados, apenas se conheceram, no Ocidente, imitações bizantinas ou cópias de pinturas sírias, onde o gosto oriental se expressou na sua plenitude, designadamente, o sírio, o egípcio e o persa. Com raízes na arte clássica (grega e romana) e com fundamentos no Cristianismo, a chamada Arte Bizantina e/ou Oriental caracterizou-se pelo seu expressionismo e simbolismo, pela decoração exuberante, ainda que estereotipada, com predominância da regra, da tradição, da codificação e da regulamentação da imagem.

A abordagem desta matéria, e nesta orientação específica, tem subjacente as seguintes questões: terá, ou não, existido uma iconografia musiva Baixo-Imperial resultante de encomendas específicas com base nas ilustrações de códices? E, por outro lado, será legítimo entender-se esta problemática também no âmbito de uma “contaminação” iconográfica? Seja como for, as respostas às questões ora formuladas, se afirmativas, poderão lançar um novo olhar sobre os mosaicos considerados únicos, ou, pelo menos, de uma parcela que constituirá, pela sua singularidade, a explicação de uma certa “romanidade” ainda hoje por clarificar¹. Fenómeno este que, tal como muitos outros, deverá ter assumido um inequívoco carácter bidireccional, sendo, por vezes, difícil – senão mesmo impossível, à luz dos conhecimentos actuais – definir o processo subjacente.

Para além da análise comparativa entre o códice conhecido como *Vergílio Romano* e os mosaicos

exemplares que contemplámos no presente estudo, tentaremos ainda abordar as permanências da iconografia alusiva “espaçada” no tempo, de molde a procurar eventuais prolongamentos iconográficos que, renovados pelas conjunturas históricas, se terão readaptado a novos modelos.

O ESTADO DA QUESTÃO

Ora, o entendimento actualmente alcançado – e com o qual concordamos, mas não em absoluto, no que concerne particularmente à Antiguidade Tardia – tem pugnado pela atribuição da “autoria” e/ou “influência” de mosaicos tidos como únicos, como reprodução de ignotas pinturas de cavalete... Tal como o mosaico pompeiano de Alexandre, que, ao que tudo indica, ter-se-á inspirado numa cópia de quadro, possivelmente obra do grego Filoxeno de Erétria (c. 300 a.C.).

Para além deste caso bastante conhecido, e cuja atribuição radica numa conjuntura Alto-Imperial e circunscrita num tempo e num espaço específicos, subsiste também na casa dita de Phidias, em Creta, um mosaico datado da segunda metade do século II, que Stevroula Markoulaki supôs inspirado numa obra helenística entretanto desaparecida (Markoulaki, 2011, p. 57); em Zeugma, Jean-Pierre Darmon considerou existirem mosaicos, datados dos séculos II e III, que se terão igualmente inspirado em grandes obras de arte da Antiguidade Clássica perdidas, mas cujos “reflexos” nos pavimentos, constituirão, eles próprios, verdadeiras pinacotecas (Darmon, 2011, p. 45); e Dunbabin, por sua vez, corroborou igualmente a tese de que as pinturas serviram de modelo para mosaicos considerados excepcionais (Dunbabin, 1999, p. 300-301)

Na Hispânia antiga, este fenómeno exprimiu-se, por exemplo, no mosaico do “*Sacrificio de Ifigénia*” (Ampúrias), datado de meados do século IV a.C., construído sobre um modelo pictórico grego (López Monteagudo, s/d, p. 140). Pode considerar-se, neste contexto, também o mosaico “*Cosmogónico de Mérida*”, da época dos Antoninos, que

1 - Outro aspecto a considerar – pelo menos do ponto de vista teórico – atém-se na hipótese de as oficinas, depois de redimensionarem as imagens à escala dos *opera musiva* e de terem definido os principais eixos construtivos, designadamente, a marcação das linhas mestras para a concretização do desenho base e a construção dos respectivos moldes, a eventual adopção do léxico da oficina que o poderá, ou não, ter difundido. A problematização desta hipótese, meramente académica, poderá revelar também um outro aspecto de manifesto interesse, ou seja, o da “exclusividade absoluta” sobre os desenhos-base encomendados pelos *domini*. Seja como for, na sequência das observações que temos vindo a “verbalizar” acerca das oficinas e dos seus programas iconográficos, este parece-nos ser um caminho movediço e, pelo menos por ora, sem quaisquer fundamentos concretos e/ou teóricos que o possam sustentar.



Fig. 1 - Pormenor do *Heracles Papyrus* representando o confronto entre o herói e o leão (Sacker Library - Universidade de Oxford).

Fig. 2 - Hércules a lutar com o Leão de Erimateia, da época Severiana (in Blázquez Martínez *et alii*, 1989).



«(...) constituye un unicum en la musivaria romana, no sólo pelos temas figurados de profundo contenido filosófico y cosmogónico (...)» (López Monteagudo, s/d, p. 140). Segundo Alföldi (1968), este mosaico será uma cópia de uma pintura helenística; Dunbabin (1999, p. 147-150), por seu turno, insistiu que o tesselado se integra numa corrente pictórica oriental de possível origem síria. Este pavimento revela – ainda segundo López Monteagudo (s/d, p. 142) – influências de distintas proveniências, detectando-se alguns núcleos iconográficos passíveis de identificar, sejam modelos ou protótipos. Por conseguinte, a autora encontra, plasmadas nas tesselas multicolores do mosaico cosmogónico, influências africanas (tripolitanas), orientais e greco-helenísticas.

Note-se, por outro lado, que os quadros do chamado “ciclo troiano”, em particular alusivos a cenas da *Iliada*, são mais frequentes nos *opera musiva* do que as inspiradas na obra de Vergílio, como, a mero título exemplificativo, os mosaicos de Cabezón del Pisuega (Valladolid), onde se patenteiam três pares de lutadores, com trajes romanos e capacetes gregos com viseira, os quais, apesar do elevado nível de destruição, estão identificados, na parte superior através de legenda em grego: Glauco e Diomedes, Eneias e Aquiles, Ajax e Diomedes (*Iliada*, 6.120, 20.159 e 23.814); no mosaico da *uilla* de Rieves, em Toledo (Blázquez Martínez, 1994, p. 280), onde se evidenciam dois lutadores envergando capacetes

com penachos e outros dois já no final do combate, mas cuja incompleta inscrição latina o poderá integrar também numa passagem do poema homérico (*Iliada*, 6.119-236). Cenas cujas origens poderão eventualmente radicar nos códices ilustrados, designadamente da *Iliada*.

De facto, as miniaturas que compõem este códice foram inicialmente datadas do séculos III ou IV, mas Bianchi Bandinelli (1955), através de comparação estilística, avançou a cronologia para os séculos V ou VI. Gluglielmo Cavallo (1967), por sua vez, realçou a particularidade da escrita da *Iliada Ambrosiana* e encontrou influências de um texto em papiro, datado do século I ou II e de outras formas derivadas do século IV, de preponderância alexandrina, que apesar de, então, já se encontrar em decadência, era ainda um importante centro de produção de códices pergamínios clássicos (Cavallo, 1973). Estas evidências são confirmadas pelo próprio Bianchi Bandinelli:

«Además, el códice ambrosiano adquiere una importancia muy especial por el hecho de contener el poema más difundido en la antigüedad (hasta la antigüedad más tardía), cuyos episodios fueran objeto de “ilustración” desde la era griega arcaica a la helenística y romana en todo tipo de productos artísticos» (Bandinelli, 1981, p. 151-152).

Por outro lado, não devemos esquecer a tal “fonte comum de informação” (sobre esta matéria vide Caetano, 2007) que incorporou os preceitos ico-



Fig. 3 - Mosaico tunisino de Vergílio sentado entre as musas (Museu do Bardo, Tunes).



nográficos romanos e tardo-romanos, alicerçando-se na importância da imagem no processo da rememoração (a *imagines agentes*), das palavras (a *memoria uerborum*) e das próprias coisas (ou seja, a *memoria rerum*) (Le Goff, 1984, p. 23). Por conseguinte, as linhas temporais e espaciais diluíram conceitos de representatividade que almejavam continuidades eivadas de anacronismos, alguns longevos, outros contemporâneos, mas todos eles de identificação iconográfica imediata, independentemente dos contextos em que essas imagens foram criadas e dos simbolismos mitológicos, religiosos, místicos ou lúdicos de que foram investidas. Relembremos, a propósito e a título exemplar, o *Heracles Papyrus* (Sackler Library, University of Oxford, Pap. 2331), do século III, redigido em grego, mas cuja ilustração fruste representa Hércules a lutar com o Leão de Erimateia (Fig. 1) e cujo possível paralelo se encontrará no mosaico coevo dos Trabalhos de Hércules (n.º Inv. 38.315), no Museo Arqueológico Nacional, Madrid, proveniente de Valencia (Blázquez *et alii*, 1989, p. 42-44 n.º 26, láms. 22-23) (Fig. 2), o que, decerto, constituirá mais um exemplo da transversalidade da iconografia.

Por conseguinte, e face ao exposto, também as pinturas dos códices, que se “vulgarizaram” nos séculos II e III, possibilitam pensar-se que se poderá encontrar igualmente na iluminura – como na cerâmica, no vidro, na numária, no desenho ou na pintura – o recurso modelar igualmente aplicado à concepção iconográfica de mosaicos ditos únicos. Este fenómeno parece ostentar uma sustentabilidade que comporta uma discussão sobre esta matéria, para que, deste modo, se possa criar a indispensável *fortuna crítica* para a continuidade e o aprofundamento do estudo da temática ora em apreço. Existem, porém, outras situações em que, inevitavelmente, esta aproximação se afigura clara – se não inequívoca –, sobretudo, nos mosaicos espartanos, sobre os quais Anastasia Panagiotopoulou encontrou uma estreita interação entre a iconografia dos *opera musiuia* e as obras literárias, sobretudo a partir da segunda metade do século III:

Fig. 4 - Três retratos de Vergílio ladeado pelos atributos das musas patentes no *Vergílio Vaticano*, designadamente: na segunda *Écloga*, fol. 3v; na quarta *Écloga*, fol. 9r; e na sexta *Écloga*, fol. 14r (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 3225).

«Par ailleurs, des textes anciens constituent l'inspiration d'autres scènes: la naissance et la toilette d'Aphrodite illustrent des hymnes homériques relatives à la déesse. Aux poèmes épiques d'Homère sont également liés le jugement de Pâris, la rencontre d'Achille et d'Ulysse à la cour de Licomède, roi de Skyros, le retour de Briséis chez Agamemnon en compagnie de Talthibios et de Patrocle, alors qu'une scène de Persée décapitant la Méduse semble figurer la description d'Apollodore» (Panagiotopoulou, 2011, p. 60-61).

Terá, pois, existido um encadeamento transversal do conhecimento que, com toda a probabilidade, percorreu palavras, imagens e objectos, espaços e tempos – sendo certo que, desde a época de Vergílio, já a «(...) *Eneida em função do contexto da pintura romana* (...) beneficiava da metodologia da arte da memória» (Sousa, 2008, p. 116-117) –, não deixando, todavia, de revelar a evolução do gosto e da arte na sua busca do sublime ou, já na perspectiva da *Paideia Cristã*, do encontro com o divino. Facto bem patente, aliás, no chamado *Génesis de Viena* (cod. theol.gr. 31, Österreichische Nationalbibliothek), redigido em grego e que terá sido produzido na Síria, entre os anos 500 e 550, ou seja, coevo do manuscrito ilustrado a que iremos recorrer para a sustentabilidade da presente tese e ao qual se assemelha estrutural e iconograficamente.

Para além da *Iliada Ambrosiana*, felizmente, chegaram até nós dois exemplares já referidos, ainda que fragmentados pelo tempo, da épica vergiliana: o códice *Vergilius Vaticanus*, escrito e iluminado, por volta do ano de 400 (cf. Sloane, 2006) e o *Vergílio Romano*, interessando-nos, particularmente, este último. No entanto, ambos os códices produzidos e que circularam na Antiguidade Tardia, terão – segundo acreditamos – abeberado em “edições” anteriores, tal como terá acontecido com outras obras que a memória do tempo resguardou, olvidando o conhecimento da sua existência.

De facto, a substituição do rolo pelo códice criou condições para que a iluminura, como expressão pedagógica e reflexiva da obra literária, poética, mitológica, filosófica ou teológica se impusesse como catalizador do texto escrito. Na verdade, é a partir da épica vergiliana que poderemos encontrar o fundamento para sustentação da tese que temos vindo a desenvolver.

Dunbabin, por sua vez, refutou, em definitivo, esta hipótese, porquanto considerou que: «Illustrated manuscripts were expensive luxury items, and it is most unlikely that a mosaic workshop could own a stock sufficient to supply the range of iconography needed» (Dunbabin, 1999, p. 302-303). Esta autora não considerou, entretantes, a possibilidade de existência de oficinas “trans-nacionais” com eleva-

do poder económico e difusores de iconográfica de qualidade (cf., v.g., Caetano, 2014), nem, tão pouco, ponderou a hipótese de, em determinados círculos restritos de elevado nível cultural e sócio-económico, possam ter sido os próprios comendatários a disponibilizar as imagens requeridas a partir das suas bibliotecas privadas.

Finalmente, Janine Lancha – autora cuja tese se nos afigura plausível –, deixou claro, ainda que não tenha aprofundado a questão, que o recurso a pinturas de códices terá sido uma forma “comum” de divulgar em determinados contextos, os textos literários, assegurando a celebridade desses textos e, por conseguinte, não só a sua perenidade, mas justificando também a existência de mosaicos, até ao momento, tidos como únicos:

«(...) parmi les sources d'inspiration des peintres associés aux mosaïques, les uolumina et les codices illustrés dont la diffusion, au moins pour les textes littéraires, assurait la célébrité du texte et des images qui l'accompagnaient. Je citerai pour mémoire à ce sujet la mosaïque de Puente Genil (province de Cordoue) associant une géranomachie à un texte de caractère théâtral indéniable, ce qui amène à voir dans cette mosaïque la copie d'un manuscrit illustré» (Lancha, 1994, p. 132).

VERGILIUS ROMANUS: EVENTUAL FONTE ICONOGRÁFICA MUSIVA

Neste sentido, e se encararmos como válida a hipótese ora colocada, poderemos justificar a fonte iconográfica de pelo menos alguns dos pavimentos ora tidos por únicos. Na verdade, como referimos já, sobreviveu até aos nossos dias um livro da *Eneida* que inclui também as *Éclogas*, obras da autoria de *Publius Vergilius Maro* (70 a.C.-19 d.C.), devidamente ilustrado com pinturas mais ou menos frustes. Este códice, conhecido como *Vergilius Romanus*, data, possivelmente, dos finais do século IV ou dos inícios do seguinte, ainda que se possa ter inspirado em pinturas mais antigas, e, certamente, terá sido copiado e recopiado ao longo dos séculos.

Por conseguinte, e atendendo à fragilidade plástica das imagens que integram o referido códice, poder-se-á especular, tal como se verificou, de um modo geral, com as artes, que, acompanhando o “avanço dos tempos”, se tenham deslaçado numa iconografia mais consentânea com os cânones plásticos da época em que este livro foi concebido. É, todavia, ainda perceptível a tradição romana de textos ilustrados, quer na sequência das imagens que o compõem e ditam os ritmos de memoração da narrativa, quer na arquitectura e detalhes das próprias pinturas de cariz bélico e que Wrigth (2001, p. 50) aproximou dos equipamentos militares patentes na Coluna de Trajano, do século II, em Roma, os quais

caíram em desuso nos finais daquela centúria.

Será, pois, nesta óptica que se poderá integrar o códice que temos vindo a referenciar. Até porque, a propósito dele (e do *Vergílio Vaticano*), também Giorgia Pollio afirmou:

«Este códice [*Vergílio Vaticano*] é verosivelmente um produto romano, realizado na transição do século IV para o V na mesma oficina a que se atribui um outro manuscrito, de conteúdo tradicional, neste caso, o chamado *Virgílio Romano* (*Cidade do Vaticano*, BAV, Vat. lat. 3225), com textos (...), igualmente ornamentado com ilustrações. As imagens de ambos parecem ainda inspiradas nas pinturas do século I, mas subvertem-lhe a conceção do espaço, já reduzido a uma moldura em que os protagonistas se acotovelam. A produção contextual de manuscritos com carácter cristão e pagão por um mesmo scriptorium reflete uma situação comum a outras áreas, como as oficinas dos canteiros, que fazem indiferentemente sarcófagos pagãos ou cristãos. A necessidade de um público heterogéneo e ainda bastante numeroso assegura a sobrevivência de grupos profissionais em condições de, quando necessário, oferecer as suas capacidades para tarefas mais exigentes. Com efeito, a oficina que produz *Quedlinburger Itala* e *Virgílio Vaticano* pode ter sido também convidada a produzir os cartões de Santa Maria Maior. A *Basilica*, solenemente atribuída pela inscrição dedicatória ao patrocínio de Sisto III (?-440, papa desde 432), é uma das primeiras construções encomendadas pelos papas em vez da corte imperial, já então transferida para Constantinopla» (Pollio, 2011, p. 602).

Pollio sustém a tese de que os aludidos manuscritos foram executados pela mesma oficina, que – segundo a autora – terá fornecido cartões para os mosaicos bizantinos de Santa Maria Maior, trilhando já um caminho inequivocamente direccionado para a Idade Média; opinião verosímil, se atendermos, quer à cronologia dos manuscritos, quer a data de construção do referido templo. Opinião que Wright corroborou, porquanto, o «(...) *Roman Vergil, making a start in a direction very important for Medieval Art*» (2001, p. 64).

Se este é um percurso possível, o inverso não será menos plausível, ou seja, o uso de pinturas, não só em contexto oficial, mas também com recurso a imagens existentes em “bibliotecas” particulares, para pavimentar espaços domésticos – sobretudo os sociais – como elementos de *deuotio*, culturais, lúdicos ou de ostentação de um determinado *status* (cf., v.g., Neira, 2010). No caso de Alter do Chão cremos que o mosaico de Eneias possa ter um fundamento mistérico, pois não devemos esquecer que a cronologia apontada para o mosaico (século IV) é consentânea com o chamado “ressurgimento estóico” e a iconografia plasmada surge como a *ekphrasis* da *Eneida*, o momento que, metaforicamente, coincide com o instante (re)fundacional da “Cidade Eterna”, como veremos adiante.

Com base nesta perspectiva, acreditamos que os desenhos replicados o eram também muitas vezes

“personalizados”, sujeitando-os ao uso romano de aduzirem ou eliminarem partes da composição, preservando-lhe, todavia, a essência primeva (canónica, como no caso exemplar da iconografia de Vergílio) ou adaptando-os a contextos extemporâneos.

Assim sendo, por “contaminação” ou por “coincidência”, poderemos considerar igualmente válida a hipótese do uso de imagens ilustrativas da narrativa da epopeia romana e de outras obras, não no contexto específico em que foram criadas, mas aproveitando – talvez por mera questão de gosto – a *compositio*, integrando-a em “cenários musivos” de génese e de significados diferenciados.

Encarando a problemática subjacente a esta breve reflexão numa perspectiva abrangente, podemos considerar outros mosaicos igualmente exemplares, cujas figurações tenham tido como desenho base, não os papiros, os pergaminhos as placas de cera ou as tabuinhas de repertório comum – mesmo que elaborado –, mas pinturas integradas em obras que, infelizmente, não chegaram até nós.

O mosaico vergiliano e as musas como “herança” realista republicana

Neste sentido, e porque, tal como os modelos que ordenavam estas imagens resultavam, eles próprios, de sucessivas cópias pergaminhadas e/ou em papiro que, tendencialmente, repetiam, também, um protótipo pré-estabelecido, modelando-se, na generalidade, o seu aspecto de acordo com a evolução sócio-económica, cultural, mental, política e religiosa.

Referimos, a propósito e a mero título exemplificativo, o mosaico de Vergílio proveniente de Sousse e exposto no Museu do Bardo (Tunísia), uma excepção, dada a a temática abordada neste invulgar pavimento:

«(...) nuestro painel tiene un cierto valor excepcional; valor que le confiere por un lado, el carácter minoritario de las representaciones intelectuales en esta zona, y por otro, el que la imagen de Virgilio que aquí aparece, esté considerada como el retrato más auténtico de este personaje que se conoce (...)» (Mergelina e Sánchez-Rojas, 1984, p. 388).

Com datação oscilante, consoante os posicionamentos, entre os séculos III e IV, ainda que as citadas autoras avoquem o início do século III como a cronologia mais provável, reconhecendo o naturalismo da representação, «(...) *herdera del realismo propio de los retratos republicanos* (...)» (Mergelina e Sánchez-Rojas, 1984, p. 390). O poeta surge sentado em posição frontal, segurando no colo o *uolumen* da sua obra prima (Fig. 3).

Ora sucede que várias iluminuras que ilustram o manuscrito *Vergilius Romanus* patenteiam uma

iconografia bastante próxima do mosaico Tunisino, designadamente Vergílio que se assume como a personagem central. Está ladeado – decerto por vontade do *dominus* – pelas musas Clío e Melpómene, cada uma identificada pelo seu próprio atributo, um *uolumen* parcialmente desenrolado, para a primeira, e uma máscara teatral, para a segunda. E estas consistem nas principais diferenças entre o mosaico e as iluminuras, uma vez que, nestas últimas, Vergílio permanece ladeado apenas pelos atributos das musas (Fig. 4).

Esta semelhança já notada por Guadalupe López Monteagudo e María Pilar San Nicolás Pedraz, que escreveram sobre o paralelismo constatado entre o mosaico norte-africano, para o qual propõem uma datação circunscrita aos começos do século III, e a representação de Vergílio, igualmente hierática do poeta patente no códice Romano:

«En el conocido mosaico de Virgilio procedente de la Casa del Arsenal (Casa de Virgilio) en Hadrumetum, Sousse (...) el poeta aparece sentado en una “cátedra” y con los pies sobre una especie de escaño o cojín; va vestido con túnica adornada con clavijero cubre con el pallium; en la mano izquierda sostiene sobre su rodilla un tunicón desplegado en el que se leen las palabras de uno de los versos de la Eneida (Aen. I 8): *Musa mihi causas memora quo numine laeso Quidve..., escogidas para enfatizar, según Dunbabin, la divina inspiración representada por las musas Melpomene y Clío, que le acompañan en pie una a cada lado del poeta. (...) Iconográficamente la figura de Virgilio presenta un gran paralelismo con la del poeta del Virgilio Romano (Vat. Lat. 3867; fol. 3), datado en los siglos V-VI d.C, donde se le representa solo, sentado de frente en un sillón, con los pies sobre un escaño y vestido con túnica y manto; sostiene con ambas manos un rollo; a la derecha se ha situado un atril y a la izquierda la capsula» (López Monteagudo e San Nicolás Pedraz, 1994, p. 290).*

Este facto, *de per se*, não assume qualquer relevância na perspectiva sob a qual temos vindo a equacionar a presente hipótese, uma vez que – como se sabe – os romanos jogavam livremente com a *compositio* e, inclusivamente com formas que poderiam ter sido assacadas a outro mosaico, pintura ou iluminura, uma vez que o conceito de “plágio” era inexistente. Se, por razões óbvias, a pintura era mais fruste – sobretudo a da Antiguidade Tardia –, o *pictor imaginarius* que executava o desenho base do mosaico era, nestes casos, um artista com domínio verdadeiro sobre as artes do desenho e da sua aplicabilidade nos mosaicos.

Apesar da amplitude diferenciadora entre a qualidade estética intrínseca do referido pavimento musivo e o desenho patente nos códices, medeou

um lapso de tempo que almejava, já então, a assunção do Homem Novo, a busca da *Paideia Cristã* que, tal como todas as rupturas, foi mais aparente do que real. Neste contexto, o Cristianismo carregou um lastro firmado na Antiguidade Clássica (que, por sua vez, resultara de um processo evolutivo, cuja origem poderá remontar à Idade do Ferro). Também por isso, a *Eneida* (tal como a *Iliada* e, ainda, a um ritmo diferente, a *Odisseia*) continuou o seu processo (re)criativo em sucessivas “edições” que a Idade Média preservou e legou ao Renascimento quatrocentista.

Inclusivamente, este “retrato oficial” de Vergílio, sentado de frente com a sua obra prima ao colo, foi contemplado na Idade Média, época em que o acarinhamento do poeta e da sua obra foi notório, designadamente – decerto entre outros exemplos –, em Mântua e no Palácio Ducal de Veneza. Trata-se de duas esculturas de vulto, já medievais, que têm presente a iconografia comum da representação “hierática” de Vergílio sentado, segurando o livro da *Eneida* (Fig. 5), tal como se reconhece nas iluminuras do *Vergilius Romanus* e no mosaico tunisino².

Todavia, na iluminura presente no chamado *Vergílio de Petrarca* (Fig. 6), sente-se já, apesar da rigidez notória na representação do poeta, uma maior liberdade criativa, destacando-se o facto de se encontrar retratado a três quartos e laureado, tal como sucedeu ao próprio Petrarca, o segundo poeta a ter sido distinguido com essa honraria após a Época Clássica, no Palácio Senatorial de Campidoglio, no dia 8 de Abril de 1341 (Weiss, 1973, p. 20). Nesta perspectiva, poder-se-á especular, com as devidas contigências, que esta iluminura, eventualmente datada de 1336, constituirá, talvez, a “gênese” iconológica de um pseudo-revivalismo sobre a representatividade Antiga, neste caso concreto, atinente aos *laureate poets* que, no caso de Vergílio, se prolongou para além do Renascimento (sobretudo nas efigies laureadas).

A *ekphrasis* da Eneida e a singularidade musiva de Alter do Chão

Poderemos, neste sentido, encontrar, em território nacional, o caso paradigmático do mosaico de Eneias e Turno, em Alter do Chão – por nós estudado

2 - Com toda a probabilidade, ambas as esculturas saíram do escopro e do cinzel do mesmo mestre canteiro, porquanto ostentam uma iconografia e um enquadramento comuns, ainda que os colonelos torsos de Veneza sejam de pedra.



Fig. 5 - Escultura medieval representando Vergílio, patente em Mântua.

em primeira mão (cf., v.g., Caetano *et alii*, 2011) –, cuja especificidade se contextualizada no “renascimento” estoico do século IV, traduz o momento decisivo e totalizante da *ekphrasis* do poema épico de Vergílio e, conseqüentemente, da própria (re)fundação de Roma.

Trata-se, pois, da primordial e fugaz passagem literária iconicamente perpetuada na pedra. Por conseguinte, o carácter excepcional deste mosaico, alusivo ao final do último canto da *Eneida*, transportou consigo uma exegese iniciática não acessível ao cidadão comum conforme as palavras de Maria Helena da Rocha Pereira:

«(...) é o combate singular entre Eneias e Turno, rei dos Rútulos, ambos pretendentes à mão de Lavinia, filha do rei Latino. Eneias vence o seu opositor, que lhe implora que lhe poupe a vida ou que, pelo menos, entregue o seu cadáver à família (a fim de receber os rituais fúnebres, sem os quais nem a entrada no além lhe seria concedida). É esta cena, note-se de passagem, que está admiravelmente representada no grande mosaico romano de Alter do Chão (...)» (Conferência de Maria Helena da Rocha Pereira, *No tempo em que a Paz era uma Deusa*, 2009).



Fig. 6 - *Vergilio de Petrarca* (Biblioteca Ambrosiana, Milão; autor: Simone Martini).

Os princípios basilares filosóficos em que o mosaico da *ciuitas* de *Abeltherium* assenta, encontram também reflexo peninsular no pavimento eméritense dos *Sete Sábios* que discursam acerca da cólera de Aquiles³: a *Fides* que o herói nutria pelo seu rei Agamémnon. Por conseguinte, este pavimento, de tradição homérica e inspirado na *Iliada*, revela uma similitude ética entre as duas narrativas, pois, Eneias, tomado pela *Pietas*⁴, hesitou em matar o derrotado Turno. Porém, ao ter visto que o rei dos túrdulos transportava as armas do seu amigo morto na refrega, tomou-se de vingança e, num só golpe, executou Turno:

«Era o cinto do jovem Palante, que Turno vencera e prostrara com um golpe e que trazia aos ombros como troféu inimigo. /

3 - «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida / (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus / e tantas almas de valentes heróis lançou no Hades, / ficando seus corpos como presa para cães e aves / de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus), / desde o momento em que primeiro se desentenderam / o Atrida, sobretudo dos homens, e o divino Aquiles» (*Iliada*, I-5).

4 - Maria Helena da Rocha Pereira refere, ainda no presente contexto, que «(...) fosse qual fosse o caminho, Eneias caracterizava-se por uma virtude eminentemente romana – a *Pietas* – e pius é o seu epíteto mais frequente» (Pereira, 2009a, p. 262). Esta virtude foi salientada pela autora de entre as principais ideias morais e políticas basilares dos romanos (*vide* Pereira, 2009a, p. 338-342).

Aquele, ao ver aqueles despojos que faziam recordar um acerbo desgosto, inflamado pelas Fúrias e terrivelmente encolerizado, bradou: / – Pois hás-de tu escapar-me, tu que envergas os despojos dos meus? É Palante que com este golpe te imola, é Palante quem te faz expiar o teu castigo com o teu criminoso sangue! / Com estas palavras, fêrvido de ira, enterra-lhe a espada no peito. O corpo entorpece-lhe com o frio da morte; a vida, com um gemido, foge indignada para as sombras» (Eneida, XII, 943-952).

Com este gesto brusco, Eneias libertou – em aparente contradição – o *locus* da “violência dos homens” e de onde emergiu uma cidade – Roma –, cujos fundamentos radicaram, também nas *Virtus*, *Fides*, *Pietas* e *Concordia* (estes conceitos foram contemplados de igual modo pela mesma autora; vide ainda Pereira, 2009a, p. 332-338 e 373-377), sendo, por outro lado, esta a última batalha que abriu caminho à *Pax* e à função civilizadora da Roma de Augusto.

O mosaico de Alter do Chão, inscreve-se, pois, no chamado “ciclo troiano” e deverá ter contado na sua concepção com um *pictor imaginarius*, atendendo não só à qualidade do esboço que precedeu a elaboração do tesselado, mas também pela “falsa perspectiva” que anuncia a entrada naquele espaço, identificado como o *triclinium* da *domus*. A composição integra-se num quadrado, destacando-se, na parte superior, o mítico herói das guerras de Tróia e os ângulos inferiores a geomorfologia atestada pela presença de duas divindades aquáticas, do lado dos de Tróia, Tiberino de corpo inteiro e com os seus atributos bem definidos, no lado oposto, afrontado, e

igualmente de corpo inteiro e bem modelado, Oceano: ou seja, a «invenção da paisagem simbólica», ou o recurso estilístico que foi fundamental na estética clássica (Cerqueira, 2009, p. 139). As divindades aquáticas participam e seguem atentamente o decorrer da refrega. Sucede porém, que a acção – apesar da dinâmica intrínseca – está suspensa, aguardando-se, com determinação, a decisão de Eneias (Fig. 7).

O dignatário de *Abelterium*, ter-se-á revelado, eventualmente e deste modo, um seguidor da filosofia estóica que, para seu gozo pessoal – ou misterioso? –, mandou plasmar no pavimento do seu *triclinium* a fixação, em milhares de pedrinhas coloridas e bem talhadas e outras tantas em brilhante pasta vítrea, de um trecho fundamental da épica romana, ao momento sem qualquer paralelo conhecido, pois «(...) a recorrência à *domus* como um continente de lugares na teoria da arte da memória dos tratadistas latinos (...) reflete uma circunstância real: para os romanos, a *domus* era de fato um lugar de memória, em cuja construção a mnemotécnica tomava parte» (Sousa, 2008, p. 116).

Para o efeito, deverá ter contratado – provavelmente, e atendendo à proximidade geográfica, em *Colonia Emerita Augusta* – uma oficina capaz de perpetuar com a qualidade plástica desejada no seu *triclinium* aquele preciso instante do poema de Vergílio. Todavia, em oposição aos mosaicos de tema homérico, os pavimentos referentes à *Eneida* são praticamente inexistentes, de fraca qualidade



Fig. 7 - Mosaico com a *ekfrasis* da *Eneida*, de Alter do Chão, datado do século IV (in Caetano et alii, 2011).



Fig. 8 - A mesma cena patente no códice *Vergilio Romano*, *Eneida*, fol. 188v (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 3225), com cronologia mais tardia.

de e modelação, e ainda despojados do sentido de Eneias dotado das “qualidades do herói estóico” (Pereira, 2009a, p. 263).

Aqui aportados, e atendendo ao carácter excepcional do mosaico de Eneias de Alter do Chão, coloca-se pertinentemente uma questão: que modelo esteve subjacente à sua concepção? Trata-se, como vimos, de um *unicum*, cujo momento retratado indicia estarmos perante a escolha específica de um seguidor de uma práxis hermética. Entretanto, convém lembrar que, no século IV, a intelectualidade comum e as formas estavam já demasiado longe do Império de Augusto e do movimento estóico que vingara, então, na arte, na cultura, na filosofia e na literatura romanas, acentuando ainda mais o valor da “encomenda” e, particularmente, do “modelo” que lhe estará subjacente. Observando o fenómeno nesta perspectiva e constatando – até ao momento – o cariz singular do mosaico, poder-se-á, de certa forma, concluir que o episódio retratado constituiu uma encomenda específica não integrada no léxico das oficinas locais ou, até mesmo, regionais e “trans-nacionais”, de maior ou menor grandeza.

A cena que precede o culminar da *Eneida*, ainda que com uma plasticidade, em absoluto diversa, do mosaico da denominada “Casa da Medusa” encontra-se patente na iluminura que encerra o *Vergilius Romanus* (Fig. 8), razão esta que, *de per si*, nos permite pensar que a materialização plástica deste mo-

mento reflexivo seria recorrente nas diversas “edições” da *Eneida*, espelhando o meio sócio-cultural e artístico em que eram produzidas, encontrando-se assim fundamento para a discrepância da imagética recorrente. No *Vergilius Romanus*, está inequivocamente clara a *ekphrasis* da *Eneida*, logo encontrando-se a iconografia presente nos primeiros códices – pela sua própria cronologia – mais próxima dos preceitos clássicos, tal como o mosaico de Alter do Chão, com datação circunscrita ao século IV.

Entre o concílio dos deuses e a apoteóse dionisiaca

No mosaico báquico de Baños de Valdearados (Burgos), datado de inícios ou de meados do século V, de composição exuberante e nítido *horror uacui*, tão característico da época, aliás, destaca-se o grande painel central – demarcado por trança de múltiplos cabos – dividido em dois registos: no inferior, patenteia-se um triunfo de Dionísio, conduzido num carro puxado por uma parelha de ursos. À direita da divindade, Pã toca flauta e, à esquerda, vislumbra-se Ariadne, envergando túnica justa e com penteado alto.

No nível superior – ou seja, aquele que nos interessa particularmente –, a cena representada no interior de um edifício, como deixa entrever um frontão triangular que coroa o painel, consistirá na



Fig. 9 - “Mosaico de Valdearados” com triunfo dionisiaco, do século V (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CSIC).



Fig. 10 - Ilustração do Concílio dos Deuses, patente no *Vergilius Romanus* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 3225).

“Entronização” de Dionísio, representado ao centro, acompanhado do seu ruidoso séquito (Guardia Pons, 1992, fig. 14, láms. 38-43; López Monteagudo *et alii*, 1998, p. 13-16, n.º 1, fig. 2, láms. 1-3, 31-33; Blázquez Martínez, 2001, p. 197-215). A divindade, vista de frente, encontra-se sentada, numa cadeira de costas altas só parcialmente visível, enverga comprida túnica aberta no peito e um nimbo resplandecente sobre a cabeça (Fig. 9), tal como se vê na figura de Júpiter no “Concílio dos Deuses” sob o arco-íris que delimita o Olimpo do restante *cælus* onde pontuam o Sol e a Lua e todo o céu profusamente estrelado na pintura do *Romano* (Fig. 10). Júpiter, no “Concílio dos Deuses” segura, com a mão direita, uma lança e, na outra mão, ampara um globo terrestre. Ora, no tesselado de Valdearados, Dionísio segura, com a mão direita, o braço de *Ariadne* e, com o braço esquerdo, aperta a cabeça de um indiano, também em posição frontal.

Este posicionamento físico *contactante* poderá sugerir uma coincidência ou resultado de uma (*trans*-)*influência* conceptual, no que concerne, precisamente, à estrutura subjacente à composição do núcleo central, quer do aludido manuscrito, quer do mosaico de Valdearados, ambos de cronologia idêntica. Este facto não é despreciando na circunstância que temos vindo a abordar, pois, repetimos, a iconografia de cada época ou período tem sido transversal e, ainda que aqui não se encontre o almejado paralelismo, não substituirá qualquer dúvida de que se replicavam “modelos”, mesmo em conjunturas plásticas diferenciadas.

Ainda na continuidade da leitura que temos vindo a realizar no âmbito das eventuais “contaminações”, das “continuidades” e das (*trans*-)*influências* representativas, ou seja, neste último momento, a figuração hierática que encontrámos, no já longínquo mosaico tunisino de Vergílio e que voltámos a descobrir – entre outros exemplos que poderíamos ter trazido à colação –, quer no mosaico de Valdearados, quer no *Romano* constitui uma iconografia que, embora se encaminhasse, então, segundo Ward-Perkins (2006, p. 234), para uma *New Age*, encontrou espaço para a sua permanência e renovou-se na sua própria figuração, marcando, também, indelevelmente, a Antiguidade Tardia e tendo, igualmente, percorrido a Idade Média, desde os seus tempos altos até à ascensão representativa de Cristo em Majestade.



Fig. 11 - São Lucas (*Corpus Christi College*, Lib. Ms. 286, Cambridge).

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito provavelmente, poderá considerar-se que a fonte iconográfica para alguns tesselados encontrar-se-á em iluminuras que engrandecem “edições” tidas como notáveis; ou seja, apesar de se poder ponderar a hipótese da replicação dos modelos em distintos lugares, estes seriam, como se afigura óbvio, resultantes de um processo iconográfico, também ele padronizado.

Por outras palavras, a cópia das ilustrações era manual e derivava de um processo subjectivo não liberto da maior ou menor sagesa do autor anónimo, que, com as suas pinceladas, ia, também ele, reinterpretando a imagem copiada. Posto isto, as ilustrações dos códices não eram, de todo, aleatórias, antes pelo contrário, contribuiriam para a compreensão e/ou rememoração dos momentos chave do processo narrativo, ou “cinematográfico”, tal como viria a suceder na iluminura medieval.



Fig. 12 - Cristo em Majestade, c. 778-820 (*Codex Aureus de Lorch*, fl. 72v, Biblioteca Apostólica Vaticana).

A pincelada exprime o maior ou menor talento do pintor e a sua própria imaginação em acrescentar ou omitir um ou outro pormenor, tal como aconteceu com os *opera musiu*. Ainda que, grosso modo, se revidassem os desenhos, estes traduziam, sem dúvida, diversos contextos de aplicabilidade prática, mas, seja como for, a essência da narrativa terá permanecido intacta e, logo por isso, identificada, tal como Bandinelli concluiu em relação à *Iliada Ambrosiana*:

«Por conseguinte, podría afianzarse la hipótesis de que el códice representó una empresa aislada dentro de su plenitud, por la qual, como se inspiraba en modelos antiguos con respecto a las formas de la escritura, se fueron buscando modelos ilustrativos, pero también pictóricos, de épocas anteriores. Por esa peculiaridad, sin embargo, el códice ambrosiano cobra mayor interés y mayor valor para la historia de la pintura de la era imperial» (Bandinelli, 1981, p. 159).

Face ao exposto, não será, pois, de estranhar que circulassem em simultâneo – mas também em espaços e em tempos distintos – diversos modelos iconográficos das imagens tipo que deveriam ilustrar estes e outros manuscritos, tal como a *Eneida* de Vergílio, designadamente os momentos mais mar-

cantes das obras escritas e das quais se copiava, na totalidade ou parcialmente, o desenho correspondente à passagem escrita com que os *patres familiarum* pretendiam decorar os pavimentos dos espaços mais nobres das suas habitações, podendo, ou não, subtrair ou aduzir elementos.

Para Jesús Bermejo Tirado, os esquemas e as temáticas introduzidas nos mosaicos traduzem programas iconográficos muito bem definidos, atendendo à função dos espaços domésticos a pavimentar, como aliás, deixa claro no seu estudo sobre os mosaicos que se integram no “ciclo troiano” conhecidos na Península Ibérica, inequivocamente mais vulgares do que os relacionados com a épica vergiliana, tal como parece ter sucedido, na macro-escala imperial. Estes mosaicos destinavam-se exclusivamente à criação valorativa dessas mesmas áreas tidas como de prestígio, ou seja, criando-se, também assim, um nível de teatralidade entre a vida real e o imaginário, e, sobretudo, ideológico, nas zonas sociais das suas casas:

«Dentro del conjunto de mosaicos romanos hispanos, los de tema mitológico son uno de los mayores por su número y frecuencia. Los diversos trabajos de catalogación y análisis iconográfico nos indican que el nivel de vigencia y conocimiento de los ciclos y mitemas clásicos sigue siendo muy alto en época bajoimperial, por lo menos entre los artesanos y comitentes aristocráticos que realizaron dichos encargos. El contexto y los temas que se reflejan en los pavimentos musivos, es decir, la imagen que de este pasado mítico construyen las personajes de la aristocracia local, puede ser utilizada para tener uno conocimiento más específico de las coordenadas socio-culturales en que las desarrollaban» (Bermejo Tirado, 2010, p. 169-170).

Estes aspectos associados ao recurso da imagética patente nos códices, neste caso específico e a título exemplar, alusivos à *Eneida*, assumem contornos sócio-económicos e culturais que, à partida, permitirão aprofundar o conhecimento acerca dos ditâmes mentais que produziram estas obras. Todavia, apenas, um ulterior, mais minucioso e alargado estudo, permitirá, certamente, encontrar respostas as questões ainda por clarificar.

Por outro lado, e dando ênfase à continuidade e renovação dos modelos dos *opera musiu* que encontramos paralelos ao *Vergilius Romanus*, enveredámos também pela busca de continuidades estabelecidas em momentos de ruptura (mais aparente do que real), porque «(...) a arte de um determinado povo numa determinada época constitui a melhor expressão da sociedade que a exercita, e por isso constitui também o melhor reflexo do seu modus uiuendi e das suas idiossincrasias culturais, religiosas, políticas, filosóficas, sociais...» (Caetano, 2009, p. 358-359). Logo, este contexto de mudança(s) então observada(s) conduziu à integração e/ou à reinterpretação, por vezes até à



Fig. 13 - Cristo em Majestade, tímpano do portal da Catedral de Santiago de Compostela (fotografia da autora).

exaustão, dos exemplos singulares que integram o presente ensaio, mas cuja génese, não raras vezes, é anciana e radica noutros contextos que, de algum modo, se alongaram e, inclusive, poderão ter ultrapassado o cerne do nosso estudo. Porém, e atendendo às continuidades que fomos notando, designadamente, o interesse que a Idade Média manteve nas obras de Vergílio, com enfoque no códice conhecido como *Vergílio de Petrarca*, onde o poeta surge laureado, modelo icónico que prevaleceu no século XVI, tal como o próprio Petrarca.

Nesta perspectiva, será, pois, lícito, afirmar-se que a «(...) *Arte Cristã ocidental, derivou do contexto romano, tendo recorrido às mesmas técnicas e modelos como sustentáculo material de uma interação entre os velhos e os novos valores (...)*» (Caetano, 2009, p. 357-358), independentemente do suporte utilizado. Tal facto assumiu uma inequívoca expressão, tanto no fulgurante mosaico bizantino, de que citámos o exemplo paradigmático de Santa Maria Maggiore, como, a título modelar, no chamado *Evangelho de Santo Agostinho*, com cronologia circunscrita ao século VI, na iluminura que representa Lucas (Fig. 11). O evangelista encontra-se já numa posição muito próxima daquela que, ao longo dos séculos, caracterizou também a representação frontal, primeiro a do poeta latino e,

depois, ao nível dos próprios deuses, ou seja, numa dimensão transcendental/divina, com destaque para a “entronização” de Baco no mosaico de “Valdearados” e, sobretudo, a de Júpiter no “Concílio dos Deuses” no *Romano*, indiciando assim o gosto e uma certa “vulgarização” da representação frontal e hierática, em trono, que foi inequivocamente adoptada pelo Cristianismo medieval, culminando este percurso iconológico no Cristo em Majestade, tanto nas iluminuras (Fig. 12), como nos tímpanos das igrejas românicas e góticas (Fig. 13), prenunciando já o declínio, no Ocidente, deste modelo iconográfico.

Para concluir – e como constatámos –, a Idade Média produziu também os seus códices alusivos à *Eneida*, facto que reforça a expressão que utilizámos em capítulo próprio sobre o “acarinhamento” que envolveu, durante todo este período e prolongando-se pelas épocas subsequentes, a obra e, sobretudo, a figura de Vergílio. No *Veldesk Eneas* (Pr.Kb.Ms.Germ. Fol. 282, f 50r, Staatsbibliothek, Berlim), o mais antigo códice redigido em alemão que se conhece, ou seja, em vernáculo, constitui um facto relevante, designadamente na divulgação da obra (e, eventualmente, dos preceitos morais que lhe estão subjacentes). De autor desconhecido, esta iluminura, datada de cerca de 1215, representa



Fig. 14 - Iluminura alemã, do século XIII, representando o combate entre *Pallas* e *Turnus*, in *Veldesk Eneas* (Pr.Kb.Ms. Germ. Fol. 282, f 50r, Staatsbibliothek, Berlim).

na parte inferior o combate entre dois cavaleiros, *Pallas* e *Turnus*, envergando armaduras, lanças e escudos de protecção que investem, com os seus cavalos devidamente protegidos, ao modo de torneio medieval (Fig. 14).

AGRADECIMENTOS

Não podemos deixar de expressar o nosso público agradecimento à Dr.^a Maria Paula Simões pelo impulso que nos motivou a escrever este artigo e ao Dr. Jorge de Matos, com quem partilhámos dúvidas e certezas sobre a temática abordada.

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos

Génesis de Viena (www.onb.ac)

Heracles Papyrus (www.bodleian.ox.ac.uk)

Iliada Ambrosiana (www.ambrosiana.it).

Veldesk Eneas (www.staatsbibliothek-berlin.de)

Vergilius Romanus (www.vaticanlibrary.va).

Vergilius Vaticanus (www.vaticanlibrary.va).

Fontes clássicas

HOMERO (2008) - *Iliada* [tradução de Frederico Lourenço], 3.^a ed. Lisboa: Livros Cotovia.

VERGÍLIO, Públio Maro (s/d) - *Obras de VERGÍLIO: Bucólicas, Geórgicas, Eneida* [tradução, introdução e notas por Agostinho da Silva]. Lisboa: Temas e Debates.

Monografias e artigos

BANDINELLI, B. R. (1955) - *Hellenistic-Byzantini Miniatures of the do Iliad (The Iliad Ambrosiana)*. Olten.

BANDINELLI, B. R. (1981) - *Del Helenismo a La Idade Media*. Madrid: Akal Editor.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. et al. (1989) - *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional* (Corpus de Mosaicos de España, 9). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (1994) - Mosaicos hispanos de tema homérico. In *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia – Mérida)*. Guadalajara, p. 279-292.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (2001) - Mosaico báquico de Baños de Valdearados (Burgos, España). *Actes du VIII^{ème} Colloque International pour L'étude de la Mosaïque Antique et Médiévale (6-11 octobre Lausanne - Suisse)*. Lausanne: Daniel Paunier – Christophe Schmidt (eds.), p. 177-189.

CAETANO, M. T. (2007) - *Opera musiuu: uma breve reflexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano*. *Revista de História da Arte*, 3. Lisboa: Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 53-84.

CAETANO, M. T. (2009) - *ANIMALIA QUÆ LACTE ALUNTUR: simbologia e estética nos mosaicos romanos da Península Ibérica*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

da Universidade Nova de Lisboa.

CAETANO, M. T. *et al.* (2011) - A “Portrait” of Book XII of the *Æneid*: the Mosaic from the “House of the Medusa” (Alter do Chão, Portugal). In *11th International Colloquium on Ancient Mosaics (October 16th-20th, Bursa -Turkey)*. İstanbul: Uludag University, p. 205-223.

CAETANO, M. T. (2014) - A “proto-indústria” do mosaico romano. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 17 (no prelo).

CAVALO, G. (1967) - *Ricerche sulla maiuscola biblica*. Firenze: Instituto G. Vitelli.

CAVALO, G. (1973) - Osservazioni di un paleografo per la data e l’origine dell’Iliade Ambrosiana. *Dialoghi di Archeologia*, 7, p. 70-85.

CERQUEIRA, L. M. G. (2009) - Vergílio e a invenção da paisagem simbólica. *Actas do VII Congresso Internacional da APEC – Associação Portuguesa de Estudos Clássicos: Espaços e Paisagens: Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas, 2, «Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção»*, (Humanitas Supplementum) [coord. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira, Paula Barata Dias]. Évora: Universidade de Évora, p. 139-146.

DARMON, J.-P. (2011) - Merveilles de Zeugma. *Dossiers d’Archéologie*, 346. Paris: Éditions Faton, p. 38-45.

DUNBABIN, K. (1999) - *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: University Press.

GUARDIA PONS, M. (1992) - *Los mosaicos de la antigüedad tardia en Hispânia: estudios de iconografía*. Barcelona: PPU.

LANCHA, J. (1994) - Les mosaïstes dans la partie occidentale de l’Empire Romain. In *Artistas y Artesanos en la Antigüedad Clásica* (Cuadernos Emeritenses, 8). Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 121-136.

LE GLAY (2002) - *Grandeza y Caída del Imperio Romano*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LE GOFF, J. (1984) - Memória. In *Enciclopédia Einaudi (Memória-História)*, 1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 11-50.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (s/d) - Los mosaicos como

documentos. In M. PAZ DE HOZ & G. MORA (eds.), *El Oriente Griego en la Península Ibérica. Epigrafía e Historia* (Bibliotheca Archaeologica Hispana, 39). Madrid: Real Academia de la Historia, p. 143-162.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. & SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. (1994) - Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana. In *Espacio, Tiempo y Forma*, S. 2, (Historia Antigua, T. 7), 249-308.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *et al.* (1998) - *Mosaicos Romanos de Burgos* (Corpus de Mosaicos de España, 12). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LOT, F. (2008) - *O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média*. Lisboa: Edições 70.

MERGELINA, Virginia de & SÁNCHEZ-ROJAS, M. del Carmen (1984) - El mosaico de “Virgilio y las Musas” del Museo del Bardo, en Túnez In *Simposio Virgiliano Conmemorativo del Bimileario de la muerte de Vergilio*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 387-393.

MARKOULAKI, S. (2011) - Mosaïques romaines de Crète. *Dossiers d’Archéologie*, 346. Paris: Éditions Faton, p. 54-59.

NEIRA JIMÉNEZ, L. (2010) - Oficios relacionados con el mosaico en las provincias del Norte de África. In *L’Africa Romana*, 18 (Olbia, 2008). Roma, p. 485-500.

NIKOLESTSEAS, M. (s/d) - *The Iliad, Twenty Centuries of Translation: A Critical View*. Charleston: SC Editors.

PANAGIOTOPOULOU, A. (2011) - Sparte et es ateliers l’époque impériale. Iconographie et innovation. *Dossiers d’Archéologie*, 346. Paris: Éditions Faton, p. 60-65.

PEREIRA, M. H. da Rocha (2009) - *No tempo em que a Paz era uma Deusa*. Conferência no Rotary Clube de Coimbra.

PEREIRA, M. H. da Rocha (2009a) - *Estudos de História da Cultura Clássica*, 2, 4.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

POLLIO, G. (2011) - Monumentos e Cidades. A arte figurativa em Roma. In Umberto ECO (org.), *Idade Média – Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Alfragide: Publicações D. Quixote.

SOUSA, F. E. de Oliveira (2008) - *As pinturas do templo de Juno e o Ciclo Troiano - imagem e memória épica na arquitetura da Eneida*. Tese apresentada ao Programa de

Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em co-tutela com a Université de Paris Sorbonne (Paris IV).

TIRADO, J. B. (2007) - Mosaico y espacio: el ciclo troyano como referente socio-cultural de las elites hispanorromanas en el Bajo Imperio. *Musiva & Sectilia*, 4. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, p. 169-201.

WEISS, R. (1973) - *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell.

WARD-PERKINS, B. (2006) - *A Queda de Roma e o Fim da Civilização*. Lisboa: Alêtheia Editores.

WRIGHT, D. H. (2001) - *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*. Toronto: University of Toronto Press.

Webgrafia

www.bildarchivaustria.at

www.bl.uk

www.corpus.cam.ac.uk

www.staatsbibliothek-berlin.de

www.wga.hu