

# A “proto-indústria” do mosaico romano

---

\* Doutorada em História da Arte. Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.  
Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique – AIEMA. ORCID 0000-0002-6591-0238.  
mtvcaetano@gmail.com

Maria Teresa Caetano\*

**Resumo** Neste artigo propomo-nos abordar temas e problemáticas não consensuais em torno da construção do mosaico romano. Partindo dos considerandos patentes no tratado de Vitruvius e da sua não aplicação na maioria dos mosaicos construídos que hoje conhecemos. Referimos ainda a questão da obtenção da matéria-prima e tecemos considerandos em torno do pré-fabrico das tesselas, bem como olhamos para o mosaico numa perspectiva “proto-industrial”, assim como tecemos alguns considerandos em redor dos tessellarii, do seu estatuto social, a organização das oficinas e a dispersão de modelos.

**Abstract** In this article we address some of the lesser known problems and therefore more controversial around the manufacture of roman mosaic. Therefore, we will remember the principles contained in the treaty of Vitruvius and its not practical in most manufacture of *opera musiva* known. We refer as well to the matter of obtaining feedstock by following the trade of pre-manufactured tesserae. We will also refer to the manufacture of mosaic perspective of industrial art, as well as the social status of tessellarii, the organization of workshops and dissemination of models.

No nosso artigo “*Opera musiva: uma breve reflexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano*” (Caetano, 2007), abordámos então problemáticas como a origem e evolução dos *opera musiva* romanos; o seu fabrico; interrogámo-nos sobre a sua condição de artesanato ou de “proto-indústria”; quem eram os *tessellarii* e o seu estatuto socioeconómico; como se organizavam as oficinas e como transmitiam os modelos, que constituíam, enfim, o vasto repertório iconográfico.

De facto, devemos lembrar que os *mosaic-workers* (como Blake os apelidou) primeiro gregos, depois itálicos, foram-se dispersando pelas províncias e, a determinada altura, terão incorporado indivíduos de outras origens que contribuíram igualmente para a “tradução” local dos almanaques das oficinas principais e suas filiais. Razões estas que permitiram a difusão de arquétipos, *modelos* que agiram, não só como veículos de romanização, mas também — ainda que reflectindo os diferentes cambiantes regio-

nais, como vimos — ultimaram a *assunção plena da romanidade*<sup>1</sup>. Neste contexto, e atendendo a que deixámos então alguns aspectos apenas intuídos e outros que resultaram de ulteriores reflexões sobre esta matéria complexa e não consensual, face sobretudo à escassez de testemunhos e de fontes coevas, afigura-se-nos, pois, pertinente trazer, de novo, à colação esta problemática.

Por conseguinte, como escrevemos oportunamente terá sido no contexto de mudança operada na transição para o século I d.C., sob a batuta de Augusto, que o *opus tessellatum* ocupou em definitivo o lugar do “proto-tesselado” (Caetano, 2007, pp. 77–80), que constituía o vulgar mosaico de *opus Signinum*. Razão também pela qual Vitruvius, um executante do “ofício de arquiteto” (Vitruvius I, 17), explicitou, no Livro VII do seu tratado *De Architectura*, as regras que deveriam subjazer para uma correcta manufactura do *opus tessellatum* que obedecia a preceitos específicos, contemplando o ordenamento das três camadas de assentamento — *statumen*, *rudus* e *nucleus* —, a que se sobrepunham ainda a aplicação do *opus spicatum* e do *opus sectile* (Vitruvius, VII, 1, 3-4). Refira-se, a propósito, que para o tratadista de Augusto, a qualidade das argamassas era fundamental para o sucesso da obra e para que a ligação do gramasso fosse eficaz, deveria compactar-se previamente o solo (Vitruvius, VII, 1, 1). Tudo isto, apesar de Lavagne (1988, p. 469) ter considerado que somente alguns mosaicos — sobretudo na Itália alto-imperial — cumpriram os preceitos vitruvianos. Parece-nos, todavia, ser oportuno redefinir o âmbito geográfico mencionado pelo autor, uma vez que, a título de exemplo, também na cidade do estuário do Tejo se encontraram generosos fragmentos de mosaicos do século II — de clara influência ostiense —, mas cujas camadas de assentamento se aproximam das estipuladas no manual do arquitecto romano (Caetano, 2006, pp. 24–25).

Não há dúvida, por outro lado, que — como referimos já — se a construção de tesselados se tivesse mantido arreigada às formulações do *De Architectura*, apenas teria sido acessível a uma franja da sociedade romana e jamais extravasaria essa elite ao ponto de se ter transformado no produto “artístico-industrial” de *fruição universal* e, nesta perspectiva, terá agido ainda como um dos múltiplos caminhos que derivaram

na *romanidade* (Caetano, 2007, pp. 61–62).

Seja como for, o gosto pelo mosaico generalizou-se de tal forma que se difundiu pelo vasto território do Império Romano, primeiro nas *domus* citadinas de aristocratas e de cidadãos endinheirados e, depois das crises do século III, quando se instalaram de forma mais ou menos permanente nas suas *villae* e realizaram vultuosas reformas dotando-as do indispensável conforto urbano. Este fenómeno generalizado garantiu a “urbanização” dos *agri* e conseqüentemente as oficinas encontraram espaços amplos e com clientela praticamente inesgotável, o que, *de per se*, terá contribuído — como adiante veremos — para o barateamento e conseqüente *universalização* dos mosaicos e dos *modelos*, sobretudo se atentarmos também à precoce introdução da policromia na Península Ibérica (séculos I–II) e da panóplia de soluções iconográficas que a partir de então estiveram ao dispor dos artesãos e, sobretudo, dos encomendantes.

### 1. Modelos, circuitos de distribuição e organização de oficinas

Face ao exposto, torna-se uma evidência que, através da dissecação das partes, será possível observar não só a sua morfologia, mas, também, apreender a sua função operativa e decorativa e, em última análise, a sua evolução iconográfica como espelho sociocultural. Também, por isso — e, apesar de duvidarmos da sua proclamada *universalidade*, reconhecemos a existência de modelos continuados — encontrando no mosaico um privilegiado veículo transmissor de imagens, de ideias e de conceitos que, encadeados ao longo dos séculos, nos deixaram entrever o lugar dos *opera musiva* no mundo romano e tardo-romano. Ao ter agido como catalizador sociocultural, o mosaico acabou por se transformar — nas palavras de García y Bellido — num fenómeno “artístico-industrial”, ideia reforçada por Dunbabin quando referiu: “Under the Empire, and especially in the west, mosaic production was a large-scale business” (Dunbabin, 1999, p. 272). Nesta perspectiva, o mosaico foi, tal-qualmente o *garum*, o vinho, os cereais, o azeite, os cavalos e os animais exóticos, a estatuária, o mármore, a cerâmica e o vidro, um produto vendável e de exportação e se, no seu começo, se veiculara como conceito, depressa o fabrico do tesselado adaptou-se a distintas realidades, como afirmou,

<sup>1</sup> Isto, enquanto conceito de um *suposto* Império uno e tutelado pelo *princeps* e do culto da personagem que entretanto se desenvolvera, com particular enfoque na Península Ibérica.

a propósito, Moreno González (1995, p. 124). Neste contexto será, pois, difícil encarar o mosaico como factor arredado da ossatura do Império Romano, também como valor económico, para além dos considerandos sociais, culturais e artísticos que deles possamos extrair. Por isso, e tendo ainda em opinião a definição de García y Bellido, trazemos ao cotejo a eventualidade de terem existido e à semelhança de outras actividades produtivas<sup>2</sup>, grandes empresas “multinacionais” que constituíam e distribuíam modelos pelas suas filiais, como já expusemos noutra lugar. Modelos que poderiam ser vendidos e/ou copiados e reinterpretados por oficinas provinciais, ou mesmo locais/regionais. Até porque, e tendo presente o exemplo lusitano, parece que as oficinas regionais estariam, de algum modo, ligadas “a escolas ou oficinas de grandes centros exteriores ao território português” (Correia, 2005, p. 86). Neste âmbito, refira-se que Guadalupe López Monteagudo identificou centros oficiais na Lusitânia, na Meseta e na Bética, referindo-se ainda às principais influências exógenas que, de certa forma, concorreram para a *identidade* dos mosaicos hispânicos. Um desses fenómenos terá sido identificado nesta última província, onde foi possível estabelecer uma conexão precoce entre a representação do Rapto de Europa e a memorização do antigo culto de Astarte; ou o facto e algumas casas descobertas até ao momento nos conventos *Hispalensis* e *Agitanus* encontrarem revestidas com mosaicos notáveis de iconografia extemporânea ao próprio contexto peninsular e que os *cognomina* greco-orientais indiciam a presença de estrangeiros, possivelmente relacionados com o negócio do azeite, e, eventualmente, a permanência local de *mosaic-workers* externos aos circuitos oficiais estabelecidos e consolidados na Hispânia:

(...) los paralelismos entre los mosaicos de Écija y de Grecia se extienden a otros lugares de la Bética próximos al Gualdaquivir, lleva a establecer unos circuitos a través de los cuales se difundirían no sólo *copy-books* ou cuadernos de modelos, sino también la ideología que deja entrever la elección de ciertos temas en relación con una identidad de intereses comerciales. Junto a las elites locales, hay que prestar una atención especial a los esclavos y libertos griegos, cuya presencia está documentada en la onomástica (...) (López, 2013, p. 146).

Aqui aportados, merece ainda a nossa atenção o modelo organizativo das oficinas de *tessellarii*, uma vez que alguns aspectos têm sido alvo de controvérsia. Por conseguinte, e assentando as premissas nos (escassos) testemunhos que o tempo nos legou, tem-se tentado esclarecer algumas questões relacionadas com o(s) modelo(s) organizativo(s) das distintas oficinas, porquanto constatámos já a amplitude diversificada das mesmas, desde as grandes oficinas com filiais disseminadas por vastos territórios, como as de média e as de pequena escala, com actividade restrita a uma determinada área. A par destas questões, importa ainda esclarecer que modelos eram adoptados pelas distintas categorias de oficinas, bem como a questão da iconografia e a problemática da itinerância.

Ora, no contexto de mudança do século III, houve também a urgência de se regulamentar, face ao novo cenário, a actividade das oficinas de mosaico, designadamente, através da promulgação do *Edictum de Prætiis*, de Diocleciano (245–313), cujo ordenamento deverá ter reflectido a realidade existente. Por conseguinte, ficou estabelecido que um *pictor imaginarius* auferia 150 denários por cada jornada de trabalho. Neste sentido, note-se que os pintores eram particularmente requeridos para o desenho de mosaicos figurados, para os quais, muitas das vezes, não se limitavam a inspirar-se na pintura ou a copiar os chamados *cartões de modelos*. Eram capazes de improvisar um tema, de adaptá-lo de acordo com uma pintura (vide, o mosaico de Alexandre Magno, em Pompeios) ou à planta do espaço que tinham para pavimentar (Lancha, 1994, p. 129). Um *tessellarius*, por seu turno, recebia apenas 50 denários (Moreno, 1995, p. 129), tanto como um padeiro ou um ferreiro, pelo que a manutenção de um pintor no grupo ou de artesãos especializados em tarefas absolutamente exclusivas, deveria ser muito onerosa, em particular nas médias e pequenas oficinas de tipo familiar, tendo-se em reparo a afirmação de Marion Blake de que

(...) mosaicists were in reality artisans, working from models given to them but seldom initiating anything themselves (Blake, 1930, p. 21).

Não cremos — ao contrário do que afirmam alguns autores — que, sobretudo nas pequenas e médias oficinas, existisse uma hierarquização rigorosa, em particular, no que con-

<sup>2</sup> A arqueologia, de facto, tem desenterrado quantidades imensas de objectos que nos revelam um modelo económico sobretudo agrícola, mas também industrial e comercial, que regulava, então, a vida de milhões de indivíduos. Por conseguinte — entre muitos outros exemplos que poderíamos trazer à colação —, sabe-se que a cerâmica *sigillata* “aretina” tinha dependências na Gália e que os moldes destinados ao fabrico de peças decoradas eram comprados a outras oficinas (Morel, 1992, pp. 194–195), que à Lusitânia aportavam sarcófagos provenientes da Península Itálica e de outras províncias (cf., v.g., Matos, 2002, pp. 311–315) e que no *ager olisiponense* se extraía e exportava lioz vermelho, conhecido na região por “encarnadão”.

cerne à atribuição das funções. Uma vez que, muitas das tarefas, desde a fabricação das camadas de assentamento, preparação das linhas mestras e dos moldes de madeira para colocação das tesselas, poderiam ser realizadas, sem distinção, por todos os membros das equipas, os quais, independentemente da função que desempenhavam na estrutura da oficina deveriam colaborar nas várias fases de fabrico de um tesselado (opinião que partilhamos com Guardia, 1992, p. 429). Por outro lado, acreditamos também na possibilidade de muitas oficinas não contarem com a presença — pelo menos permanente — de um *pictor imaginarius*, sendo a sua função desempenhada pelo artífice mais habilidoso do grupo, sobretudo no que respeita aos mosaicos geométricos ou de cariz geometrizar. E, em tempos de decadência dos *opera musiva*, mesmo os figurados, como o mosaico báquico de Mérida, com cronologia já circunscrita ao século V, que ostenta a legenda EX OFFICINA ANNI PONI (Blanco, 1978, p. 34, n.º 15, láms. 26–27a; Guardia, 1992, lám. 95), não deve ter tido qualquer intervenção de um *pictor imaginarius*.

Um outro aspecto a ter em conta no que concerne às oficinas prende-se com o seu carácter itinerante ou fixo, mas sabendo que, nos primeiros séculos da Era, este seria um fenómeno eminentemente urbano, parece-nos que essa questão terá assumido outra importância com a sua transposição para os *agri*, no contexto das crises do século III. Este fenómeno poderia fazer deslocalizar, ainda que temporariamente, um estaleiro oficial para o campo — “desde allí acudían a los lugares desde que eran llamados” (Guardia, 1992, p. 430; opinião também defendida por Bruneau, 1987, p. 157) —, numa itinerância de carácter excepcional. Isto no âmbito da já debatida questão da “urbanização” do espaço rural. Este fenómeno terá, mercê da marcada procura, dado também origem ao surgimento de pequenas oficinas, de características familiares, que enveredaram na itinerância numa área não completamente esclarecida (Lancha, 1994, p. 132)<sup>3</sup>.

Refira-se ainda — no contexto oficial a que nos temos vindo a reportar — que um dos mais controversos e debatidos aspectos prende-se com a possível existência de *cartões*, de *livros* ou de *cadernos de modelos* que, enfim, constituiriam o repertório de uma ou de outra oficina. De facto, os modelos seriam necessários para a constituição — e, sobretudo, fixação — de um diversificado e vasto programa icono-

gráfico, o qual, para além de servir de base para a escolha dos motivos e/ou cenas em que o encomendante estaria interessado para pavimentar a sua *domus* ou a *pars urbana* da sua *villa*, permitia escolher aquelas que melhor se adaptassem ao seu gosto, pretensões sociais, culturais ou religiosas (Lavagne, 1988, p. 472). Sobre esta questão Guadalupe López Monteagudo referiu que a repetição de modelos em diferentes épocas e em lugares distantes entre si antevê a existência de *cartões de modelos* e que as oficinas iam colectando, o que pressupõe um “(...) un activo comercio de protótipos y de diseños y unos procesos de creación y transformación de los mismos, a la par que unas preferências artísticas e ideológicas por uns temas figurativos determinados, a las que seguramente no eran ejanas las modas imperantes en el momento (...)” (López, 2013, p. 137).

Apesar das diferentes opiniões referentes a esta matéria, acreditamos — também na esteira de López Monteagudo — que tenham existido *cartões*, de *livros* ou de *cadernos de modelos* que formariam, enfim, o repertório do mosaísta, isto na medida em que os modelos seriam necessários para a fixação de um repetitivo, mas vastíssimo, programa iconográfico, que, para além de servirem de base para compor a decoração do mosaico, seriam também um elemento fundamental para o cliente escolher os motivos consentâneos com o seu próprio gosto.

Tal como Clarke terá comprovado, após a realização de um estudo sobre quatro mosaicos, a preto e branco, de Neptuno e a sua quadriga (Óstia, Risaro, Otricoli e Arezzo), concluindo que os artífices usaram um único modelo, mas, pelas diferenças notadas, não o aplicaram na escala de um para um como, na técnica usada nos frescos do Renascimento, e finalizou a sua interpretação considerando que, apesar de as imagens terem sido “perhaps collected in albums or pattern books, that could be reproduced more or less accurately to suit a particular space” (Clarke, 1994, p. 309). Esta liberdade para “recriar” os modelos pré-estabelecidos parece ter sido uma constante na *ars musiva*, não só ao que concerne aos mosaicos figurados, mas também com exemplos nos geométricos, como o pavimento da Rua dos Correiros (Fundação Millennium, Lisboa), para o qual a repetição dos mesmos modelos iconográficos alternados nos quatro painéis apenas se encontrou num “paralelo exacto” já em pleno Mediterrâneo (Angiolillo, 1981).

<sup>3</sup> Sobre esta problemática, Cerrillo & Fernández (1981) realizaram para a Lusitânia uma análise de âmbito geográfico, na qual tentaram estabelecer relações entre a densidade/dispersão dos mosaicos e a sua eventual conexão com as cidades que lhes estão mais próximas.

Estes cadernos, todavia, não teriam a forma de verdadeiros “catálogos ilustrados”. Seriam, antes pelo contrário, conjuntos de apontamentos e desenhos (Guardia, 1992, p. 429), talvez delineados em placas de cera e/ou pintados em tabuinhas, que se comercializavam e/ou copiavam de outros mosaicos e de pinturas, que eram recolhidos dos ornatos cerâmicos, da escultura e fruto da própria imaginação que as equipas iam acumulando, a tal “source commune d’information” a todos os artesãos (Lancha, 1994, p. 131), de acordo também com as modas e as épocas. Neste sentido, e se se considerar viável a hipótese que colocámos de terem existido grandes oficinas com sucursais dispersas um pouco por todo o império, aquelas, nessa eventualidade, teriam contribuído também para a difusão do léxico musivo, ganhando-se, assim, uma aparente universalidade plástica, porque, de acordo com Philippe Bruneau, seria impossível fixar num único instante toda a imaginária da Antiguidade:

(...) ne pouvaient rassembler toute l’imagerie de l’Antiquité. Quant à moi, cependant, je ne puis y adhérer (...): personne n’a jamais vu de chaire de modèles et aucun texte ni image n’en atteste l’existence. Ils n’ont donc d’autre réalité que celle d’hypothèse servant à expliquer ce qu’on observe; or, il me semble qu’un modèle, supposé, n’a rien d’autre à expliquer que l’étroite similitude, qui ne peut être fortuit, d’au moins deux copies identiques entre elles. Et justement, c’est ce qu’on ne constate jamais! Quand on rapproche des images mosaïques de même sujet, elles sont toujours beaucoup trop différents pour dériver d’un même modèle, même quand il s’agit d’un sujet très majoritairement, presque exclusivement mosaïstique comme Lycurgue et Ambrosia. (...) je ne crois donc pas que les mosaïstes transportaient des cahiers de modèles (Bruneau, 1987, pp. 156–157).

De facto, não chegaram, até nós, quaisquer notícias (ou vestígios) de tais cadernos, que, no entanto, acreditamos terem existido, ainda que provavelmente os mosaístas possuísem duas espécies de *cartões*: um seria o mostruário, onde se patenteavam os desenhos que constituíam o repertório da oficina, e a partir do qual o cliente escolhia os motivos do seu agrado; o outro seria um verdadeiro manual de execução (Neal, 1981, pp. 21–22). Mas esses cadernos — ou, no nosso particular entendimento, essas tabuinhas — eram

transmitidos de geração em geração e a sua continuada reedição permitiu que, desde que se utilizaram como temas recorrentes, tomassem parte da tradição artística do mundo romano, porquanto cada oficina terá constituído o seu próprio repertório. Mesmo na posse de um programa específico, tal não deverá ser entendido como estático, pois, ao introduzirem ou retirarem elementos, ou alterando os existentes, como no caso do mosaico de Neptuno (*Itálica*), no qual os artífices terão usado livremente os *cartões*, mudando alguns dos atributos normalmente associados ao motivo representado (Blázquez, 1993, p. 96), criavam novos *modelos*. De facto, esta liberdade (re)criativa dos arquétipos determinou a constituição de novos mosaicos que, decerto, agradariam aos encomendantes, porquanto este processo conduziria ao enriquecimento cultural e *status* social do detentor de tais mosaicos (López, 2013, p. 138).

Neste âmbito, poder-se-á concluir que os mosaístas (e/ou os encomendantes) iam, afinal, criando novas composições, muitas das vezes combinando motivos de distintas proveniências, fenómeno bem patente, aliás, na antiguidade tardia, quando, a par da assunção de um certo naturalismo descritivo, o *horror uacui* se impôs na decoração musiva e o desfasamento temático primou pelo enrolamento, no mesmo mosaico, de temas díspares, como seja o caso do pavimento de Puerta Oscura (*Málaga*), do século IV ou mais tardio, onde Belerfonte, montado no cavalo Pégaso, mata a Quimera num contexto de *venatio*, com caçador apeado e cão a perseguir um herbívoro, cena apenas perceptível através das legendas que identificam as personagens mitológicas (Blázquez, 1981, p. 77-78, n.º 53, lám. 61A). Ou o mosaico de Fraga, também do século IV, do cristão *Fortunatus*, onde se intui uma forte presença báquica (Guardia, 1992, pp. 96–100, láms. 32–33).

## 2. Técnica(s) de construção

Tendo por base o tratado de Vitruvius e os cânones construtivos dos mosaicos, de acordo com os preceitos estabelecidos pelo tratadista romano, tal como constatou Lavagne, é hoje possível perceber de forma mais clara a(s) técnica(s) de construção destes revestimentos decorativos, designadamente quando nos arredamos do espartilho canónico. De facto, o texto de Vit-

rúvio, apesar de minucioso no que concerne a determinados aspectos é omissivo no que toca estritamente à prática da construção, referindo-se laconicamente à utilização de régua e nível como indicadores da colocação das tesselas. Seja como for, diversos autores têm-se debruçado sobre a matéria em apreço e, neste sentido, Janine Lancha propôs que a argamassa subjacente deveria ser colocada de uma só vez para que a secagem fosse uniforme, garantindo, deste modo a resistência necessária, evitando-se também o aparecimento de fissuras que pudessem comprometer o trabalho (Lancha, 1994, p. 134). Ainda nesta perspectiva, é de crer que os “operários” se socorressem do compasso, do esquadro, de cravos e de cordas para determinar as principais coordenadas do desenho que iriam transpor para o pavimento (Moreno, 1995, p. 17).

Irene Mañas Romero, por sua vez, concluiu no estudo que efectuou sobre os mosaicos padronizados de Itálica que:

Los talleres italicenses utilizaran el pie romano (29,6 cm) y sus múltiplos (...) o divisores (...). El pie es utilizado para establecer la retícula ortogonal la base de algunas decoraciones isótropas formadas por polígonos regulares (Mañas, 2008, p. 2084).

O uso do pé como medida standardizada, ainda segundo esta investigadora, era também utilizado nos mosaicos ortogonais e circulares, considerando ainda a sua utilização como medida preferencial para a delimitação de medalhões e pseudo-emblemas. Apesar de ter “descodificado” uma medida-base, concluiu igualmente que este modelo não terá sido absoluto:

(...) en Itálica parece existir una multiplicidad de formas de calcular la división del espacio, que se muestran en toda su complejidad dado el gran número de ejemplares existentes. En el fondo se trata del conocimiento práctico de una geometría repetitiva basada en el uso de líneas y de polígonos regulares que acostados cubren una superficie de modo eficaz. La conclusión principal que debe extraerse de este muestro es que no puede considerarse tanto la existencia de preceptos utilizados en todos los casos, como de un saber práctico acumulado que facilita el diseño y planificación de procedimientos que permiten hablar de “grupos” de mosaicos (Mañas, 2008, p. 2089).

Independentemente das soluções adoptadas, não há dúvida — e inclusive é através da observação empírica que este facto ressalta ao olhar — de que o assentamento dos pequenos cubos se circunscrevia a um percurso em positivo, contornando os moldes de madeira pré-fabricados, e só depois se preencheriam os espaços vazios com fleiras de tesselas paralelas. A construção do mosaico, deveria iniciar-se no centro do espaço a pavimentar, como, aliás, parece ser perceptível através da constatação da existência de desigualdades das orlas ou faixas de ligação patentes em muitos mosaicos. Este facto poderá ser resultante dos desnivelamentos — mesmo que mínimos — das paredes do compartimento, e/ou como resultado da colocação mais ou menos cerrada dos pequenos cubos multicolores, bem como a argamassa que ia aflorando nos interstícios contribuindo assim para sucessivos pequenos desvios do desenho previamente traçado.

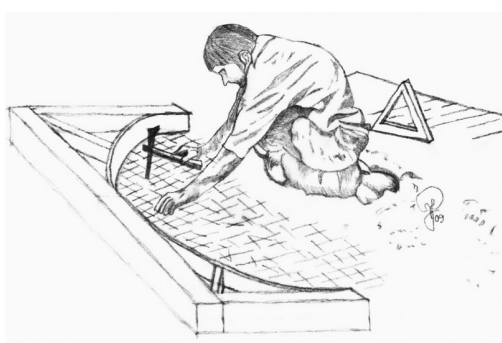
A esta tarefa sucedia-se outra, designadamente a fixação à base de apoio e nivelamento das tesselas com recurso a maços de madeira ou escadeirando com martelo sobre tábuas — em particular nas zonas angulosas —, até se formar uma superfície plana. Finalmente, vertia-se sobre o pavimento uma aguada de pó de mármore ou de cal e areia que, depois de seca, era polida, raspando-se os excessos, mas que dotava o mosaico de brilho e da solidez necessária à sua função pavimental, parietal ou de revestimento de abóbada ou de *natatio* (Moreno, 1995, p. 126).

Estas situações poderão, neste contexto — e apesar da intenção subjacente —, encontrar na arte musiva um valor (*quase*) absoluto, porém distinto nos modos de fazer. Por isso, e reflectindo mais profundamente sobre a temática que temos vindo a abordar é, hoje possível, detectar cambiantes que indiciam também a existência de *escolas* bem identificadas como a de Vienne, na Gália, onde era notória a falta de pedra própria para o fabrico de mosaicos (cf., v. g., Lancha, 1977), ou como, por exemplo, se fala de uma identidade norte africana ou oriental. No território da antiga Hispânia, constatou-se, do mesmo modo, a difusão de valores iconográficos a partir de oficinas emeritenses, não só na Lusitânia, mas também na Tarraconense (Blázquez, 1993, pp. 101–102); tal como Bairrão Oleiro individualizou os mosaicos conimbrigenses (cf., v. g., Oleiro, 1992); e Lúcia Nunes Correia

Fig. 1 – Gravação da sinópia (desenho de João Oliveira).



Fig. 2 – Colocação de tesselas com recurso a moldes de madeira e martelinho (desenho de João Oliveira).



encontrou similitudes estilísticas dos tessellados da zona sul do *Conventus Pacensis* com os de *Colonia Ælia Augusta Italica* (Correia, 2005, p. 84).

Ainda neste âmbito, temos que considerar o uso da sinópia, pintada ou gravada, poder ou não coadunar-se com uma *praxis* mais ou menos vulgarizada, ainda que adejada dos *emblemata*, cujo fabrico seria oficial e não em estaleiro. Todavia, a sinópia constitui um tema ainda mal clarificado na construção dos mosaicos. De facto, a sinópia tem-se encontrado num número reduzido de mosaicos (com exemplo peninsular no mosaico de Oceano de *Ossonoba*, datado do segundo quartel do século III<sup>4</sup>). Esta constatação conduz, de imediato, à conjectura que aquele trabalho prévio, ao assentamento das tésseras, talvez tenha sido uma excepção à regra ou, então, que se tenha aplicado a trabalhos de maior complexidade iconográfica. Perante o exposto, serão igualmente viáveis outras hipóteses, como, por exemplo, o do seu desaparecimento nos pavimentos com uma cama pobre ou defeituosa, como sucede no território — que bem conhecemos — de *Felicitas Iulia Olisipo*, cujos mosaicos ostentam camadas de assentamento relativamente pobres ou mesmo inexistentes, como nos casos de mosaicos construídos sobre barro compactado, como sucede, aliás, nos de São Miguel de Odrinhas e

na *villa* de Santo André de Almoçageme, onde também os erros grosseiros observáveis não se compaginam com o recurso à sinópia (cf., v.g., Caetano, 2008, 2011).

Seja como for, cada mosaico (ou conjunto de mosaicos) constituía praticamente um caso isolado, sobretudo na Época Baixo-Imperial e durante a romanidade tardia, até porque, conforme se tem vindo a constatar, a técnica de construção do suporte de qualquer tessellado era adaptada às próprias circunstâncias locais, como concluiu, aliás, Moreno (1995, p. 124). Estas conclusões coadunam-se com a procura insistente de mosaicos, sobretudo, nos séculos III, IV e inícios do V, fenómeno que terá contribuído para a adopção de métodos de construção menos dispendiosos e mais rápidos, de forma a servir um público cada vez mais sofisticado e auto-evergeta.

### 3. A matéria-prima

Para além da questão subjacente às oficinas, à sua organização e modelos, existe ainda um outro aspecto a ter em consideração. Trata-se, obviamente, da obtenção da matéria-prima para a execução dos mosaicos, ou seja, das *tessellæ*. As correntes historiográficas mais comuns defendem que os *tessellarii* apenas empregavam pedras locais que procuravam nos arredores dos espaços a pavimentar (Lancha, 1994, p. 133), havendo, inclusive, quem defenda que, em condições específicas, as pedras eram procuradas a mais de 100 km da obra (Ramallo, 1985, p. 195). Se tal se não nos afigura completamente impossível, por outro lado — e atendendo ao pragmatismo romano e à grandeza que esta indústria tomou — parece-nos incongruente que tal sucedesse. Pois, e tomando como exemplo a particular circunstância da *villa* de Rio Maior, onde se recolheram vestígios do estaleiro musivo, Cristina Oliveira defende que as pedras para o fabrico das tésseras poderão ter sido colectadas num raio de 2 a 3 km (cf., v. g., Oliveira, 2003). Todavia, Fernando Real, que efectuou o estudo geológico de grande número de tesselas presentes naquela *villa*, concluiu que, em alguns dos mosaicos, se patenteiam cubos em lioz dos arredores da antiga *Olisipo* (Real, *Apêndice I*, in Oliveira, 2003). Ora, esta conclusão acarreta, de imediato, algumas questões. A crer numa indústria musiva

<sup>4</sup> Janine Lancha, que estudou pormenorizadamente este mosaico, atribuiu-lhe uma cronologia circunscrita aos finais do século II e inícios do III (Lancha, 1985, pp. 151–175). Cátia Mourão adiantou a cronologia para o segundo quartel do século III (Mourão, 2008).

organizada, assente no princípio das grandes empresas e respectivas filiais (as “multi-nacionais”), ou num espaço menor, de indústrias regionais (as “provinciais”), locais (as “convencionais” e/ou “municipais”) e, até, as de índole familiar (vide Código de Teodósio II), e ainda atendendo ao grande número de solicitações sobretudo nos *agri* baixo-imperiais, as tesselas eram um também produto comerciável (Moreno, 1995, p. 116). Mas que matéria era importada? Seriam blocos pétreos que, transportados por mar serviam, primeiro, como lastro dos navios, mas que, depois de entrados nos portos, seriam descarregados e transportados em carros ou por via fluvial até ao local das obras? Ou seriam as tesselas, à imagem de muitos outros produtos pré-fabricadas, que eram negociadas e transportadas já nessas condições?

De facto, a última hipótese colocada afigura-se mais plausível, até porque existem, ainda que residuais, testemunhos peninsulares dessa actividade. Designadamente, em Córdoba, onde se recolheram vestígios, já tardios, que aparentam terem pertencido a uma oficina de corte e afeição de *tessellæ* (Moreno, 1995, pp. 122–123). E, mais próximo de nós, temos o caso do achado de milhares de tesselas brancas num compartimento selado da *pars rustica* da *villa* da Granja dos Serrões (Sintra). A estas cresceram-se, em 1994, e no seguimento dos trabalhos arqueológicos no mesmo local, outras tantas tesselas, juntamente com blocos de calcário por cortar e pequenas lascas resultantes do desbaste da pedra, tendo-se ainda detectado e recolhido um escopro em razoável estado de conservação, tudo isto retirado do interior de um compartimento selado por derrube coetâneo, constituindo, portanto, elementos que, sem dúvida, nos permitem admitir que ali terá funcionado uma oficina de canteiro, provavelmente entre os séculos III e IV (Caetano, 2006, p. 31)<sup>5</sup>, talvez semelhante à representada no mosaico de Oued Rmel.

Este considerando acaso reforçará a presente discussão, designadamente as *tessellæ* que, tal como outros elementos estruturais e decorativos, eram — poderiam ser — carreadas até ao local da obra, se não completas (como os *emblemata*), pelo menos, em fase adiantada para a sua aplicação, ou seja, os pequenos cubos pétreos, cerâmicos ou de pasta vítrea prontos a usar na superfície a revestir.

Retornando à problemática do fabrico de tesse-



Fig. 3 – Mosaico de Oued Rmel representando uma oficina de canteiro em plena laboração (in Neira, 2012, p. 108).

las em contexto de *officina*, destacamos o baixo-relevo funerário proveniente da necrópole de Isola Sacra, no qual se exhibe, ainda que fragmentada, parte de oficina de talhe de tesselas em plena laboração:

Nel frammento ostiense sono ritratti, in primo piano, due mosaicisti intenti a preparare le tessere e, sul piano di fondo, il maestro nell'atto di indicare a due operari, ricurvi sotto il peso di sacchi contenenti tessere (...). Nel documento si identificano chiaramente i sedili lignei su cui mosaicisti — l'uno dal volto baebato, l'altro, imberbe, più giovane — stanno a cavalcioni con accanto il ceppo su cui è infissa l'incudine. Con la mano destra impugnano la martelina, attrezzo dalla caratteristica forma affusolata verso i bordi estremi taglienti, mentre con il pollice e l'indice della mano sinistra tengono il pezzo di pietra da frazionare in tessere. Da un cesto sito accanto al più anziano dei due mosaicisti fuoriescono i pezzi di materiale lapideo le cui dimensioni sono pressoché uguali al frammento tenuto tra le dita di uno dei mosaicisti. La scena — pregevole documento della scultura romana — mostra quindi una sezione della bottega dove alcuni componenti sono intenti a dimensionare le tessere prima che queste siano collocate in opera su direttive progettuali del maestro che nell'episodio è raffigurato con gesto inequivocabile di coordinatore del lavoro (...) (Robotti, 1983, p. 313).

<sup>5</sup> No Museu do Bardo patenteia-se, a título de exemplo complementar sobre a matéria que temos vindo a explanar, um grande fragmento de um mosaico de Oued Rmel, na região de Zaghuan, do qual subsistem três níveis de representação alusivos ao ofício de canteiro. No primeiro plano, visto de frente o mestre escultor, tendo ao seu lado — infelizmente muito destruído —, um operário a trabalhar rodeado pelas suas ferramentas e de um capitel, utensílios esses que se dispersam ao longo de todo o pavimento, um *asakron oikos*. No plano intermédio, vê-se, à esquerda, um ser alado que sustém parte de uma cartela circular onde se patenteava uma inscrição (conserva-se apenas um s final) um canteiro extrai pedra de uma pedreira e, no último nível, uma coluna é transportada num carro puxado por dois cavalos, decerto a caminho do porto ou da obra onde seria integrada num edifício, já finalizada ou pronta a receber acabamentos em estuque e a respectiva policromia (Neira, 2012, pp. 107–108).





Fig. 4 – Oficina ostiense em laboração, fragmento de baixo-relevo funerário, Museu das Escavações de Óstia (in Neira, 2012, p. 105).

Fig. 5 – Mosaísta a trabalhar com martelinho, mosaico sírio conservado no Museu Nacional da Dinamarca, Copenhaga (in Neira, 2012, p. 104).



E, para além deste exemplo, destaca-se ainda o fragmento de mosaico que se conserva no Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhaga. O troço de mosaico, proveniente da Síria e com cronologia circunscrita ao século VI, representa, num espaço branco, sem qualquer volumetria, moldurado por filete negro e bandas castanhas, ao centro, um homem de desenho fruste, visto de perfil, com a carnação rosada bem musculada, com hirsuta barba preta e a cabeça coberta com barrete azulado; enverga túnica curta, em tons de castanho e azul, segura um *pistillum* com a mão direita. Apesar das inequívocas deficiências anatómicas parece sentado sobre a perna esquerda vendo-se a palma do respectivo pé. Trata-se, inequivocamente, de um operário que Luz Neira Jiménez identificou como sendo

um tesselário em pleno labor (Neira, 2012, pp. 103–113).

Segundo Lavagne, uma equipa composta por três ou quatro membros conseguia, apenas, preencher com tesselas uma área de 2 a 3 m<sup>2</sup> por dia, consoante a dificuldade do desenho subjacente e, nesta perspectiva, o fornecimento de tesselas já fabricadas ia não só obstar o tempo de execução do mosaico, mas, certamente embaratecer o custo final da obra. Sobretudo na época de ressurgimento das *villae*, pois a mudança da cidade para o campo da elite aristocrática, que desta forma “urbanizou” os *agri*, terá igualmente contribuído para uma renovada procura de oficinas de mosaístas, facto que terá, também, dinamizado a indústria dos *opera musiva*.

Deveremos ainda referir, no âmbito da matéria ora aprofundada, que Anne-Marie Guimier-Sorbets considerou que na época imperial houve uma grande evolução nas técnicas de construção de mosaicos e uma standardização dos métodos de fabrico e dos materiais empregues na decoração musiva, quer parietal, quer ao nível do pavimento:

Pour les mosaïques e sol, l’emploi de tesselles de taille “standard”, essentiellement en pierre au en verre (...) les mosaïstes d’époque impériale ont alors tiré les leçons de leurs prédécesseurs: ils ont privilégié l’efficacité pour l’exécution comme pour la solidité l’efficacité pour l’exécution comme pour la solidité des mosaïques. Pour pouvoir couvrir des surfaces beaucoup plus grandes, dans des édifices plus nombreux, ils ont adopté des méthodes qui simplifiaient la réalisation des pavements, et permettaient à des équipes plus nombreuses et rapidement formées (*tessellarius*) de travailler plus vite (Guimier-Sorbets, 2011, p. 95).

Um último, porém inequívoco, testemunho lusitano reporta-se às tesselas e plaquetas rectangulares devidamente aparelhadas e servindo para utilização em alguns pormenores específicos que foram encontradas ao largo do arquipélago das Berlengas, em contexto de naufrágio de um navio romano, do qual se recolheram igualmente cepos de âncora (Museu do Mar, Cascais).

#### 4. O “ofício vil”

Apesar da importância do mosaico como privilegiado transmissor de ideias e de valores como,

aliás, temos vindo a constatar ao longo do presente ensaio, e do conhecimento que hoje existe em relação aos aspectos morfológicos — tendo-se já constatado diversas formas de construir os suportes (cf., v.g., Caetano, 2007) —, em contrapartida, pouco se sabe acerca dos artesãos que, na verdade, foram os verdadeiros actores desta “proto-indústria” decorativa.

Actores que, pelo menos na Península Ibérica, mantiveram, ainda que por vezes ofuscada por outras influências, uma longa relação com os mosaicos italianos. Outras influências são igualmente notórias: a gaulesa, as púnicas e norte-africanas, as helenísticas — e atente-se aqui nas numerosas inscrições gregas patentes nos mosaicos hispânicos —, e, ainda, as orientais, tanto no que concerne a mosaicos de padrão geométrico, como nas cenas de caça, onde exaltando a *uirtus*, os *domini* faziam-se representar trajando à moda oriental (sobre esta matéria cf., v.g., a notável síntese de López Monteagudo, “Los mosaicos como documentos”).

Refira-se, por outro lado, que os *artesãos-artistas* que, com paciência, teceram os rendilhados de pedra que hoje ocupam, por direito próprio, um lugar na História da Arte, são-nos todavia quase desconhecidos. De facto, foram vários os factores que concorreram nesse sentido, podendo considerar-se talvez que este fenómeno terá ocorrido pelo “(...) fruto del profundo desprecio nacido en el ambiente áulico por todo lo que estuviera relacionado con el trabajo y los trabajadores” (Moreno, 1995, p. 126).

Jean-Paul Morel considerou — citando Cícero — que “todos os artesãos praticam um ofício vil”, pelo que, conseqüentemente, todos aqueles que laboravam com as mãos e auferiam salário, ou seja, os artífices, eram tidos como *sub-homens*, ou cidadãos de segunda classe (Morel, 1992, p. 181). Na verdade, na sociedade romana, a dignidade encontrava-se na posse da terra, mas esta prerrogativa não impediu que os fundiários fossem, igualmente, proprietários de unidades fabris e/ou comerciais e fossem adeptos incondicionais do evergetismo. Não só evidenciando a sua vaidade, mas, em simultâneo, ostentavam a sua fortuna, como foi o caso de *Caius Heius Primus*, flâmine augustal<sup>6</sup>, que ofereceu à cidade de *Felicitas Iulia Olisipo* a marmorização dos principais espaços do teatro (Matos, 1994, p. 109; Maciel, 1995, p. 87)<sup>7</sup>.

Mas as empresas/comércio eram, por implícita norma, administradas por escravos e/ou liber-

tos de confiança, o que facilitou a ascensão de uma “burguesia” cidadina, também ela ávida em mostrar o seu *status* e o seu poderio económico, oferecendo similarmente melhoramentos *pro bono publico*. Se a elite era estabelecida pela aristocracia senatorial ou equestre e se começava a surgir uma burguesia endinheirada, então, o artesão/operário constituía, *grosso modo*, a plebe urbana.

Esta plebe não só laborava na indústria e no comércio, como também se dedicava à manutenção e salvaguarda do burgo, de que serão exemplo os corpos de *uigiles* que organizavam rondas e acudiam aos incêndios e os numerosos operários que zelavam pela manutenção das cidades, desentupindo esgotos, provendo a água corrente, reparando as calçadas, etc. E, tal como muitas outras profissões, constituíam um factor de relevância na vida cidadina, sobretudo quando se organizavam em colégios profissionais. Nesse contexto, então os artífices detinham e ostentavam o poder da sua classe, como parece ter sido o caso do mosaico de Oceano (Faro), o qual, pela leitura da fragmentária legenda, parece ter sido mandado construir por membros de um grémio profissional (Lancha, 1985, pp. 151–175).

Por conseguinte e, apesar de nesse tempo se apreciar o objecto artístico, não só como objecto de fruição sensorial, mas também como produto de ostentação, a figura do artista/artesão — ao contrário da concepção grega do génio — esvaiu-se na meia-luz com que a passagem do tempo e a inevitável alteração do espaço enformou a noção histórica do facto. Assim, o conhecimento que hoje temos dos “construtores de mosaicos” repercute-se apenas nos resquícios das suas obras que chegaram até nós. Na verdade, para os romanos, o verdadeiro autor de uma obra de arte era o seu encomendante, entendendo-se, neste contexto, o seu executor apenas como o meio necessário para a obtenção do produto artístico, até porque a obra era criada de acordo com o gosto do mandatário ou ofertante *pro bono publico*, mesmo que fosse um colégio profissional — como vimos no caso do mosaico de *Ossonoba* —, a presentear o melhoramento. Desta forma será possível, de certo modo, evidenciar a semelhança do evergeta na sociedade antiga com as divindades protectoras do homem. Nesta perspectiva, e assumindo inequivocamente o mosaico como uma actividade “artístico-industrial”, será legítimo poder-se concluir que, afinal, o mosaísta era um artesão, um indivíduo

<sup>6</sup> Nas ruínas do teatro romano de Lisboa foi também encontrada uma base epigrafada (CIL II 196 = *Ep. Olis.* 71), suposto pedestal de uma escultura do próprio ofertante (Azevedo, 1815, pp. 13, fig. IV, 60, fig. X; Hübnner, 1869, p. 27; Hübnner, 1871, p. 11; Castilho, 1884, p. 161; Vasconcellos, 1913, p. 325; Silva, 1944, pp. 177–178). *Caius Heius Primus, augustalis perpetuus*, vê registado na epigrafe que lhe é dedicada o nome de dois dos seus libertos, assim como o dos seus quatro filhos. Refira-se, a propósito, que *Heius* é um gentílico itálico que, apesar de se encontrar pouco difundido, ocorre sobretudo nos importantes centros portuários, como era, aliás, o caso de *Felicitas Iulia Olisipo*. Na verdade, os *Heii* eram uma antiga e rica família que — para além de alguns dos seus membros terem exercido diversas magistraturas locais no tempo de Augusto — se dedicava, certamente, à indústria (com testemunhos epigráficos no norte de Itália e no Norte de África, no que concerne ao fabrico de lucernas) e ao comércio marítimo, com referenciais fora de Itália (Fernandes, 2005, p. 34).

<sup>7</sup> NERONI. CLAVDIO DIVI. CLAVDII. GERMANICO / PONT. MAX. TRIB. POT. III IMP. III. COS. II DESIGNATO III PROSCAENIVM ET ORCHESTRAM / CVM ORNAMENTIS. AVGVSTALIS PERPETVVS C. HEIVS PRIMVS... (CIL II 183 = *Ep. Olis.* 70).

de baixa condição, um escravo ou um liberto (Lavagne, 1988, p. 473; Lancha, 1994, p. 136). Deste modo, e no contexto da razão romana, justificar-se-á assim porque é que dos milhares de mosaicos hoje conhecidos, apenas algumas centenas tenham referência aos seus fabricantes e que se tornaram de algum modo, frequentes desde os finais do século III (Lancha, 1994, p. 128), como resultado do *tempo novo* que se inaugurara com os Severos. Será, pois, nesta perspectiva que se poderão enquadrar, a título de exemplo, os magníficos mosaicos da *villa* de Carranque, de meados do século IV, onde laboraram, em simultâneo, mais do que uma oficina de mosaístas:

“De estos talleres es posible identificar dos con seguridad: el primeiro, de un tal MAS(cellin?)VS, levou a cabo los mosaicos del cubículo del propietario y del oecus de la casa; el segundo, de un tal IV(L.PRVD), realizaria el mosaico del triclinio, el de la fontana y el de la sala que lo antecede” (Fernández-Galiano & *alii*, 1994, p. 322). Precedia a entrada do quarto principal a seguinte legenda, inscrita numa cartela: EX OFICINA MAS (—)NI / PINGIT HIRINVS / VTERE FELIX MATERNE / HVNC CVBICVLVM. Inscricões como estas, contrariando o anonimato clássico, assumem com inusitado orgulho, talvez também como consequência de um nivelamento social que se foi materializando ao longo do tempo, as suas obras de arte, embora subsistam, no entanto, vários outros testemunhos afins — os quais, na parte ocidental do Império, quando geralmente expressos em genitivo se referiam ao mosaísta, chefe ou “proprietário” da oficina e não ao pintor (Lancha, 1994, p. 130; Dunbabin, 1999, p. 271), bem como se encontram algumas menções explícitas às oficinas — *ex officina* —, que se patenteiam apenas na Península Ibérica, em África e na Gália (Guardia, 1992, p. 426).

No seu exemplar artigo sobre os “Ofícios relacionados con el mosaico en las provincias romanas del Norte de África”, Luz Neira (2012) referindo-se também aos mosaicos onde constam, a par do nome dos *domini*, a alusão às

oficinas e aos pintores intervenientes na construção dos conjuntos musivos poderá constituir um modelo “egocêntrico” e “exibicionista” em que não figurasse apenas o mandatário — ao modo clássico —, mas, também o génio do pintor e a qualificação dos operários, realçando encomiasticamente o valor intrínseco dos mosaicos que pavimentavam as suas *villae*. Ou seja, longo caminho fora percorrido desde o anonimato alto-imperial até aos tempos baixos, decerto, constituirão uma inequívoca mudança do paradigma mental e sócio-cultural que caracterizou o *homem novo* que emergiu das convulsões do século III.

Como tal, não devemos esquecer que, em 212, Caracala concedeu a cidadania aos libertos e, também, que o número de escravos diminuía substancialmente. Será, portanto, neste cenário — ao qual devemos acrescentar, para além, das revoltas dos bárbaros e dos Bagaudas, as deserções no próprio exército, os tumultos que despoletaram aqui e além e a pressão persa — que surgiu nova necessidade de se legislar esta actividade económica. E, em 301, Diocleciano promulgou o *Edictum de Maximis Pretiis* tentando, deste modo controlar a inflação ao definir o tecto máximo dos preços praticados em todas as actividades económicas.

Nos tempos agrestes vivenciados no século V, Teodósio II mandou redigir, entre 429 e 436, um outro código legislativo que se afigura consentâneo com uma tentativa de se evitar a total desagregação do tecido socioeconómico do Império Ocidental, designadamente, oferecendo protecção corporativa e benefícios fiscais aos operários que sucedessem aos seus pais na profissão, amarrando-os definitivamente, pela poderosa máquina burocrática, aos seus ofícios mecânicos e à manutenção do seu *status* aos níveis inferiores da sociedade (Lavagne, 1988, p. 47; sobre as pequenas oficinas familiares, vide também Dunbabin, 1999, p. 269), numa época em que as “multinacionais”, as suas filiais e as oficinas de média dimensão teriam já perdido grande parte da sua operacionalidade.

## Agradecimentos

Não podemos deixar de agradecer publicamente à Prof. Doutora Luz Neira Jimenez (Universidade Carlos III, Madrid) e à Prof. Doutora Guadalupe López Monteagudo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CSIC, Madrid), os inestimáveis contributos dados à elaboração deste artigo.

## Bibliografia citada

- ANGIOLILLO, Simonetta (1981) - *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- AZEVEDO, Luis Antonio de (1815) - *Dissertação Critico-Filologico-Historica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas, e attendiveis circunstancias da erecção do Tablado e Orquestra do Antigo Theatro Romano, descoberto na excavação da Rua de São Mamede perto do Castelo desta Cidade, com a intelligencia da sua inscrição em honra de Nero, e noticia instructiva d'outras memorias alli mesmo achadas, e atégora apparecidas*. Lisboa: Imp. da Viuva Neves e Filho.
- BLAKE, Marion Elisabeth (1930) - *The pavements of the Roman buildings of the Republic and Early Empire*. Roma: American Academy in Rome.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio (1978) - *Corpus de mosaicos romanos de España. I: mosaicos romanos de Mérida*. Madrid: Instituto Español de Arqueología "Rodrigo Caro".
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José Maria (1981) - *Corpus de mosaicos romanos de España. III: mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid: Instituto Español de Arqueología "Rodrigo Caro".
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José Maria (1993) - Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de la fabricación y la temática de los mosaicos romanos. *Anas*. Mérida. 6. pp. 95–110.
- BRUNEAU, Philipe (1987) - *La mosaïque antique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- CAETANO, Maria Teresa (2006) - Mosaicos de *Felicitas Iulia Olisipo* e do seu *ager*. *Revista de História da Arte*. Lisboa. 2, pp. 23–35.
- CAETANO, Maria Teresa (2007) - *Opera musiva: uma breve reflexão sobre a origem, difusão e iconografia do mosaico romano*. *Revista de História da Arte*. Lisboa. 3, pp. 53–83.
- CAETANO, Maria Teresa (2008) - Mosaicos da *villa* romana de São Miguel de Odrinhas. Contributos para uma nova leitura. *Revista de História da Arte*. Lisboa. 6, pp. 43–59.
- CAETANO, Maria Teresa (2011) - Mosaicos da finisterra ocidental: *villa* de Santo André de Almoçagem. In *Actas do X Colóquio Internacional de Mosaico Greco-Romano*. Coimbra: Museu Monográfico de Conímbriga, pp. 873–887.
- CASTILHO, Júlio de (1884) - *Lisboa antiga, segunda parte (bairros orientais)*. Tomo I. Coimbra: Universidade.
- CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, Enrique; FERNÁNDEZ CORRALES, José María (1981) - Un ejemplo de relación campo ciudad: la distribución espacial de los mosaicos romanos en Lusitana. *Norba*. Cáceres. 2, pp. 153–169.
- CIL II = HÜBNER, Emil (1869) - *Corpus Inscriptionum Latinarum, II: Inscriptiones Hispaniae Latinae*. Berlin: Georg Reimer.
- CLARKE, John R. (1994) - Neptune and his quadriga: the diffusion of a motif in the black-and-white mosaics of Italy: In *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia - Mérida 1990)*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, pp. 309–316.
- CORREIA, Lúcia Nunes (2005) - *Decoração vegetalista nos mosaicos portugueses*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL.
- DUNBABIN, Katherine (1999) - *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERNANDES, Luís Silva (2005) - *C. Heius Primus, augustalis perpetuus: teatro e encenação do poder em Olisipo*. *Máthesis*. Viseu. 14, pp. 29–40.
- FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, Dimas; PATÓN LORCA, Belén; BATALLA CARCHENILLA, César María (1994) - Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico. In BATALLA CARCHENILLA, César María, ed. - *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia - Mérida 1990)*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, pp. 317–326.
- GARCIA Y BELLIDO, Antonio (1990) - *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GUARDIA PONS, Milagros (1992) - *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania: estudios de iconografía*. Barcelona: PPU.
- GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie (2011) - Le travail des ateliers des mosaïstes. *Dossiers d'Archéologie*. Paris. 346, pp. 90–95.
- HÜBNER, Emil (1871) - *Noticias archeologicas de Portugal*. Lisboa: Academia Real das Sciencias de Lisboa.

- LANCHA, Janine (1977) - *Mosaïques géométriques: les ateliers de Vienne (Isère): leurs modèles et leur originalité dans l'Empire romain*. Roma: “L’Erma” di Breitschneider.
- LANCHA, Janine (1985) - La mosaïque d’Océan découverte à Faro (Algarve). *Conimbriga*. Coimbra. 24, pp. 151–175.
- LANCHA, Janine (1994) - Les mosaïstes dans la partie occidentale de l’Empire romain. In *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica*. Merida: Museo Nacional de Arte Romano, pp. 121–136.
- LAVAGNE, Henri (1988) - La mosaïque antique. *La Recherche*. Paris. 198, pp. 466–474.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (2013) - Los mosaicos como documentos. In DE HOZ GARCÍA-BELLIDO, María Paz; MORA RODRÍGUEZ, Gloria, eds. - *El oriente griego en la Península Ibérica: epigrafía e historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 143–162.
- MACIEL, Justino (1995) - A arte da Antiguidade Tardia (séculos III–VIII, ano de 711). In *História da Arte Portuguesa*, Vol.1. Lisboa: Temas e Debates, pp. 103–149.
- MAÑAS ROMERO, Irene (2008) - Observaciones acerca de la manufactura pavimental en Itálica: la planificación geométrica. In *L’Africa Romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane*. Roma: Carocci, pp. 2083–2089.
- MATOS, José Luís de (1994) - As escavações no interior dos claustros da Sé. In MOITA, Irisalva, ed. - *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 32–34.
- MATOS, José Luís de (2002) - Sarcófagos romanos da Lusitânia Ocidental. In *Religiões da Lusitânia: Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, pp. 311–316.
- MOREL, Jean-Paul (1992) - O artesão. In *O Homem romano*. Lisboa: Presença, pp. 179–202.
- MORENO GONZÁLEZ, Manuel Fernando (1995) - Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano: una reflexión. *Anales de Arqueología Cordobesa*. Córdoba. 6, pp. 113–143.
- MOURÃO, Cátia (2008) - “*Mirabilia Aquarum*”: motivos aquáticos em mosaicos romanos de Portugal. Lisboa: Fundação Empresa Pública das Águas de Lisboa.
- NEAL, David (1981) - *Roman Mosaics in Britain*. London: Society for the Promotion of Roman Studies.
- NEIRA JIMÉNEZ, Luz (2010) - Oficios relacionados con el mosaico en las provincias del Norte de África. In *L’Africa Romana, 17. Atti del XVII Convegno di Studio (Olbia, 2008)*. Roma: Carocci, pp. 485–500.
- NEIRA JIMÉNEZ, Luz (2012) - Unique representation of a mosaics craftsman in a Roman pavement from the ancient province Syria. *Journal of Mosaic Research*. Görükle/Bursa. 5, pp. 103–113.
- OLEIRO, João Manuel Bairrão (1992) - *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus I. Conimbriga - Casa dos Repuxos*, 2 vols. Instituto Português de Museus, Museu Monográfico de Conimbriga.
- OLIVEIRA, Cristina (2003) - A villa romana de Rio Maior: estudo de mosaicos. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia.
- RAMALLO ASENSIO, Sebastián (1985) - *Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.
- ROBOTTI, Ciro (1983) - Una sinopia musiva. In *Mosaïque: recueil d’hommages a Henri Stern*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, pp. 311–314.
- SILVA, Augusto Vieira da (1940) - *Epigrafia de Olisipo: subsídios para a história da Lisboa romana*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa (= *Ep. Olis.*).
- VASCONCELLOS, José Leite de (1913) - *Religiões da Lusitânia*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VITRÚVIO (2006) - *Tratado de Arquitectura* [Tradução do latim, introdução e notas: Justino Maciel; Ilustrações: Thomas Noble Howe]. Lisboa: IST Press.