

O mosaico de Martim Gil

Por

IRISALVA NÓBREGA MOITA

Em 1897 foi encontrado no sítio de Martim Gil, Marrazes (área da antiga cidade de Collippo), um importante mosaico romano cujo motivo central é a representação do mito muito repetido de Orfeu a amansar as feras ⁽¹⁾.

A notícia foi comunicada ao Doutor Leite de Vasconcelos, primeiro director do Museu Etnológico Português, que na manhã do dia 5 de Março de 1897 partia para o local, conforme uma nota encontrada entre os seus apontamentos. O mosaico, cedido pelo seu proprietário, Sr. Luís Gaspar Portela, foi arrancado prontamente sob a direcção do architecto Korrodi, na altura professor da Escola Industrial de Leiria, que dele nos deixou um esboço. Enviado para o Museu Etnológico Português, hoje Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos, aqui se encontra há mais de 50 anos. Só agora, porém, está a ser restaurado e exposto ao público.

A este monumento faz referências Leite de Vasconcelos em «O Arqueólogo Português», vol. V, pág. 330 e em «As Religiões da Lusitânia», vol. III, pág. 492, mas nós propomo-nos estudá-lo com maior desenvolvimento.

Já anteriormente, em 1855, um outro mosaico com o mesmo motivo central, e idêntica configuração em forma de basílica, fora encontrado no Arnal, na área da mesma cidade de Collippo, pelo reverendo Patrício B. Russel, doutor em Teologia e reitor do Colégio do Corpo Santo na cidade de Leiria, quando examinava a formação geológica dos terrenos adjacentes àquela cidade. Este mosaico foi adquirido pelo Sr. J. L. Ó Sullivan, Ministro dos Estados Unidos em Portugal, que o enviou para o seu país. Publi-

(1) Neste mesmo sítio já em 1872 tinham sido encontrados dois mosaicos romanos, publicados por Marques da Costa no vol. IX, pág. 49 de «O Arqueólogo Português».

cado num artigo de John Martin no «*Archivo Pittoresco*», vol. I, pág. 125, foi traduzido em «*O Arqueólogo Português*», vol. VII, pág. 313, e reproduzida uma gravura do mesmo.

Para evitar confusões, costuma designar-se o do Arnal por Orfeu I e o de Martim Gil por Orfeu II.

Apesar da semelhança no formato e a repetição do mesmo motivo, os dois mosaicos são bem distintos. O painel central do Orfeu I ocupa grande parte do pavimento rectangular, encaixado numa moldura de decoração geométrica estilizada. Em cada um dos cantos do painel, figura um busto humano, sobre os quais ainda não se chegou a uma conclusão.

No Orfeu II, o painel central é um pequeno rectângulo entre a restante decoração geométrica. Desapareceram os bustos, a disposição das figuras é diferente e apenas se repetem alguns animais.

O mosaico de Martim Gil tem a forma rectangular com 9 m. de comprimento por 4,20 m. de largo, encimado por uma abside poligonal de 3 m. de apótema. A ábside é separada do restante pavimento por um transepto de 50 cm., ficando este um pouco aquém da largura do mosaico. Ao centro do pavimento rectangular e como motivo principal, está representado o mito de Orfeu a encantar as feras, num painel rectangular com 2,20 m. de comprimento por 1,90 m. de largo.

O mosaico que se encontrava em muitos pontos deteriorado, é trabalhado ora em «opus tessellatum», ora em «opus vermiculatum». É policromado, sobressaindo o preto, o alaranjado, o pardo, o amarelo e, em alguns pormenores, o vermelho. A técnica é rude.

Com excepção do quadro central, o restante pavimento, incluindo a ábside, é ornamentado com desenhos geométricos do tipo floral. Esta decoração do pavimento rectangular é constituída essencialmente pela disposição alternada de octógonos e grandes cruces de braços iguais, ficando os espaços intermediários preenchidos por figuras geométricas mais pequenas. Todas as figuras estão decoradas interiormente com motivos estranhos e diferentes ao sabor da imaginação do artista. Não há dois octógonos que se correspondam, nem dois motivos que se repitam.



Abaixo do rectângulo central, há um mais pequeno, de decoração geométrica que também sobressai do conjunto. Ao centro, uma figura estrelada, envolvida por um encordoado circular, inscrito, por sua vez, num entrançado quadrangular. Este entrançado interrompe-se bruscamente para dar lugar a uma faixa de decoração absolutamente diferente. Em cada um dos cantos que o entrançado quadrangular forma com o círculo, uma figura lembra ora uma ramagem, ora uma ave em atitude de voo.

A decoração geométrica da ábside, também de tipo floral, é constituída pela alternância de círculos e losangos (alternância que nem sempre se observa como se pode ver pelo desenho deixado pelo architecto Korrodi). Ao centro sobressai um quadrado com uma flor estilizada.

No painel central, o único que apresenta decoração figurativa, Orfeu, vestido de vermelho, está sentado ao centro com a lira apoiada nos joelhos. A parte superior desta figura está deteriorada, não se notando os traços da face, nem o possível barrete frígio.

Dentro do mesmo rectângulo, dispõem-se vários quadrúpedes e aves, suspensos do encanto da sua lira. Do lado direito (esquerda da figura), um veado na parte superior; uma ave de espécie indeterminável e, na parte inferior, um cão. Sob a figura de Orfeu, uma garça. Do lado esquerdo (direita da figura), em baixo, um tigre, animal favorito de Dionisos; em cima, um leão e entre o tigre e o leão, junto da orla do rectângulo, uma pequena ave (uma pomba?) está pousada num ramo. Junto do braço direito de Orfeu, notam-se as penas da cauda dum outra ave, talvez um pavão, pousada sobre o ombro do cantor.

O rectângulo é guarnecido na parte superior e inferior por uma faixa de círculos e losangos alternados e todo ele envolvido por uma faixa enxadrezada.

O motivo aqui tratado, muito do agrado, tanto dos artistas pagãos, como, mais tarde, dos cristãos, representa um dos aspectos mais sugestivos da bela lenda órfica.

Segundo a tradição, Orfeu, poeta legendário da Hélada, nasceu na Trácia e era descendente de Apolo. Cedo tornou-se célebre como músico, cantor e poeta.

Várias viagens lhe são atribuídas das quais se tornaram mais populares a do Egipto e a da Cólchida onde fora enviado por Jasão para

serenar o ambiente. Os cristãos, para explicarem os pontos de contacto entre os dois cultos, pensavam que, durante a sua estadia no Egipto, tomara contacto com a doutrina de Moisés que levara depois para a Grécia.

Enamorado da ninfa Eurídice conseguiu prendê-la a si pelo encanto da sua música. Esta, porém, picada por uma serpente, morre no próprio dia da boda. Não se conformando com a perda da bem-amada, Orfeu desce aos Infernos e, tocando, consegue enternecer Plutão e Proserpina que, sensibilizados com a sua dor, tornam-lhe Eurídice, com a condição do poeta não olhar para a ninfa que caminhava na sua rectaguarda, enquanto não atingisse a terra. A pixão, porém, foi superior ao bom senso e Orfeu não pode cumprir a sua promessa. Eurídice é novamente arrebatada pelas potências infernais ⁽²⁾.

A conquista de Eurídice aos Infernos por meio da magia da música, não é mais do que a conquista da imortalidade pelos valores do espírito, os únicos que triunfam da própria morte.

Depois de ter perdido irremediavelmente Eurídice, Orfeu nunca mais se consolou. Foge do convívio de todos, recolhe-se a uma caverna e afoga a dor no canto da sua lira. E, segundo o mito grego, era tal a magia da sua música, que conseguia amansar as feras, e até as plantas e os rios deslocavam-se para o escutar.

Por que daí por diante desprezou o amor de todas as mulheres, as bacantes da Trácia, para se vingarem, assassinaram-no nas margens do Hebro. O corpo, destroçado, foi lançado à corrente. Apenas a bela cabeça de Orfeu, salva pelas ninfas, foi embalsamada na ilha de Lesbos. A lira, enviada ao Céu, ficou aí formando uma das constelações.

II

Já anteriormente nos referimos à voga que gozou este motivo, tanto entre os artistas pagãos, como depois entre os artistas cristãos. São múltiplas as obras artísticas — frescos, mosaicos, baixos-relevos, etc. — espa-

(2) Esta viagem de Orfeu aos Infernos é uma versão tardia, referida por Virgílio no canto IV das Geórgicas.

lhadas por todo o Império, desde a Itália ao Norte de África, Gália e até aos confins da Península Ibérica.

Neste capítulo vamos referir-nos, em primeiro lugar, ao culto órfico e à preferência dada pelo cristianismo nascente àquele culto, num momento em que pretendia destruir tudo o que fizera a grandeza artística das civilizações clássicas, confundindo, no seu ódio ao paganismo, os modelos concretos e passageiros e as formas eternas das suas representações plásticas; só depois atacaremos o ponto mais melindroso para a interpretação, tanto do Orfeu II como do Orfeu I de Leiria: o problema da sua proveniência. Tratar-se-á realmente de pavimentos de duas basílicas cristãs, ou serão os pavimentos de simples construção romanas pagãs?

O cristianismo, apesar da sua origem judaica, sofreu logo de início uma forte influência helénica principalmente através de S. Paulo e dos neo-platónicos. Desta influência, a transmissão de certos pontos fundamentais do culto órfico para o cristão, cultos que, se no conjunto se apresentam muito diferentes, conservam, no entanto, pontos de contacto que revelam claramente essa influência.

A corrente místico-religiosa, denominada orfismo (de Orfeu, a quem era atribuída), conhecida na Grécia a partir do século VI a. C., tem como figura central o célebre Diónisos-Zagreus, filho de Zeus e de sua filha Persephone. Quando ainda criança, Zeus já lhe destinara o império do mundo. Os Titãs, porém, instigados pela ciumenta Hera, tramaram a sua perdição. Começaram por atraí-lo com brinquedos para depois o devorarem. Atena logrou apoderar-se do coração de Zagreus que enviou a Zeus. Este enguliu-o e dele fez nascer um novo Zagreus, por intermédio de Semele: é o Diónisos dos cultos órfico e báquico. Para castigar os Titães, Zeus fulminou-os e das suas cinzas fez nascer o homem. Daqui o homem apresentar um aspecto duplo — divino e titânico. A alma espiritual, votada à imortalidade como no Cristianismo, é o legado de Zagreus engulido pelos Titãs; o corpo, preso aos prazeres terrenos e mais grosseiros, é o legado dos pérfidos Titãs. Corpo e alma andam unidos nesta vida, mas o corpo é a prisão da alma. Só pela iniciação das doutrinas órficas, o indivíduo consegue purificar-se do pecado original, a morte de Zagreus. Para alcançar a pureza redentora devia evitar-se o contacto com o corpo. A libertação da alma era, porém, muito difícil e não se conseguia numa só existência.

Depois da morte, aqueles que tinham levado uma vida pura, iam para os Campos-Elísios, mas a felicidade que aí gozavam era temporária. A alma era obrigada a transmigrar para outro ser mais perfeito e assim sucessivamente até atingir as regiões divinas. Os que tinham levado uma vida impura, entregues aos prazeres grosseiros, desciam ao Tártaro onde os esperavam os castigos que mereciam. Tal como nos Campos-Elísios, a estadia no Tártaro também era temporária. Daí a alma transmigrava para seres cada vez mais imperfeitos até atingir a degradação total ⁽³⁾.

Assentando sobre estes princípios fundamentais não admira, pois, que, se por um lado, os mistérios órficos passaram à posteridade envoltos em práticas grosseiras e orgias repugnantes, devido principalmente à presença de Diónisos-Zagreus, a espiritual e poética figura de Orfeu, as doutrinas sobre a pureza, o culto da imortalidade e espiritualidade da alma, o corpo como túmulo da alma, a crença no pecado original, na ressurreição da carne (ressurreição de Zagreus), na vida extra-terrena onde os puros eram compensados e os impuros punidos, impressionassem os primeiros doutores da Igreja que, por isso, olharam com tolerância e mesmo com simpatia especial aqueles cultos.

Entre os vestígios materiais chegados até nós, indicativos dessa preferência dos cristãos primitivos pelo culto órfico, avulta a representação do mito em mosaicos cristãos, espalhados por todo o Império. De todas as cenas, porém, que se atribuem ao místico trácio, gozou de maior voga, tanto entre os artistas pagãos e, depois, com mais razão, entre os artistas cristãos pela simbologia de que é susceptível uma vez transplantada para o quadro do cristianismo, a poética cena de Orfeu a amansar as feras pelo encanto da sua música. Vamos encontrá-la com frequência, quer em pavimentos da própria Itália, quer em pontos afastados do Império, Gália, Norte de África, Palestina ou Península Ibérica, revestida dum significado especial: Orfeu a encantar as feras pelo som mágico da música é representado pelos artistas cristãos como simbolizando Cristo atraindo a si as almas. E, se por vezes, esta simbologia foi, por assim dizer, apenas de ordem espiritual, conservando-se o quadro clássico, a maior parte das vezes foi mais além,

⁽³⁾ Esta doutrina da transmigração das almas era comum aos Pitagóricos com quem o Orfismo tem importantes pontos de contacto.

e o músico trácio desaparece sob a figura do bom pastor rodeado das suas ovelhas ou de outros animais com significado especial no cristianismo.

Onde colocar então o Orfeu II de Leiria? Entre as representações cristãs do motivo ou apenas como o pavimento de mais um monumento pagão, como tantos disseminados pelo Império?

Quanto ao Orfeu I, a hipótese de se tratar duma basílica cristã como aceita Lamperez na sua «História sobre a arquitectura cristã de Espanha», não parece muito aceitável. E, se não, vejamos:

A principal fonte para o estudo do Orfeu I é o artigo publicado no já referido «Archivo Pittoresco» por John Martin que assistiu à escavação, conforme ele próprio afirma. Diz-nos o A. nesse artigo que o mosaico do Arnal, constituía o pavimento dum dos compartimentos duma grande construção que ele sugere ser a casa do proconsul. Sendo assim, e não é natural que se trate duma confusão da parte do Sr. John Martin, fica desfeita ou, pelo menos, com muito pouca probabilidade de acertar, a finalidade atribuída por Lamperez e outros, ao mosaico do Arnal. O formato basilical que arrasta a esta confusão, era vulgar em alguns compartimentos das casas romanas; o motivo de Orfeu a encantar as feras tão frequente em monumentos cristãos, como nos pagãos. Entre os últimos, podemos indicar, para só referir os mais importantes, os de Enchir-Thina na Tunísia, o de Saint Colombe, de Saint-Romain-en-Gal e o de Rottwell na Gália. Mesmo na Península este motivo já não era estranho em monumentos pagãos. Temos, entre outros, o da vila de Santa Marta (Badajoz) que, segundo o Marquês de Lozoya, lembra os de Thina e Constantinopla (Historia del Arte Hispanico) e o do Museu de Zaragoza referido por Blas Taracena (Historia Geral del Arte Hispanico).

É certo que podemos aventar a hipótese de se tratar duma capela cristã dentro duma construção mais vasta, o que não repugna, sabendo nós que os cristãos nos primeiros tempos celebravam o seu culto em casas particulares. Contudo, esta hipótese pouco aceitável, não parece que aumente muito a probabilidade. Os quatro bustos que ornamentam os ângulos do painel central, ainda reforçam a origem profana que ele parece ter.

E se o Orfeu I não pode ser considerado o pavimento duma capela cristã, poderemos aceitar, sem hesitação, essa mesma proveniência para o Orfeu II?

Os dois mosaicos são realmente duma grande semelhança: o mesmo formato basilical e repetição do mesmo motivo. Foram, além disso, encontrados na mesma área da antiga cidade de Collippo, o que faz supor que se não foram talhados pelo mesmo artista, foram, pelo menos, inspirados um no outro. E sendo eles tão semelhantes, é aceitável que fosse diferente a sua finalidade? No entanto, há realmente maior número de pontos de apoio a favor da hipótese de se tratar dum monumento cristão, para o Orfeu II do que pudemos apresentar para o Orfeu I.

Nos apontamentos do Doutor Leite de Vasconcelos e na notícia referida pelo ilustre homem de ciência, no vol. V do «Arqueólogo Português», nada nos pode sugerir tratar-se duma construção mais vasta. Ora, se houvesse outros compartimentos, era natural que se encontrassem alguns vestígios e o Doutor Leite de Vasconcelos não deixaria de a eles fazer, ao menos, uma leve referência. Se realmente é um monumento isolado, como parece, tem maior probabilidade a hipótese de se tratar duma igreja cristã. Além disso, ainda que não se possa apresentar nenhum motivo dos representados no mosaico como nitidamente característico do culto cristão, não nos deixam, porém, de impressionar, as grandes cruzes equiláteras que fazem parte da decoração geométrica. É certo que as cruzes são um ornamento vulgar nos mosaicos pagãos — cruzes equiláteras, cruzes gamadas, etc. — mas o número e o tamanho das representadas no presente mosaico forçam-nos a reflectir. O mito de Orfeu a encantar as feras, como painel central, se bem que seja mais um motivo a corroborar a nossa hipótese, de modo nenhum se pode considerar suficiente. Os animais que escutam Orfeu, ainda que sejam vulgares em representações cristãs — o cão, o veado, o leão e principalmente uma pequena pomba (e será uma pomba?) pousada num ramo à direita da figura — nenhum deles tem significado simbólico estricto no cristianismo. E até não falta o tigre, tão ligado aos mistérios báquicos. O próprio Orfeu enverga trajes de tipo oriental. Porém, a falta dum símbolo nitidamente cristão que apoie aquela hipótese não nos força também a pô-la de lado.

Sabemos que, se aquele motivo foi muitas vezes apresentado pelos cristãos no decorrer dos séculos III, IV e V, com significado simbólico, em várias representações das Catacumbas, — Orfeu encarnando a figura do bom pastor rodeado das ovelhas — não era obrigatório que despisse as suas características pagãs, como se pode ver em algumas representações das mesmas Catacumbas — Catacumba de Domitila, por exemplo. Ainda em 1901, perto da porta de Damas em Jerusalém, foi desenterrado um importante mosaico com o mesmo motivo que, apesar de ser datado por volta dos séculos V ou VI, não apresenta, contudo, nenhum elemento que possa ser interpretado como símbolo cristão (Dicionário de Arqueologia Cristã).

E se ainda juntarmos o facto do mosaico pertencer a uma época tardia do Império, quando o cristianismo já tinha ganho a Península em todas as direcções, não nos parece ousado defender a hipótese de, como já outros fizeram antes de nós, considerar o Orfeu II de Leiria como o pavimento duma basílica cristã, ainda que conservemos muitas reservas em atribuir a mesma proveniência ao Orfeu I.

III

É de tradição que o cristianismo, trazido para a Península ainda em tempos apostólicos, foi aqui prègado por duas grandes figuras da Igreja primitiva: S. Paulo e S. Tiago. Se há mais probabilidades de se ter realizado a viagem de S. Paulo do que a de S. Tiago, no entanto, ambas permanecem na obscuridade e as fontes que a elas se referem são muito posteriores para serem dignas de crédito. Seja, porém, como for, o que se sabe é que o Cristianismo muito cedo entrou na Península e tal como nas outras regiões do Império, também aqui depressa ganhou adeptos. E de tal forma se tornou poderoso que já a ele há referências no século II e, mesmo antes, quando Nero decretou a perseguição aos cristãos de todo o Império, já a Península contribuiu com o seu contingente de mártires. No decorrer do século III, tal como em Roma, também a Hispânia viu o seu solo ensanguentado por novas e cada vez mais sanguinolentas perseguições que culminaram com a célebre perseguição de Diocleciano. Por outro lado, o concílio de Elvira, reunido nos primórdios do século IV, atesta uma perfeita organização da Igreja Peninsular, o que indica o grau de desenvolvimento que ela já tinha atingido. Quando Constantino, o grande, pelo Edito de Milão

de 313, dá liberdade de culto a todo o Império, e Teodósio, pelo Concílio de Tessalónica de 381, o torna religião do Estado, não fizeram mais do que oficializar uma situação que já existia de facto. Depois desta situação privilegiada, a Igreja cristã da Espanha, já muito poderosa, multiplica os seus concílios, cria novas Sés episcopais e, como consequência, multiplicam-se as igrejas e simples capelas para a realização do culto.

Partindo do princípio de que o Orfeu II é realmente o pavimento duma basílica cristã, se não houvesse outros motivos que nos levassem a fixar-lhe uma data mais tardia, não era anacrónico (ainda que pouco provável) considerá-la já um monumento do século II. Foi o que fez Blas Taracena na «História Geral del Arte Hispanico» no capítulo consagrado à arte romana, quando coloca os dois mosaicos, do Arnal e de Martim Gil, entre os mosaicos do século II ou princípios do século III da nossa era, ainda que se abstenha de os datar em particular. E é esta e a referência de Lamperez em relação ao Orfeu I, as únicas tentativas, ainda que muito vagas, para datar aqueles mosaicos que conhecemos. Leite de Vasconcelos nos seus apontamentos não faz referência à data; John Martin no seu artigo do «Archivo Pittoresco» também se abstém de datar o do Arnal. Estas hesitações da parte de todos os que se referiram aos mosaicos Orfeu I e Orfeu II de Leiria são indicativo da dificuldade que há em atribuir-lhes uma cronologia.

Colocá-los no século II ou princípios do século III como parece opinar Blas Taracena, não julgamos aceitável. Quer pela disposição dos motivos, quer pela técnica, o mosaico Orfeu II (já que não conhecemos no original o Orfeu I) não pode ser atribuído à época esplendorosa dos Antoninos ou mesmo pouco posterior, como os de Conimbriga e os da Torre de Palma. Em presença do mosaico, a primeira impressão que sentimos é a de estarmos diante duma arte romana já barbarizada. Começando pelas figuras de técnica grosseira — assim o cão tem orelhas de coelho, as aves são de espécie indeterminável — até à riqueza e liberdade com que foram trabalhados todos os motivos e ao tamanho das tesselas — não nos parece haver nada de comum entre este mosaico e os outros de esplendor do Império expostas na mesma sala. A simetria, tão do agrado da arte clássica, foi aqui completamente desrespeitada. A decoração geométrica floral é de uma variedade e extravagância nitidamente bárbaras. A tal ponto vai a liberdade do artista que chega, por vezes, a apresentar variações bruscas e

destoantes no mesmo motivo, como acontece com o entrançado que envolve o quadrilátero inferior (a não ser que se trate dum restauro).

A dissemetria e a liberdade de imaginação com que foram tratados todos os motivos, os contrastes bruscos na cor e no desenho e a própria rudeza do trabalho, levam-nos a colocar este mosaico já na decadência do Império, por volta do século IV ou, quando muito, fins do século III.

Já depois de elaborado este trabalho tive conhecimento por uma carta dum filho do dono da propriedade que vive em Leiria e assistiu ao levantamento do mosaico, de terem sido encontradas junto dele moedas romanas da época de Constantino, o que vem corroborar a cronologia que lhe atribuímos, e, como consequência, tornar mais provável a sua proveniência cristã defendida no capítulo anterior.

