

Alexandra Guedes

**O Cristianismo Primitivo no Algarve**



**Universidade do Algarve**

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

**2022**

Alexandra Guedes

## **O Cristianismo Primitivo no Algarve**

Mestrado em História e Patrimónios  
(Especialidade em História de Arte)

Orientado por: Professor Doutor João Pedro Pereira da Costa Bernardes



**Universidade do Algarve**

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

**2022**

## **O Cristianismo Primitivo no Algarve**

### Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o(a) autor(a) deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Alexandra Guedes

.....

(assinatura)

*Copyright Alexandra Guedes*

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

“Early Christian art during the first two or three centuries of its existence was merely a development or even a variant of late Roman art. So great is the similarity between late pagan and early Christian work that the decisive change of style must have occurred between the classical and post-classical, not between the pagan and Christian eras.”

- Arnold Hauser

## I RESUMO

O objetivo principal do estudo efetuado para a elaboração desta dissertação consistiu em analisar peças encontradas nas necrópoles romanas da região do Algarve e verificar se existia alguma possível relação com o cristianismo primitivo. Também se procurou detetar na região algarvia indícios da existência do cristianismo primitivo para além do contexto funerário.

De forma a conseguir atingir estes objetivos será necessário começar por contextualizar historicamente a cultura religiosa do Império Romano durante os séculos II ao V, e investigar a arte destes séculos, tanto pagã como cristã. Também é necessário observar a miscigenação que ocorreu entre a arte pagã e a arte primitiva cristã neste período e, também, a arte primitiva cristã em Portugal. Após este primeiro trabalho de carácter geral o foco será virado para a região do Algarve, identificando os locais onde se encontram vestígios cristãos. Por fim analisarei os elementos encontrados e examinarei se existe a possibilidade de apresentarem um cariz cristão.

Seguidos todos estes passos, foi possível chegar a três elementos com uma grande probabilidade de estarem ligados ao culto cristão primitivo. Dois destes objetos são as chaves com a representação das cruces e a concha de vieira com a moeda no centro. Estes dois elementos apresentam um simbolismo que será mais facilmente ligado ao Cristianismo, pelo que se pode dizer que há uma probabilidade significativa de ambos fazerem parte dos rituais fúnebres cristãos. Para além destes dois elementos encontrados nas necrópoles também se encontram no Algarve templos romanos pagãos reutilizados por cristãos e com sepulturas no interior. Isto parece indicar que é possível ter existido um edifício cristão específico para os rituais fúnebres e para os enterramentos de acordo com a fé cristã que terá originado dos antigos templos pagãos devido à sacralidade associada com o seu local. Assim, é possível afirmar que existe uma forte probabilidade de este tipo de edifício ter sido um edifício funerário cristão que acabou por desaparecer com o tempo, e as suas funções foram integradas nas igrejas.

**Palavras-Chave:** Algarve, Império, Arte Cristã Primitiva, Cristianismo Primitivo.

## ABSTRACT

The main objective of the study conducted for the formulation of this dissertation consisted in the analyses of the objects found in the roman necropolis in the region of Algarve and verify if there's any possible connection to early Christianity. There was also an effort to detect any sign of early Christianity outside of the funerary context in the region.

In order to achieve these objectives it will be necessary to start by historically contextualizing the religious culture of the Roman Empire during the second century until the fifth century, and look into the art of these centuries, both pagan and Christian. It's also necessary to observe the hybridization that occurred between pagan art and early Christian art in this period and, also, the early Christian art in Portugal. After this first general work is concluded the focus will turn to the region of Algarve, identifying the locations where we can find the Christian evidence. At last, i'll look into the items found and examine if there's any possibility of exhibiting a Christian meaning.

After all these steps, it was possible to conclude that three of the elements seen show a big possibility of being connected to the early Christian cult. Two of those elements are the keys with the crosses printed on them and the shell with the coin in the middle. These two objects exhibit a symbolism more easily connected to Christianity, therefore we can say that there's a significant probability of both being part of the funerary rites of the early Christians. In addition to these two objects found in the necropolis it's also found in Algarve pagan roman temples reused by the Christians with graves inside. This seems to show that it's possible that existed a specific Christian building for the funerary rites and burials in accordance with the Christian faith that would have originated from the old pagan temples due to the sacredness associated with their site. Therefore, it's possible to claim that there's a strong probability of this type of building being a funerary Christian building that ended up disappearing with time, and it's functions were integrated in the churches.

**Key words:** Algarve, Empire, Early Christian Art, Early Christianity.

# ÍNDICES

## Índice de Conteúdos

I	Resumo	p.6
II	Introdução	p.11
III	A cristianização do Império Romano	p.14
	3.1 Cultura e Religião	p.14
	3.2 Arte	p.21
	3.2.1 Arte da antiguidade (séculos II a V)	p.21
	3.2.2 A arte primitiva cristã	p.37
	3.2.3 Exemplos de arte primitiva cristã e tardo romana em Portugal	p.46
	3.3 A intercambiabilidade da arte pagã e cristã	p.56
IV	O cristianismo primitivo no Algarve	p.64
	4.1 Manifestações artísticas cristãs no Algarve	p.64
	4.2 Arte cristã primitiva tumular no Algarve	p.73
	4.3 Os obstáculos que afetam a investigação do tema	p.88
V	Conclusão	p.96
VI	Bibliografia	p.98
VII	Bibliografia de Imagens	p.103
VIII	Bibliografia de Anexos	p.109
IX	Anexos	p.110

## Índice de Imagens

- Figura 1	p.21
- Figura 2	p.23
- Figura 3	p.26
- Figura 4	p.26
- Figura 5	p.28
- Figura 6	p.29
- Figura 7	p.30
- Figura 8	p.31
- Figura 9	p.32
- Figura 10	p.35
- Figura 11	p.38
- Figura 12	p.39
- Figura 13	p.39
- Figura 14	p.40
- Figura 15	p.41
- Figura 16	p.42
- Figura 17	p.44
- Figura 18	p.46
- Figura 19	p.48
- Figura 20	p.49
- Figura 21	p.51
- Figura 22	p.51
- Figura 23	p.52
- Figura 24	p.52
- Figura 25	p.53
- Figura 26	p.56
- Figura 27	p.57
- Figura 28	p.58
- Figura 29	p.59
- Figura 30	p.60
- Figura 31	p.66
- Figura 32	p.67
- Figura 33	p.67
- Figura 34	p.68
- Figura 35	p.68
- Figura 36	p.69
- Figura 37	p.70
- Figura 38	p.71
- Figura 39	p.71
- Figura 40	p.72
- Figura 41	p.74
- Figura 42	p.75
- Figura 43	p.76
- Figura 44	p.76
- Figura 45	p.78

- Figura 46	p.79
- Figura 47	p.80
- Figura 48	p.80
- Figura 49	p.81
- Figura 50	p.82
- Figura 51	p.82
- Figura 52	p.83
- Figura 53	p.83
- Figura 54	p.83
- Figura 55	p.84

### **Índice de Anexos**

- Anexo 1	p.110
- Anexo 2	p.110
- Anexo 3	p.111
- Anexo 4	p.112
- Anexo 5	p.112

## II INTRODUÇÃO

A ideia tradicional, que vigorou até à atualidade, da cristianização do Império entre os séculos IV e VI aparece como uma completa extinção do paganismo. Esta ideia foi nos transmitida principalmente por escritos cristãos que tinham como intenção exatamente isso, disseminar a ideia de que a cristianização do Império foi rápida e abrupta tendo a religião monoteísta exterminado o antigo politeísmo num espaço de tempo muito curto. Na versão oficial de acordo com Isidoro de Pelúcio, um padre cristão, a religião dos gregos tinha desaparecido da terra por volta de 420 d.C.<sup>1</sup> Contudo, este não foi o caso.

A cristianização do Império foi um processo muito lento. A conversão de Constantino e o seu édito de tolerância religiosa de 313 foi um marco importantíssimo na cristianização do Império, mas trata-se apenas um dos primeiros passos num longo caminho ainda a percorrer.

A cultura Romana está, como sabemos, sempre ligada à religião. A vida dos Romanos consistia em diversos festivais e rituais religiosos que criavam uma ligação entre todo o Império dando uma identidade comum a todos os seus habitantes. Durante o período da expansão do Império diversos cultos foram aceites como religião do Império, como foi o caso do culto de Ísis vindo do Egipto. No entanto, a chegada do Cristianismo ameaçava esta estabilidade e segurança religiosa assente no politeísmo. Ao contrário do Mitraísmo o Cristianismo ameaçava todos os outros cultos com o seu Deus único. Assim durante este período de conturbada cultura religiosa os Romanos vão ver nascer diversas doutrinas em relação ao Cristianismo e como este se poderia adaptar ao Império, ou este, à nova religião.

O édito de Milão de Constantino tornou o Império Romano tolerante a todas as religiões que o integravam, mas com o passar do tempo e a luta entre os vários deuses e o deus monoteísta a que se assistia muitos Romanos acabaram por optar em não escolher. É esta diversidade no plano religioso que torna a cristianização do Império demorada. A existência de diversos cultos religiosos por todo o Império fez com que nascesse uma cultura religiosa neutra pública. Havia romanos cristãos que continuavam a participar em rituais e festivais pagãos e cristãos mais radicais que demandavam a exterminação de qualquer culto e ritual pagão. Certos homens religiosos eram da ideia de que os antigos deuses não podiam ser maus se trouxeram bênçãos e sorte ao Império, por isso só poderiam ser deuses menores ao Deus todopoderoso. Outros começaram a dizer que os antigos deuses eram nada mais que demónios, e quem os seguisse, e aos seus rituais, estava a condenar a sua alma às chamas do inferno eternamente<sup>2</sup>.

A verdade é que apesar destas ideias o Cristianismo vai acabar por conquistar o Império e torná-lo monoteístico criando a base para a religião principal da Europa até hoje. O Império vai se tornar oficialmente cristão em 380 d.C. através do édito de Tessalónica publicado pelo imperador Teodósio I. Desde o século I até ao século IV o Cristianismo foi se infiltrando cada vez mais pelo Império e vários cristãos foram

---

<sup>1</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; 2013; p.72

<sup>2</sup> *Ibidem*; p.66

torturados e mortos até ao século IV para impedir a expansão do Cristianismo. Até 313 d.C. os cristãos não eram aceites pela maioria dos Romanos, mas já existiam grandes comunidades espalhadas pelo Império e igrejas primitivas. Estas igrejas eram pequenos locais de culto inicialmente construídos dentro de *villas*. Constantino foi o primeiro imperador que foi patrono da construção de basílicas cristãs pelo Império como é exemplo a basílica de São Pedro e a igreja do Santo Sepulcro. Devido à cristianização do Império ter levado tempo ocorreu uma miscigenação com os rituais, costumes e festivais pagãos que conseguimos detetar até hoje. A mistura das religiões no Império fez com que diversos elementos pagãos acabassem por ser adotados pela Igreja, mas não automaticamente.

Esta mistura não ocorreu apenas ao nível de rituais e festivais; na arte o mesmo vai se notar. É possível identificar certos momentos onde os motivos presentes em imagens pagãs e cristãs se começam a misturar, por exemplo, o caso da imagem da Virgem com Cristo ao colo é idêntico às imagens de Isis com Hórus, as representações de Cristo são também muito semelhantes às imagens do deus Mítra e de Apolo, deus do Sol. Esta intercambiabilidade entre a arte pagã e a arte cristã é um facto indiscutível. A arte cristã retirou a maioria dos componentes das suas imagens das anteriores que existiam em todas as cidades romanas.

A arte primitiva cristã vai então mostrar características claramente romanas que a vão separar da arte cristã que vai disseminar-se pela Europa na época medieval. Esta arte pode também ser chamada de paleocristã, é a arte criada pelos primeiros cristãos e que vai moldar os padrões artísticos da Igreja até hoje.

A arte primitiva cristã no Algarve é um tema pouco estudado devido à pouca quantidade de elementos, o que se torna o maior obstáculo a este estudo. No entanto temos diversas peças encontradas em contextos funerários que podem ajudar a investigar este período artístico na região. Durante o decorrer desta investigação irei analisar peças que possam possivelmente ser vistas como cristãs, ou apresentem alguma aparente ligação ao culto, descobertas nas necrópoles romanas do Algarve. Para além de procurar encontrar alguma ligação das peças encontradas nas sepulturas com o culto cristão e os seus rituais também procurarei detetar na região algarvia indícios da existência do cristianismo primitivo através de outros elementos como eclésias e batistérios.

De forma a fazer o estudo da arte cristã primitiva irá ser necessário começar por contextualizar historicamente a cultura religiosa do Império Romano tardio dos séculos II ao V e investigar a arte destes séculos tanto pagã como cristã. Irei também apresentar exemplos da arte primitiva cristã em Portugal e abordar a miscigenação que ocorreu entre a arte pagã e a arte primitiva cristã neste período. Após esta investigação inicial de carácter geral irei abordar concretamente a região do Algarve identificando os locais onde se encontram vestígios cristãos e as necrópoles romanas que apresentem uma datação que abrange este período.

Irei por fim averiguar as peças encontradas nas necrópoles romanas algarvias e verificar se podem ou não apresentar um cariz cristão através da sua simbologia, iconografia e associação com os rituais funerários pagãos e cristãos, de forma a procurar quais destes elementos apresentam efetivamente uma maior probabilidade de fazerem parte das cerimónias fúnebres dos primeiros cristãos.

Devido à pouca quantidade de elementos encontrados na região algarvia o estudo da arte cristã primitiva, e do próprio cristianismo primitivo, é escasso. Esse é um dos motivos que me interessou no estudo deste tema. Para além de ser pouco abordado trata-se de um período extremamente interessante de se estudar do ponto de vista da história, história de arte e da história do Cristianismo, pelo que desperta o interesse de várias áreas que aqui convergem. A procura dos elementos que mostrem quando e como o Cristianismo primeiro chegou ao Algarve são de grande importância para o estudo da história do país, pelo que me despertou o interesse para ser o tema desta dissertação.

## III A cristianização do Império

### 3.1 Cultura e Religião

Durante séculos o império Romano assentou numa cultura repleta de rituais relacionados à sua religião politeísta. A religião era uma das peças centrais da cultura do Império, não só estava presente no dia a dia dos Romanos, mas também era um dos principais elementos que criavam a identidade comum de todas as províncias que pertenciam ao Império.

Para os Romanos sempre foi importante promover a integração dos povos conquistados no Império. Uma das medidas para essa integração era a aceitação dos seus cultos locais desde que não afetassem o culto dos deuses do panteão Romano. Este foi um dos motivos pelo que o Cristianismo não foi aceite pelos Romanos da mesma forma que outros cultos foram.

Se olharmos para o período, no século terceiro, quando o Mitraísmo e o Cristianismo estavam a crescer no Império, reparamos que apesar de ambas as religiões serem extremamente parecidas, a religião de Mitra foi aceite com muito mais facilidade que o Cristianismo, isto porque o Mitraísmo não pugnava pelo desaparecimento dos deuses pagãos enquanto o Cristianismo<sup>3</sup>, como religião monoteísta, punham em causa todas as crenças que os Romanos tinham, e praticavam, há séculos. Durante um longo período o Império foi religiosamente composto por um conjunto muito diverso de religiões, das quais o Cristianismo fazia parte. Todas as práticas e cultos coexistiam entre si.

No entanto, o Cristianismo vinha interferir diretamente com a cultura religiosa do Império ao negar toda a sua existência. Este choque é o que vai estar na origem do conflito entre pagãos e cristãos. Para os pagãos a nova religião era uma ameaça à sua forma de vida e à própria subsistência do Império. Assim, os cristãos começam a ser perseguidos e vistos como culpados pela perda de glória do Império. Muitos dos pagãos associavam a nova religião com os problemas que começavam a aparecer no Império, a religião cristã era vista como heresia e como uma ofensa para os antigos deuses, que atingiam o Império e o castigavam devido a tal insulto. Para os cristãos era o contrário. Os cristãos viam os pagãos como infiéis e bárbaros que recorriam a sacrifícios e rituais arcaicos que não eram aceites pelo verdadeiro e único Deus e, por isso, estariam a pôr em causa a prosperidade do Império. Para alguns cristãos recém-convertidos e romanos os antigos deuses ainda existiam mesmo com a existência do verdadeiro Deus único<sup>4</sup>. Os deuses romanos eram, para esses, vistos como divindades menores, responsáveis por elementos mais simples do dia a dia dos Romanos. Estes outros deuses eram chamados de *daemones*<sup>5</sup> (demónios). O cenário religioso estava então dividido em múltiplas camadas.

---

<sup>3</sup> HYDE, Walter Woodburn; *Paganism to Christianity in the Roman Empire*; Wipf and Stock; Oregon; 2008; p.67

<sup>4</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; Wiley & Blackwell; Nova Jersey; 2013; pp.65-66

<sup>5</sup> *Ibidem*; pp. 76-77

O édito de Milão de Constantino tornou o Império Romano tolerante a todas as religiões que nele se integravam, mas, com o passar do tempo e o conflito entre as duas principais religiões a que se assistia, muitos Romanos acabaram por optar em não escolher. A existência de diversos cultos religiosos por todo o Império fez com que nascesse uma cultura religiosa pública neutra<sup>6</sup>. Havia romanos cristãos que continuavam a participar em rituais e festivais pagãos e cristãos mais radicais que demandavam a exterminação de qualquer culto e ritual pagão. Certos homens religiosos eram da ideia de que os antigos deuses não podiam ser maus se trouxeram bênçãos e sorte ao Império durante séculos, por isso só poderiam ser deuses menores ao Deus todo-poderoso. Outros começaram a dizer que os antigos deuses eram nada mais que demónios, e quem os seguisse, e aos seus rituais, estava a condenar a sua alma às chamas do inferno eternamente.<sup>7</sup>

Para além dos deuses do panteão romano e da religião cristã existia ainda uma grande diversidade de cultos religiosos. Alguns destes cultos religiosos são, o culto de Cibele, Ísis e Mitra.

O culto de Cibele chegou a Roma inicialmente após a segunda guerra púnica. Neste período Aníbal Barca, general cartaginês, estava em Itália e era uma ameaça à cidade de Roma. O senado romano costumava consultar os livros sibílicos em casos de emergência e estes diziam que Itália seria salva por uma mãe de Pessino<sup>8</sup>, e, para muitos, esta mãe era Cibele. Uma estátua da deusa foi levada a Roma e curiosamente Aníbal e as suas tropas retiraram-se de Itália para ir defender Cartago contra um ataque Romano. Logo de seguida um templo foi contruído em honra da deusa mãe em Roma, no monte Palatino. O culto de Cibele vai receber reconhecimento oficial no reinado do imperador Cláudio. Graças à natureza agrícola do culto este encontrou muito apoio nos cidadãos romanos, especialmente dos meios rurais. Cibele não era apenas uma deusa curandeira, era também deusa da fertilidade e protetora em tempo de guerra e até oferecia a imortalidade a quem a venerava. Quem a venerava costumava auto mutilar-se como simbolismo da castração do amante da deusa.

A popularidade da deusa Cibele só cresceu em Roma, muito devido ao seu festival celebrado entre março e abril a Megalésia. A Megalésia era um festival, como tantos outros, onde havia jogos públicos e peças de teatro, começava com uma procissão e um sacrifício ritual que era para o sucesso das colheitas plantadas. Após uma semana de festividades e purificações era levado um pinheiro ao seu templo no monte palatino, no dia seguinte um banquete, este era o dia de felicidade a *Hilaria*, depois ocorria o dia de sangue em memória da castração da Atis, amante de Cibele, e por fim, no dia que encerrava o festival, ocorria o banho ritual da lavagem da estátua da deusa. Este banho ritualístico pode ser associado com as origens do batismo cristão, bem como o taurobólio ritualístico deste festival onde ocorria o “batismo” no sangue do touro.

---

<sup>6</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; 2013; pp. 85-86

<sup>7</sup> *Ibidem*; p.66

<sup>8</sup> WASSON, Donald L.; *Cybele in World History Encyclopedia*; 2015; Available at: <https://www.worldhistory.org/Cybele/>

O culto a Ísis é mais conhecido pela sua presença no antigo Egito, mas no império Romano vai também estar presente e diretamente relacionado com o Cristianismo. Ísis começou por ser associada com a deusa grega Deméter por Alexandre o Grande e suas tropas na sua conquista do Egito em 331 a.C. Devido à sua história, do marido desaparecido, Ísis torna-se ainda mais associada com Deméter e a sua filha desaparecida Perséfone ao ponto de que os detalhes das duas histórias se misturam. Os mistérios de Elêusis eram o ritual religioso mais importante na antiga Grécia e elevava Deméter ao nível supremo como guardiã dos mistérios de vida e da morte, papel que Ísis veio a ocupar também.<sup>9</sup>

Ísis viajou até Roma onde foi associada com Ceres e também Vénus. Após o assassinato de Júlio César e o caos da guerra civil que se seguiu os Romanos queriam erguer um templo em honra de Ísis com esperança de que ela lhes oferecesse proteção e os guiasse. No entanto o Imperador Augusto não o permitiu porque via o culto de Ísis como uma crença perigosa do Egito que podia enfraquecer Roma. Foi no reinado de Calígula que o culto de Ísis se estabeleceu no Império.<sup>10</sup>

No mesmo período que o Cristianismo se estava a espalhar pelo Império o culto de Ísis já era dominante. O conceito de um deus capaz de ressurreição já tinha sido estabelecido pelo mito de Osíris e era agora disseminado pela figura do filho do verdadeiro Deus, Jesus Cristo. Na altura epítetos para Ísis tornaram-se para a Virgem Maria, como a mãe de Deus e a rainha dos Céus, visto que a nova religião retirava poder vindo da religião mais antiga de modo a se estabelecer.<sup>11</sup> O culto de Ísis foi o culto pagão que demorou mais a se extinguir com o aparecimento do Cristianismo.

Juntamente com estes dois cultos existia o culto de Mitra. É provável que tenha chegado a Roma por via dos piratas cilicianos, que se acredita terem praticado uma forma do culto a Mitra que veio inspirar o culto do deus que vamos ver em Roma. Os soldados romanos que estavam em Pompeia e Cilícia teriam conhecido o essencial do culto de Mitra, e este começou a popularizar-se pelas legiões. O problema com esta teoria é o mesmo que com todas as outras, ninguém sabe onde ou como o culto começou, como se disseminou, ou mesmo as suas crenças.

Na obra “Vidas de Pompeia”, Plutarco afirma que os piratas cilicianos praticavam o Mitraísmo ao dizer que os piratas “celebravam lá certos rituais dentre os deles os de Mitra”<sup>12</sup>. Assim parece razoável concluir que o Mitraísmo tenha chegado a Roma com as práticas dos piratas que foram assimiladas pelos legionários o que explicaria a popularidade do culto no exército Romano.

O deus Mitra é originalmente Persa, no entanto o Mitra Romano é claramente diferente do Persa. O Mitra Romano é uma divindade solar, guardião de contratos, ordem e amizade tal como o Persa, mas estas são as únicas semelhanças entre as duas divindades.<sup>13</sup> As características do deus e do próprio culto são deixadas por mosaicos,

---

<sup>9</sup> MARK, Joshua J.; *Isis in World History Encyclopedia*; 2016; Disponível em: <https://www.worldhistory.org/isis/>

<sup>10</sup> *Ibidem*

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> MARK, Joshua J.; *Mithra in World History Encyclopedia*; 2020; Disponível em: <https://www.worldhistory.org/Mithra/>

<sup>13</sup> *Ibidem*

estátuas, relevos, e por escritos cristãos críticos do culto. Os praticantes não deixaram nada escrito porque eram iniciáticos num culto mistério, ou seja, um grupo religioso que mantinha as suas crenças e rituais secretos e não estavam interessados, ou mesmo permitidos, em partilhar informação com não iniciados ou praticantes.

Mitra é representado como um homem jovem a matar o boi celestial num ato interpretado como símbolo da morte e renascimento. Aparece também como tendo nascido de uma pedra e a trazer uma tocha ao emergir, tocha esta que reafirma o seu estatuto como o portador de luz. Também aparece a atirar uma seta ao céu, ou a uma pedra, que posteriormente liberta água, símbolo da vida e fertilidade. O seu culto era secreto, acontecia em cavernas e templos subterrâneos construídos para imitar cavernas, e era um culto exclusivamente masculino<sup>14</sup>.

Este culto romano do deus não tinha nada em comum com o culto Persa, contudo os romanos chamavam ao culto de “mistério Persa” e Mitra era referido com o deus Persa.<sup>15</sup> Apesar deste culto mitraico romano ser inspirado no Persa estes não são o mesmo e apresentam poucas semelhanças. De acordo com as evidências arqueológicas e os textos cristãos encontrados, o culto Romano apresentava uma natureza mais astrológica, focava-se em adivinhação, iluminação da própria vida, e o renascimento após a morte. Os iniciados tinham de passar um número de testes que os elevavam a uma hierarquia de sete graus até atingirem o nível mais alto, o de pai.

Estes cultos todos vão apresentar elementos que mais tarde vão ser visíveis no Cristianismo, desde a imagem da Virgem semelhante à de Ísis até ao batismo com semelhanças ao ritual de purificação do culto de Cibele. Contudo, o culto que mais vai ser associado com o Cristianismo é o de Mitra.

Devido às suas semelhanças em doutrinas e organização, o Mitraísmo vai-se tornar o grande rival do Cristianismo no Império na longa luta contra o paganismo. As suas qualidades humanas de fraternidade, democracia e fé, a sua antiguidade, os seus rituais, a sua organização clerical, a doutrina de purificação dos pecados, o sistema de ética, a doutrina de poderes antagónicos do bem e do mal que se debatiam pelo controlo do mundo, e, especialmente, a ideia do dia do juízo final com a promessa de um além abençoado,<sup>16</sup> são características que estão presentes em ambas as religiões fazendo delas quase irmãs. Alguns historiadores têm demarcado o conflito entre o Cristianismo e o Mitraísmo como crucial, tendo um peso no panorama religioso equivalente até Constantino estender o seu favor ao Cristianismo e Teodósio banir o Mitraísmo. Restos deste conflito encontram-se ainda no Cristianismo, pois foram adotados no século IV, como é o caso dos dois dias sagrados mitraicos, o dia 25 de dezembro, *dies natalis solis*<sup>17</sup>, este era o dia em que Mitra tinha nascido, e o dia de Domingo, o dia venerável do sol.

As semelhanças entre o Mitraísmo e o Cristianismo são diversas e tem inspirado investigações em como uma pode ter influenciado a outra. Mitra e Cristo tornam-se quase que na mesma divindade em certos pontos do culto, ambos os deuses eram

---

<sup>14</sup> MARK, Joshua; 2020; Worldhistory.org/Mithras. Available at: <https://www.worldhistory.org/Mithra/>

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> HYDE, Walter; *From Paganism to Christianity in the Roman Empire*; p. 59

<sup>17</sup> *Ibidem*; p. 60

mediadores entre este mundo e o outro e acreditava-se que ambos iriam regressar, ressuscitar os mortos, julgar os bons e os maus e dar a imortalidade a uns e aniquilar outros. Mais ainda, para além de terem doutrinas semelhantes ambas as religiões chegaram ao Império quase ao mesmo tempo e foram difundidas nas mesmas circunstâncias e quase que pelas mesmas razões. Tantas semelhanças criaram um conflito entre as duas religiões; os cristãos chegaram a acusar os mitraicos de lhes roubarem os rituais. Devido a terem tanto em comum, historiadores já chegaram a afirmar que o Cristianismo seria uma adaptação do Mitraísmo, ou que teriam a mesma origem<sup>18</sup>.

A conversa que rodeia o Mitraísmo e o Cristianismo iniciou-se principalmente desde o aparecimento da teoria do Cristo-Mito popularizada por Charles-François Dupuis e Constantin-François Chasseboef de Volney<sup>19</sup>. Esta teoria afirma que o Cristianismo não passa de uma cópia do Mitraísmo e que Jesus nunca existiu. Desde então esta teoria tem sido reproduzida de várias formas com o argumento essencial de que Mitra foi o modelo para a criação da personagem de Jesus Cristo. Estas teses foram escritas num período onde, devido à Revolução Francesa, o sentimento anticristão aumentava em França. Apesar de facilmente refutáveis não deixaram de ser propagadas e repetidas até aos dias de hoje por diversos escritores anticristãos como Acharya S no seu livro *The Christ Conspiracy: The Greatest Story Ever Sold* de 1999.

A influência dos cultos mistério no Cristianismo existiu principalmente de forma indireta. Qualquer influência direta destes cultos na religião cristã foi mínima, visto haver hostilidade entre eles. Assim os cultos mistério vão influenciar o culto cristão através da atmosfera que estes cultos tinham criado no Império. Ao dizer que a influência direta teve de ser mínima devido às hostilidades não quer dizer que seja mínima de forma geral. Há evidências de grande influência exercida pelas outras religiões do Império sobre o Cristianismo, mas maioritariamente esta influência vai ocorrer de forma indireta e, de certa forma, camuflada aos olhos dos cristãos.

No Cristianismo, inicialmente, não existe qualquer indicação de comunhões, purificações ou outras cerimónias, e muito pouco é dito sobre a vida após a morte. Mas nas cartas de São Paulo já é diferente. São Paulo foi criado em Tarso, um centro mitraico, pelo que parece lógico que tenha sido indiretamente influenciado pelo clima e ideias mitraicas que existiam em Tarso tendo-as de seguida inserido na religião cristã. Este é um dos exemplos de influência indireta de um culto secreto no culto cristão. Como este existem outros meios de influência, inclusive o artístico.

Quando notamos que o conceito cristão da vida após a morte que temos hoje não era o de Jesus ou o de São Paulo, mas sim o que entrou no Cristianismo numa era pós-apostólica e foi fortemente retirado dos cultos mistério, é fácil de ver a sua influência séculos após o estabelecimento do Cristianismo. O historiador da igreja do século V, Sócrates, chama à Páscoa Cristã a perpetuação de um antigo hábito, referindo-se ao festival britânico em honra da deusa nórdica da primavera, Ostara, onde afirma que este festival foi transformado no atual celebrado por cristãos em honra da

---

<sup>18</sup> ROBERTSON, J. M.; *Pagan Christ*; Barnes & Noble; Nova Iorque; 1903;  
HALLIDAY, W. R.; "Similarity of Christian and Pagan Ritual"; *The Background of Early Christianity*; The University Press of Liverpool; Liverpool; 1925; pp.312-23

<sup>19</sup> DUPUIS, Charles François; *The Origin off all Religious Workshop*; Lulu.com;1872

ressurreição.<sup>20</sup> David Pack também faz referência a esta divindade na sua obra de 2008 *“The True Origin of Easter”*. No entanto, Pack refere que a Páscoa pode ter tido origem 2000 anos antes de Cristo.

David Pack faz uma descrição do ritual realizado por uma família na Babilónia em honra da ressurreição do seu deus Tammuz que foi trazido de volta pela sua mãe/esposa Ishtar. Pack afirma que esta descrição podia ser também para Cibele e Attis ou mesmo Adonis e Astarte. David Pack diz que a descrição pode-se adequar a diversas divindades pagãs, mas que a Páscoa que nos chegou até hoje veio dos festivais em honra de Ostara, deusa da Primavera.<sup>21</sup>

Para além de David Pack, que vai assumir o festival em honra Ostara como verdade absoluta, temos um trabalho sobre a deusa, elaborado por Carole Cusack onde refere a controvérsia criada pela referência da deusa na obra do monge inglês São Beda. Foi pela obra de 725, *“The Reckoning of Time”*, do monge que a associação do festival pagão anglo-saxónico em honra de Ostara começa a ser associado com a Páscoa cristã.<sup>22</sup>

O Natal, celebração atual do nascimento de Jesus, é, muito provavelmente, de origem pagã. A origem do Natal pode ter origem em dois rituais pagãos, o festival Romano da Saturnália ou pelo dia de nascimento do deus Mitra.

A Saturnália era um festival celebrado na noite de 24 a 25 de dezembro onde os Romanos conviviam, ocorriam grandes jantares e troca de presentes, o que é praticamente o que ainda ocorre nos dias de hoje no Natal. Isto porque a data de nascimento de Jesus não é conhecida ao certo. Antigos teólogos do Império colocaram o nascimento de Cristo em diversas datas e na bíblia a indicação de pastores estarem nos campos a observar os seus rebanhos apontam o nascimento de Cristo para o verão visto que nenhum pastor estava nos campos à noite com os rebanhos em dezembro. A ida de Maria e José a Belém para participar nos censos romanos indica a mesma coisa visto os censos provavelmente não terem ocorrido no inverno. Astrónomos em 2008 descobriram que a grande estrela que apareceu sobre Belém há 2000 anos aponta para o nascimento de Jesus a 17 de junho.<sup>23</sup> Até ao século IX a celebração do Natal não era comum entre os cristãos e era visto como um festival pagão. Isto mostra como os rituais das religiões que coexistiram durante séculos no Império acabaram por se misturar.

---

<sup>20</sup> História Eclesiástica, Volume 22. Referido em *“Celebrações Pascoais – relíquias da antiga adoração do sexo”*:

“O historiador eclesiástico Sócrates declara, com perfeita veracidade (Hist. Eccl. v. 22), que nem o Senhor nem seus apóstolos preceituaram a guarda desta ou de qualquer outra festividade . . . e ele atribui a observância de Easter (sic), pela igreja, à perpetuação de um costume antigo, ‘assim como se estabeleceram muitos outros costumes’.” O costume antigo era a prática dos pagãos de realizarem uma festa em honra da sua deusa da primavera.”

Disponível em: <https://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1968201>

<sup>21</sup> PACK, David; *The True Origin of Easter*; The Restored Church of God; Ohio, EUA; 2008; pp. 8-9

<sup>22</sup> CUSAK, Carole; “The Goddess Eostre: Bede’s Text and Contemporary Pagan Tradition(s)”; *Pomegranate The International Journal of Pagan Studies*; Volume 9.1; Equinox Publishing; Londres; 2007; p. 23

<sup>23</sup> The Telegraph; *“Jesus was born in June”, astronomers claim*; 2008; Accessible in:

<https://www.telegraph.co.uk/topics/christmas/3687843/Jesus-was-born-in-June-astronomers-claim.html>

O dia 25 de dezembro é também um dia sagrado do culto de Mitra, como já foi referido, sendo o dia de nascimento desta divindade. Este era o dia mais importante do culto e, astrologicamente, é o retorno do Sol, após o solstício de inverno, o que evoca o deus do sol.

Este feriado religioso bem como os outros elementos já referidos mostram como estas religiões que colidiram durante o Império terão deixado a sua marca na religião que acabou por conquistar o Império e a Europa.

O clima religioso e cultural do Império durante os séculos II a V tornam impossível que não tivesse ocorrido uma miscigenação das doutrinas e rituais, bem como representações, entre todos os cultos e religiões que nele habitavam. Assim o Cristianismo terá sempre diversos elementos descendentes das religiões pagãs.

## III A cristianização do Império

### 3.2 Arte

#### 3.2.1 Arte da antiguidade (séculos II a V)

A arte do Império Romano chega-nos de diversas formas, desde pinturas e esculturas a monumentos gigantescos e até pequenas miniaturas. Muita da arte romana tem como inspiração a arte dos artistas gregos e dos etruscos. Após a conquista da Grécia pelos Romanos muitos dos artistas gregos foram para Roma para continuar a sua carreira. A maior diferença entre a arte romana e grega era o seu propósito, os Gregos idealizavam as suas imagens com grande apreciação pela beleza estética e teoria filosófica por detrás da obra. Os Romanos preferiam representações realistas de quem estava a ser representado, e, mais tarde, procuraram mostrar o poder e importância dos seus imperadores.<sup>24</sup>

A arte romana estava em constante evolução para se melhor adaptar à cultura romana em constante alteração. O mesmo vai acontecer com as obras artísticas com função religiosa. Devido ao objeto de estudo desta dissertação ser a arte cristã primitiva e as suas manifestações no Algarve, parece oportuno observar também as obras artísticas religiosas e mitológicas romanas que iram influenciar as obras cristãs.



Figura 1 – Busto de Serápis. Século II d.C.

Fonte: Met Museum

Assim temos ao lado um busto que representa Serápis, uma divindade compósita que juntava os deuses Egípcios, Osíris e Ápis e o deus Grego Zeus. Esta divindade compósita tinha o intuito de ressonar com a sociedade multicultural que começava a existir no Egipto. Serápis era visto como o deus de todos, desde o submundo ao reino dos deuses no céu.

O culto espalhou-se pelo Império Romano, e como era associado com o pós-vida Serápis ficou conhecido como o salvador que dava aos seus crentes vida eterna.

Nas suas representações aparece com ideais gregos, mas trajas egípcios e um cesto na cabeça.

---

<sup>24</sup> KOUSSER, Rachel; “The Roman Reception of Greek Art and Architecture”; in Clemente Marconi (coord.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*; Oxford University Press; Oxford; 2014; pp. 374-394.

DK; *The Illustrated Story of Art: The Great Art Movements and the Paintings that Inspired them*; DK Publishing; Londres; 2013

Neste busto vemos exatamente as feições típicas da representação das principais divindades gregas. Na verdade, olhar para este busto é quase como olhar para uma representação de qualquer um dos três grandes deuses gregos e romanos, Zeus, Poseidon e Hades.

Tal como os deuses gregos, Serápis aparece representado com cabelos e barbas longas e olhar disciplinado que está sempre presente nas representações dos deuses. Serápis era sempre representado com um cesto na cabeça que não está presente neste busto.

A escultura romana é sem dúvida o campo artístico com mais atenção ao detalhe em grande parte devido ao costume que se manteve pelo menos até ao século III d.C. de grande produção de estátuas de tamanho real ou superior. Existiam sempre representações mais pequenas e até miniaturas móveis, nomeadamente de deuses, mas estas, devido ao seu tamanho, sofriam sempre de uma perda de atenção ao detalhe.

No século III as representações escultóricas começam a mostrar uma tentativa de incidir o lado espiritual do indivíduo representado. Chefes militares eram representados grisalhos e sombrios com crânios fechados e sobrancelhas carrancudas, candidatos senatoriais eram por sua vez representados com cabelo e barba mais longos e expressão mais definida. Antecedentes do modelo militar podem ser traçados até aos memoriais da República Romana, já o passado estilístico do modelo senatorial mostra inspiração nos retratos helenísticos.

O legado estilístico do século terceiro era a determinação dos possíveis modelos de representação, desde o modelo militar (formas geométricas, compacto e com superfícies justas com detalhes lineares) ao senatorial (formas abertas com texturas contrastantes), ambos com precedentes clássicos, mas o primeiro com menos expressão clássica. Enquanto o modelo senatorial mais helenístico era usado mais frequentemente para exemplificar os períodos de retrospectiva de quando as glórias de Roma eram evocadas para inspirar os cidadãos<sup>25</sup>.

Ambos os estilos estão presentes neste período, o estilo militar, mais agressivo, era mais corrente nas províncias orientais e o mais “suave” na Grécia e no oriente. Foi neste período que o estilo mais anticlássico atingiu o seu ponto máximo nas mãos de artistas egípcios. Com o passar do tempo a redução das formas chega a um ponto que elimina todos os vestígios de fontes históricas, quer na República Romana quer nos precedentes dinásticos egípcios<sup>26</sup>.

No século IV vamos ver uma mudança nas expressões artísticas romanas impulsionadas principalmente pelo imperador Constantino. A arte de Constantino vai trazer pela primeira vez para primeiro plano o Cristianismo.

Constantino deu origem a diferentes manifestações artísticas comparadas com o que se observava anteriormente. A arte de Constantino designa manifestações artísticas que ocorreram durante os últimos três quartos do século IV d.C. após e durante o reinado de Constantino. Durante este período ocorreu a construção de diversos monumentos de propaganda patrocinados pelo imperador. Constantino também foi o

---

<sup>25</sup> WEITZMANN, Kurt; *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*; The Metropolitan Museum of Art; New York; 1979; pp. 3-4

<sup>26</sup> *Ibidem*; pp. 3-4

primeiro imperador a patrocinar a construção de igrejas cristãs pelo Império nascendo assim as igrejas em planta basilical. As cidades foram sofrendo transformações graduais, apesar de o fórum se manter como o centro da vida urbana os templos pagãos eram gradualmente substituídos por edifícios cristãos. Mas nem todos os edifícios construídos a mando de Constantino tinham o intuito de serem cristãos. Em Roma, a grande basílica civil iniciada por Maxêncio e terminada por Constantino mostra a nova arquitetura oficial da antiguidade tardia. Construída numa colina, consistia de uma nave e corredores laterais de proporções monumentais. A nave central foi coberta com uma abóbada de aresta que assentava em oito colunas de mármore. O modelo desta basílica é o mesmo que vai ser, posteriormente, usado nas basílicas e igrejas cristãs.

Constantino vai optar por representações imperiais que evoquem as representações clássicas que mostrassem a sua grandiosidade e a de Roma como outrora eram erigidas. O seu desejo de explorar a associação com o passado clássico, e glorioso, é demonstrada pela construção do seu arco triunfal muito rapidamente após a sua vitória.



*Figura 2 – Arco de Constantino. Roma. 315 d.C.*

*Fonte: Wikimedia Commons*

Não estavam incorporados na sua decoração apenas os relevos contemporâneos com os episódios da conquista de Itália, mas também relevos feitos originalmente para monumentos em honra dos imperadores Trajano, Adriano e Marco Aurélio. Este reuso de partes de outros monumentos é geralmente atribuído à pressa com que o arco foi construído e à falta de escultores competentes, todavia foi também reconhecido

que as imagens reutilizadas pertenciam aos “bons” imperadores com quem Constantino esperava ser associado.<sup>27</sup>

Os elementos iconográficos reutilizados no arco vão assumir um novo contexto. O arco celebra a vitória de Constantino, os novos frisos que mostram a sua campanha têm como objetivo elogiar o imperador nos seus deveres cívicos e em batalha. As outras imagens complementam este objetivo, retiradas da era dourada do Império, de grandes imperadores do século II, e coloca-se Constantino em conjunto com estes imperadores, de forma a mostrar o imperador vitorioso e pio.

No ático temos a representação de quatro dácios, alinhados com as colunas do corpo, que datam do reinado de Trajano, idênticas dos dois lados do arco. No primeiro e terceiro tramos do ático temos dois painéis de relevo, oito na totalidade, que foram retirados de um monumento em honra de Marco Aurélio. No lado norte temos representado, da esquerda para a direita, o regresso do imperador a Roma após a campanha, o imperador a deixar a cidade e saudado pela personificação da Via Flaminia, o imperador a distribuir dinheiro pelo povo e o imperador a interrogar um prisioneiro alemão. No lado sul está representada a captura do líder inimigo, a captura de outros prisioneiros, o imperador a falar com os seus soldados e o imperador a sacrificar um porco, uma ovelha e um touro. Todos estes painéis eram provavelmente de um monumento triunfante que comemorava a vitória de Marco Aurélio contra os Marcomanos e os Sármatas que termina com o seu retorno triunfante a Roma em 176. Num dos painéis é possível verificar que a figura do filho de Marco Aurélio, Cómodo, foi retirada.

Os painéis laterais são do mesmo período e mostram cenas das guerras Dácias de Trajano. Juntamente com os dois painéis no interior do grande arco, vieram de um grande friso que celebrava a vitória de Trajano sobre os Dácios.

O corpo do arco apresenta também três tramos e uma coluna a delimitá-los, um total de quatro colunas com capiteis coríntios, apoiadas em bases com relevos em três lados. Os relevos da frente mostram a deusa Vitória, a segurar um escudo ou ramos de palmeira, os relevos laterais mostram bárbaros capturados sozinhos ou com soldados Romanos. Apesar de serem do período de Constantino eles são moldados no arco de Septímio Severo.

O primeiro e terceiro tramos apresentam dois arcos menores que o central encimados por um friso e dois relevos circulares. Estes relevos circulares estão datados do tempo do imperador Adriano. Mostram as cenas de caça e do sacrifício, no lado norte temos a caça do javali e o sacrifício a Apolo e a caça do leão com o sacrifício a Hércules, no lado sul temos a representação da partida para a caça e o sacrifício para Silvano e a caça do urso e sacrifício para Diana. A cabeça do imperador, originalmente Adriano, foi refeita em todos os painéis, nas cenas de caça para Constantino, nas cenas de sacrifício, para Licínio ou Constâncio I no lado norte, e no lado sul é invertido, Constantino nas cenas de sacrifício e Licínio e Constâncio I nas cenas de caça. Há

---

<sup>27</sup> WEITZMANN, Kurt; *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*; The Metropolitan Museum of Art; New York; 1979; pp. 4

relevos circulares semelhantes nos lados do arco com as representações do sol, a este, e da lua, a oeste, ambos em carruagens.

Os tímpanos do arco principal estão decorados com representações de figuras vitoriosas com troféus, os dos arcos mais pequenos mostram deuses dos rios. Tanto as bases das colunas como os tímpanos são do tempo de Constantino.

O friso horizontal por baixo dos relevos circulares são do período de Constantino e mostram cenas da campanha italiana de Constantino contra Maxêncio que foi a razão para a construção do arco. O friso começa do lado oeste com a saída de Milão, continua pela fachada sul com o cerco a Verona, na esquerda, e na direita a representação da batalha da ponte Mílvia com Constantino vitorioso e o inimigo a afogar-se no rio Tibre. No lado este aparece Constantino e o seu exército a entrar em Roma, na fachada norte está representada à esquerda Constantino a falar com os cidadãos no Fórum Romano, e na direita, o painel final, com Constantino a distribuir dinheiro pelo povo.

No centro do ático, acima do arco principal temos uma inscrição que diz:

“ IMP(eratori) CAES(ari) FL(avio) CONSTANTINO MAXIMO | P(io) F(elicit)  
AUGUSTO S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) | QUOD INSTINCTU  
DIVINITATIS MENTIS | MAGNITUDINE CUM EXERCITU SUO | TAM DE  
TYRANNO QUAM DE OMNI EIUS | FACTIONE UNO TEMPORE IUSTIS | REM  
PUBLICAM ULTUS EST ARMIS | ARCUM TRIUMPHIS INSIGNEM DICAUIT ”

28

Ao Imperador César Flávio Constantino, o maior, piedoso e abençoado Augusto: pois ele, inspirado pela divindade e pela grandiosidade de sua mente, libertou o estado do tirano e sua facção com seu exército e pelo justo uso da força, o Senado e o Povo de Roma dedicaram este arco decorado com seus triunfos.

Acima dos arcos mais pequenos estão inscrições que dizem, do lado norte VOTIS X — VOTIS XX, e do lado sul SIC X — SIC XX. Estas inscrições aludem à data de construção do arco, ambos aludem ao aniversário de 10 anos do reinado de Constantino que foi celebrado em Roma em 315, pode-se assumir assim que o arco foi inaugurado durante a sua estadia na cidade.

O busto de Constantino da figura 3 encontra-se em ótimo estado de conservação, o contorno do pescoço sugere que a cabeça faria parte de uma estátua, de tamanho maior que o natural, em armadura. A cabeça é frontal, com o cabelo penteado para a frente por debaixo de um diadema, os olhos estão a olhar para a frente em vez de para cima. Apresenta sobrancelhas arqueadas e a boca direita e fina, o cabelo acima do diadema não foi trabalhado.

---

<sup>28</sup> Parinesi in Rome; *Arch of Constantine: Inscription*; s.d.; Disponível em:  
<http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/arch-for-constantine/inscription>



Figura 3 – Retrato de Constantino. Século IV d.C.

Fonte: The Met Museum

A forma alongada da cabeça é típica dos retratos de Constantino, mais comum nos tardios do que nos primeiros. O diadema aparece em moedas que são posteriores a 320. Neste período Constantino tinha adotado uma imagem oficial que procurava separá-lo dos seus antecessores pagãos. Este retrato com o rosto comprido, sem barba e cabelo cuidado é uma tentativa de evocar a memória dos imperadores com quem Constantino esperava ser associado, os “bons” imperadores, como Augusto e Trajano.

O busto tem 95 cm de altura mostrando novamente a tendência que ocorreu durante o reinado de Constantino em criar estátuas de tamanhos enormes e colossos. Se recorrermos aos modelos clássicos da estatuária helenística e romana podemos saber que se esta cabeça pertencesse a uma estátua

completa essa teria cerca de 6 a 7 metros de altura. Um dos mais conhecidos exemplos desta prática é exatamente o Colosso de Constantino.

Do gigantesco colosso de Constantino resta-nos a cabeça e o pescoço, o braço direito e a mão que estaria a segurar um cetro agora desaparecido, perna direita do joelho para baixo incluindo o pé, perna esquerda desde o joelho e o pé esquerdo. Partes do peito e um ombro mantêm-se na abside da basílica de Maxêncio.



Figura 4 – Colosso de Constantino. 315-320 d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

A posição do pé esquerdo, com o calcanhar elevado, confirma que estas partes faziam parte de uma figura sentada do imperador, foi utilizado mármore para representar as partes de pele expostas, as partes cobertas foram feitas em materiais coloridos, provavelmente tijolo coberto de madeira e coberto por bronze dourado, que se

perderam. A estátua original teria cerca de 12 metros de altura, só a cabeça apresenta 2,5 metros de altura e cada pé tem 2 metros de comprimento.

Constantino aparece com uma expressão tranquila e sem barba, os olhos são grandes e estão virados para o céu. O simbolismo deste olhar para os céus sugere inspiração divina.<sup>29</sup> A cabeça apresenta também indícios de que após 324 foi colocado na cabeça do imperador o diadema que este adotou em todos os seus retratos. A cabeça foi esculpida no típico estilo dos retratos romanos tardios, nos quais as outras partes do corpo são naturalísticas, mas a cabeça tinha por objetivo, provavelmente, transmitir a transcendência do imperador sobre os restantes, principalmente através dos seus olhos. O tratamento da cabeça individualista, o nariz curvado, a mandíbula forte e o queixo proeminente são características de todas as imagens de Constantino. As características da arte romana tardia de se focar no simbolismo estão presentes neste colosso também, nas características do imperador.

Acredita-se que a estátua tivesse na mão um cetro com o Cristograma devido às moedas cunhadas por Constantino no mesmo período, ou, de acordo com Eusébio, um poste grande na forma de uma cruz.<sup>30</sup> Eusébio de Cesareia também afirma na sua História Eclesiástica que abaixo da estátua estava esculpida a seguinte inscrição:

“ Através deste sinal da salvação, que é o verdadeiro símbolo da bondade, resgato sua cidade e a liberto do jugo do tirano e, através deste meu ato de liberação, restaurei o Senado e o Povo de Roma ao seu antigo renome e esplendor. ”<sup>31</sup>

As partes do colosso que temos foram escavadas em 1487 e tudo o que restou da estátua foi levado para o pátio do *Palazzo dei Conservatori* por Michelangelo. Os fragmentos estão arrumados no pátio, da esquerda para a direita, temos o braço direito, a cabeça, o joelho direito, a mão direita, a canela esquerda, o pé direito, o joelho esquerdo, os restos de uma coluna e o pé esquerdo. Curiosamente, há duas mãos direitas entre os restos encontrados, ligeiramente diferentes entre si. Uma explicação para isto é que a estátua teria sido reformada em algum momento no final do reinado de Constantino e uma mão segurando um cetro teria sido substituída por uma outra segurando o cajado com o símbolo cristão. Segundo Jonathan Bardill a própria cabeça teria sido reformada, tendo sido adicionado o diadema e alterados os olhos juntamente com a mão após 324.

Outro grande monumento do reinado de Constantino é a sua coluna em Istambul, antiga Constantinopla, a coluna é dórica e tem 35 metros de altura. No topo da coluna assentava uma estátua de Constantino como Apolo que não chegou aos dias de hoje havendo apenas registos desta. A coluna e a estátua apresentavam uma mistura de tradições pagãs e cristãs e foi dedicada a Constantino no ano de 330. Estava situada no fórum de Constantino. Na altura em que foi dedicada tinha 50 metros de altura mostrando novamente uma estátua colossal do imperador no topo. Diz-se que o globo que a estátua carregava continha restos da cruz de Cristo e na base da coluna havia um santuário com relíquias das cruzes de dois ladrões que foram crucificados com Cristo

---

<sup>29</sup> BARDILL, Jonathan; *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*; Universidade de Cambridge; Cambridge; 2012; p. 204

<sup>30</sup> *Ibidem*; p. 206

<sup>31</sup> *Ibidem*; p. 207

no calvário, os cestos do milagre dos peixes, um alabastro de Maria Madalena e o Paládio da antiga Roma, uma estátua da Atena Paládio de Troia.

Desde o início do século V uma série de imagens começa a aparecer numa nova forma artística, os dípticos de marfim consular. Nestas peças eram celebrados os *consuls* que administraram as cidades capitais do Império, tanto do Ocidente como do Oriente. Os dípticos quando comparados com escultura contemporânea mostram semelhantes formas retangulares, texturas superficiais uniformes, detalhes lineares e um ênfase expressionista forte, o colosso de Barletta ainda mostra o gigantismo visto no século anterior apesar de diferenças típicas do estilo teodosiano a nível escultural.



Figura 5 – Colosso do Imperador Marciano. 450-457 d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

O colosso de Barletta que, segundo Weitzmann, representa o imperador Marciano é uma estátua colossal de bronze, localizada em Barletta, Itália. A origem do colosso é incerta, a referência mais antiga é de 1309 quando foi referenciado por Carlos de Anjou num édito que diz que a estátua estava simplesmente deitada no porto de Barletta como propriedade real. Mais tarde um padre jesuíta demarcou que chegou a Itália através de cruzados como parte de um conjunto do saque de Constantinopla em 1204, o navio afundou antes de chegar a Veneza e o colosso ficou no porto de Barletta até ser reerguido a 19 de maio de 1491 com os membros desaparecidos restaurados.

O imperador, que terá por volta de meia-idade, usa um diadema com joias, duas túnicas por debaixo de uma couraça e um manto sobre todos. A sua mão esquerda segurou outrora uma lança ou estandarte militar, enquanto a esquerda segurava um grande globo. A figura é por volta de três vezes acima do tamanho real.

A cara tem uma expressão determinada, emoldurada por sobrancelhas franzidas, está assimetricamente fixada em algo como que com descontentamento. Indica uma barba curta pelas marcas no bronze, o cabelo cai em rolo por baixo do diadema e está cuidadosamente delineado.

O penteado assemelha-se ao de outros imperadores da dinastia Teodosiana, exceto pela linha rígida acima da sobrancelha, apenas encontrada nos retratos do século V como o de Teodósio II.

Devido a semelhanças no penteado que tinham sido associados com retratos de Élia Flacila e Teodora o colosso tinha sido identificado como sendo de imperadores deste Valentiniano I a Heráclio, até chegou a ser considerado do Império Carolíngio, mas as

semelhanças são maiores com o busto de Eutrópio de Éfeso. Este busto apresenta as mesmas superfícies e detalhes lineares e o mesmo delineamento das curvas. Apesar de um ser de um militar e o outro parecer espiritual ambos são produtos da mesma configuração estilística. Assim a sua melhor identificação é com Marciano.<sup>32</sup>

O busto da figura 6 representa o imperador Teodósio II, o imperador que ordenou a construção das Muralhas de Teodósio, em Constantinopla, que eram a segunda linha de defesa terrestre da capital. Promulgou o Código de Teodósio que era uma compilação de leis do Império Romano que existiam desde 312 até ao seu reinado. Também esteve envolvido em duas controvérsias cristãs, o nestorianismo e o eutiquianismo, devido a isso em 449 comissionou o Segundo Concílio de Éfeso para as resolver.



Figura 6– Busto do Imperador Teodósio II. 430-440 d.C.

Fonte: Pinterest

O busto apresenta-se danificado no queixo, lascado nas orelhas e no lábio superior entre diversos outros pequenos danos. A metade inferior do nariz está restaurada, as iris e o diadema foram perfurados para a inserção de pedras coloridas agora inexistentes.

O cabelo e a barba estão trabalhados em detalhe apenas nas extremidades e as superfícies de pele encontram-se extremamente polidas. O diadema está colocado acima do cabelo com uma joia central. A cabeça é alta, arredondada e com sobrancelhas largas, a parte inferior da face já é longa e meio oval. As sobrancelhas são arrojadas, os olhos amendoados, nariz fino, boca pequena com os lábios ligeiramente salientes, todas características em

conformidade com a fisionomia dos membros da casa Teodosiana.<sup>33</sup>

Como já foi referido neste século ocorreu o aparecimento de uma nova forma de expressão artística. Um objeto que consistia de duas placas entalhadas e ligadas entre si por uma dobradiça, estes objetos são chamados de dípticos. Na antiguidade tardia os dípticos de marfim com capas entalhadas em baixo-relevo nas faces exteriores eram uma importantíssima forma de expressão artística. Existiam dípticos consulares que eram feitos para celebrar a ascensão de um indivíduo a cônsul Romano, outros

<sup>32</sup> WEITZMANN, Kurt; *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*; The Metropolitan Museum of Art; New York; 1979; pp. 29-30

<sup>33</sup> *Ibidem*; p. 29

eram encomendados para uso particular. Alguns dos que sobreviveram do Império Romano foi devido a terem sido reutilizados como capas de livros e a maioria após o século VI.

O díptico consular mais antigo que ainda temos é de 406, foi comissionado por Anicius Petronius Probus, cônsul do Império Romano do Ocidente. É o único díptico consular com a representação do imperador, de Honório a quem o díptico foi dedicado numa inscrição onde Anicius Petronius Probus se declara como “escravo” do imperador.



Figura 7 – Díptico de Honório. 406 d.C.

Fonte: *History of Information*

Honório foi imperador do Império Romano do Ocidente de 393 até à sua morte in 423. Ascendeu ao trono com apenas 10 anos e era um líder militar extremamente fraco, nunca liderou tropas nenhuma para batalha e deixou o Império à beira do colapso após a sua morte. Apesar disso é representado no díptico com uma elaborada armadura militar, segura na mão esquerda um globo com uma vitória em cima e um estandarte com uma inscrição em latim que diz “Em nome de Cristo, seja sempre vitorioso”.<sup>34</sup>

O imperador aparece em postura militar, com um olhar de preocupação, pode-se até dizer receio, apresenta brincos longos com pedras preciosas e o diadema na cabeça. Aparece por baixo de um arco e com uma auréola por de trás da sua cabeça, acima do estandarte encontra-se o Cristograma. O díptico está cuidadosamente talhado até às extremidades e na parte inferior encontra-se a inscrição de Probus.

A forma de representação militar do imperador Honório neste díptico também aparece em moedas do imperador, o que mostra que este estilo era utilizado largamente para a sua representação.

Para além das esculturas os Romanos decoravam os seus edifícios com obras de arte que cobriam o chão e as paredes completamente. A decoração das paredes pode ser feita com mosaicos ou frescos e os mosaicos tanto aparecem nas paredes como no chão de edifícios públicos ou privados. Eram também influenciados pelos mosaicos, mais antigos e contemporâneos, helenísticos e normalmente incluíam figuras históricas ou cenas mitológicas.

As representações de cenas mitológicas em mosaicos e frescos são elementos extremamente importante para a análise da arte primitiva cristã que vai aparecer nas mesmas formas artísticas. Os frescos de diversos cultos vão servir de modelo para a

<sup>34</sup> History of Information; *The Oldest Surviving Consular Diptych*; s.d.; Disponível em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1312>

arte que vai ser criada de forma a ilustrar as escrituras e os valores da nova religião. Um dos cultos que vai ter mais influencia no Cristianismo a nível artístico, e mesmo ritualístico, é o culto de Mitra.

A figura 8 mostra um fresco também do século II d.C. localizado no mitreu de Santa Maria Capua Vetere em Itália. O fresco mostra a cena em que o Deus Mitra mata o touro, conhecida como a tauroctonia.

A cena da tauroctonia é a principal do culto de Mitra, esta imagem tem como motivo central o deus a matar o touro enquanto outros animais se alimentam do seu sangue criando assim uma imagem que representa o ciclo da vida e da morte. Assim, apesar do pouco que se sabe do culto, pode-se dizer que parte do simbolismo desta cena é a ideia da criação e do ciclo da vida proporcionado pelo deus Mitra. Ideia esta que vai estar na base do Cristianismo também, a vida como uma dádiva do único Deus. É importante olhar para a arte produzida no contexto mitraico tendo em conta a semelhança entre ambos os cultos, a sua arte vai apresentar uma técnica semelhante apesar das cenas serem diferentes. Aqui temos um fresco mitraico leal aos seus ensinamentos e rituais e o mesmo vai ser visto na arte cristã. E também a forma e o estilo do fresco são extremamente semelhantes aos frescos cristãos encontrados em Roma do mesmo século

Na representação da cena da tauroctonia é característico ter-se Mitra apoiado no touro que está no chão, assim o touro aparece sempre de perfil voltado para a esquerda. Mitra vira a cabeça do touro e normalmente está a olhar sobre o seu ombro direito para o sol ou na sua direção. O touro é mantido na posição pela perna esquerda de Mitra que está dobrada e o seu joelho pressiona o touro. A garupa e a perna direita traseira estão limitadas pela perna direita do deus.



Figura 8 – Fresco no mitreu de Santa Maria Capua Vetere. Século II d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

Mitra puxa a cabeça do touro com a mão esquerda pelas narinas ou pelo focinho, na outra mão segura uma faca que afunda no pescoço ou ombro do touro. Normalmente está vestido com uma túnica de mangas compridas, botas e joelheiras e a sua capa está normalmente aberta como se estivesse ao vento e normalmente usa na cabeça um barrete frígio.

Normalmente na cena da tauroctonia também estão presentes um canídeo, uma serpente e um escorpião. O cão e a serpente estão a tentar alcançar o ferimento do touro e o escorpião fica nos órgãos genitais do animal. Também é incluído normalmente um pássaro, normalmente um corvo nalgum lugar da cena. Também é comum estar incluída a representação de Cautes e Cautopates, gémeos portadores de tochas, um segura uma tocha elevada e o outro uma abaixada. Normalmente Cautes com a tocha levantada fica à direita da cena e Cautopates com a tocha abaixada fica à esquerda.

A cena do fresco da figura 6 apresenta todos estes elementos, e ainda adiciona duas figuras, uma masculina à esquerda e uma feminina à direita que observam Mitra. Nesta cena as posições de Cautes e Cautopates estão invertidas e podemos ver que o touro tem a cauda levantada e termina em espiga de trigo, elemento este que também costuma estar presente na representação da cena. Ainda vemos também duas figuras nos cantos inferiores da cena.

Os Romanos tinham um grande cuidado com todas as representações artísticas que faziam. Tanto mosaicos, frescos e figuras de alto-relevo, independentemente do seu tamanho ou localização, eram tratadas com a mesma dedicação e atenção ao ínfimo detalhe. Desde a representação de pequenas particularidades da pessoa que estava a

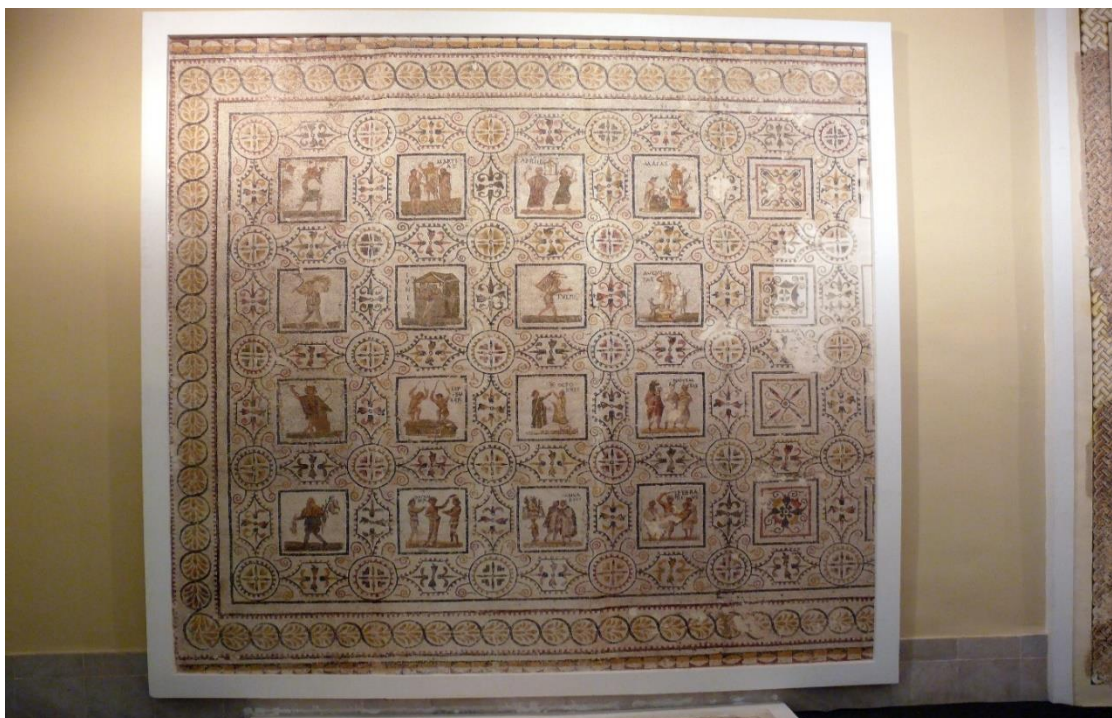


Figura 9 – Mosaico dos meses. El Jem, Tunísia. Primeira metade do Século III d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

ser representada escultoricamente à introdução de todos os elementos que representam a cena representada, quer mitológica ou do quotidiano. Este cuidado e atenção ao detalhe são características que vão se manifestar na arte romana durante diversos séculos apesar de sofrerem alterações estilísticas.

A arte do mosaico pouco se vai alterar com o passar dos séculos, se é que alguma coisa efetivamente se altera. As representações continuam a focar em festivais, divindades e cenas quotidianas bem como padrões geométricos decorativos e cenas mitológicas. Um destaque desta produção artística é o mosaico dos meses encontrado na Tunísia datado da primeira metade do século III d.C..

Os mosaicos, e outros tipos de representações, com personificações são especialmente importantes em relação à arte cristã primitiva visto que vão ser utilizados tanto por pagãos como por cristãos. Isto acontece devido às personificações não serem elementos religiosos, mas sim quotidianos que rodeiam todos independentemente do culto que praticarem, e por isso os cristãos vão utilizar as personificações também na sua arte. Na verdade, as personificações das estações, dos ventos, do sol e da lua vão ser representações que vão ser encontradas até durante a Idade Média.

O mosaico dos meses é um mosaico de pavimento e, como o nome indica, tem representado o calendário Juliano e as estações. Na primeira coluna da esquerda as quatro estações, a Primavera no topo, seguida do Verão com a ceifa e o trigo, depois o Outono com uma cornucópia e um cajado e por último o Inverno com as duas aves e os trajes típicos da estação.

Observando a fila da primavera vemos representados os meses de março, abril e maio.

Em março temos a representação do festival *Sacrum Mamurio*, ou Mamuralia. O *Sacrum Mamurio* era um festival romano que se realizava entre 14 e 15 de março, de acordo com João, o Lídio, escritor bizantino do século VI, um velho vestido com peles de animais era espancado ritualmente usando varas. Este ritual é o que se encontra representado no mês de março no mosaico. Como o calendário romano começava originalmente em março, o *Sacrum Mamurio* era considerado o ritual que marcava a transição dos anos.

De seguida temos o mês de abril, vemos representadas duas figuras que celebram algo, e uma estátua dentro do que parece ser um pequeno templo. A imagem parece representar o maior festival do mês de abril, a Veneralia, realizado em honra da deusa Vénus, deusa do mês de abril e da fertilidade da terra e dos campos. Abril era marcado por uma série de festivais todos dedicados à vida rural visto ser um mês muito importante e ocupado para os agricultores.

Maios era para os romanos um mês infeliz, apesar de agregar um dos feriados mais notoriamente libertinos do calendário romano, o *Ludi Florae*, o meio do mês era dedicado à expiação das sombras inquietas dos mortos (os *lemures*). Neste mosaico a imagem do mês de maio vemos um romano a venerar Mercúrio. Isto alude ao festival da Mercuralia, o festival em honra de Mercúrio realizado a 15 de maio.

A segunda fila tem início com a imagem do Verão e em seguida os meses junho, julho e agosto.

Em junho aparece um edifício com diversas figuras no interior e uma no exterior. Durante o mês de junho ocorriam diversos *dies natalis*, aniversários de um evento fundador do império, esta imagem do mosaico pode estar associada a um destes eventos, mas o que realmente representa é de difícil averiguação ainda.

O mês de julho recebeu o seu nome (Julius) em honra de Júlio César, antes era chamado de *Quintilis*, seria o quinto mês no calendário romano de Rômulo que começava em março. Era neste mês que se realizavam os dias do mercado, os *mercatus*, que se realizavam entre dia 14 e 19 de julho. A imagem que vemos neste mosaico do mês mostra o que parece ser uma figura a segurar uma cesta, provavelmente a referir-se a estes dias do mercado, esta figura trata-se provavelmente de um mercador que vai vender o seu produto.

O mês de agosto recebeu o seu nome do primeiro imperador, Augusto, antes de lhe ser atribuído o nome de *Augustus* era chamado por *Sextilis*, à semelhança do anterior, também era o sexto mês no calendário de Rômulo. A imagem dedicada a agosto neste mosaico é exatamente uma representação do imperador Augusto num pódio.

Seguindo para a fila do Outono temos os meses de setembro, outubro e novembro representados.

Setembro mostra-nos uma representação de dois homens a esmagar uvas. Setembro é representado tanto verbalmente como iconograficamente com uvas durante o período romano, isto refere à própria estação, mas também aos trabalhos rurais que eram comuns durante o mês. Setembro manteve o seu nome original de sétimo mês do calendário de dez meses de Rômulo mesmo após a passagem para um calendário de 12 meses.

Outubro era o antigo oitavo mês do ano, era um mês marcado pelo final das campanhas militares e agricultura. Era em outubro que ocorria o dia *dies comitalis* um dia em que os romanos podiam ter assembleias, eleições e outro tipo de procedimentos judiciais. Também era durante este mês que os padres falavam oracularmente ao povo. A imagem que temos no mês de outubro pode referir a qualquer um destes dois eventos do mês visto se tratar de dois homens com togas e uma estrela entre eles.

Novembro trata-se de um mês que é por vezes representado por atividades agrícolas e no período imperial é comum vermos Ísis aparecer como novembro, especialmente durante o crescimento do seu culto no Império. Contudo neste mosaico vemos duas figuras com o que parece serem, orelhas de animal viradas para uma figura de Mercúrio com cabeça de cão a segurar o caduceu, é este elemento que nos permite identificar que esta é realmente uma representação de Mercúrio apesar da cabeça de cão.

Por fim temos a fila do Inverno com os meses de dezembro, janeiro e fevereiro.

Em dezembro temos uma representação de duas figuras a celebrar e dançar à volta de uma figura a tocar música. O mês de dezembro era envolvido em festivais devido ao quão curtos eram os dias, o maior festival era a Saturnália um festival que se celebrava de 17 de dezembro até dia 25, consistia de convívio entre os romanos, troca de presentes, banquetes e até os mestres podiam servir os escravos como forma de

celebrar este festival, era caracterizado como “o melhor dos dias” para os romanos. Acredita-se que tenha sido deste festival que a igreja católica se apropriou e agora celebramos como Natal. A imagem representada neste mês é muito provavelmente uma referência ao festival da Saturnália.

Em seguida temos janeiro, era um mês onde os agricultores não trabalhavam muito na terra devido ao quão escuros ainda eram os dias, neste mês eram também feitos, no período imperial, votos para o imperador. Em janeiro celebravam-se dois festivais a *Compitalia* e a *Sementivae*. A imagem representada parece tratar-se da procissão da *Compitalia*, com estatuas e oferendas em honra das divindades protetoras da casa das encruzilhadas, as *Lares Compitalia*. Na imagem vemos uma estátua com diversos objetos apoiados na sua cabeça e duas figuras que passam por ela.

Por fim temos fevereiro onde vemos três homens, dois a agarrar um quarto e o outro com o chicote pronto a chicotear o que está a ser agarrado. Esta imagem é referente ao festival romano celebrado em fevereiro da Lupercália. A Lupercália simbolizava a purificação que devia ocorrer ao fim do ano em Roma (quando o ano se iniciava em março). Todos os anos sacerdotes especiais, os lupercois sodais, eram eleitos e na data prevista os lupercois apontados nesse ano encontravam-se para sacrificar dois bodes e um cão e serem ungidos na testa com o sangue, depois vestiam-se com o couro dos animais, a simbolizar o Fauno Luperco, e tiravam tiras do couro com as quais saíam à volta da colina a chicotear o povo.

O mosaico apresenta os temas comuns das representações romanas em mosaicos, desde divindades, festivais e até ao imperador, mas também a personificação das estações.



Figura 10 – Mosaico de Apolo. Século IV d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

O mosaico de Apolo da figura 10 mostra a continuação da tradição dos mosaicos religiosos. Neste mosaico vemos uma imagem completamente diferente de Apolo a que normalmente costumamos ver em séculos anteriores. Aqui Apolo, ao lado direito, aparece sentado, vestido com uma túnica vermelha, azul e roxa, está apoiado na harpa e tem na mão o ramo de louro. Na cabeça tem uma coroa de folhas e a auréola. A cena do mosaico completo representa a cena da competição de música entre Marsias e Apolo. Do seu lado direito estão outras três personagens em pé também com coroas de folhas, ou flores, estas são as três musas que julgam a competição. Duas delas agarram Marsias que está mal vestido, com o cabelo desgrenhado e a barba por fazer. Na parte inferior do mosaico encontra-se outra musa deitada a olhar para Apolo que tem o seu olhar fixo em Marsias.

O tema deste mosaico é sem dúvida pagão, mas apresenta diferenças relativamente a outros mosaicos relatando a mesma cena de outros séculos. Existe um mosaico desta cena do século II ou III d.C. e a representação de Apolo aparece na mesma posição, mas sem o ramo de louro na mão ou completamente vestido. Podemos assim ver que no século IV d.C. os mosaicos começam a focar-se mais no simbolismo do que a seguir o classicismo anterior.

Este mosaico está na casa de Aion num parque arqueológico no Chipre. O século IV é um ponto de viragem decisivo para a arte da antiguidade tardia sendo quando pela primeira vez um imperador se declarou publicamente cristão e o refletiu na arte que patrocinava. Este é o primeiro instante em que se começa a notar uma alteração a todos os níveis artísticos no Império.

Apesar do Cristianismo começar a ser refletido na arte a maioria das obras continuam a ser completamente pagãs apesar de sofrerem alterações estilísticas como este mosaico de Apolo. Este mosaico apenas reflete uma altura em que as representações mitológicas vão focar-se nos símbolos dos deuses mais fortemente daí a adição do ramo de louro nas mãos de Apolo.

A representação de personificações manteve a sua popularidade na antiguidade tardia e devido a isso os mosaicos foram pouco alterados. Dado também as suas características técnicas estes elementos artísticos são menos suscetíveis a alterações estilísticas do que as esculturas foram sendo com o passar dos séculos. É importante lembrar de novo que os mosaicos que chegaram até aos dias de hoje são principalmente mosaicos de chão o que pode indicar uma preferência de temas mitológicos, do dia a dia ou geométricos para essa parte do edifício.

### 3.2.2 A arte primitiva cristã

A arte cristã primitiva pode ser caracterizada de diversas maneiras, de acordo com as suas funções, os seus elementos formais, estilo, ou até o seu desenvolvimento cronológico. Cronologicamente a arte cristã primitiva não pode ser datada anteriormente ao final do século II ou início do século III, antes desta data não há evidência de materiais cristãos em abundância, apesar de não se poder afirmar que não haja qualquer elemento cristão anteriormente o problema dos elementos desse período é que se tornam quase impossíveis de distinguir entre os objetos que pertenciam a outros cultos ou contextos culturais. Assim, foi só no final do segundo século que elementos artísticos distintamente cristãos começam a aparecer e a fornecer a gerações posteriores materiais e testemunhos artísticos dos primeiros crentes.

Assim que as comunidades cristãs aceitaram, na sua generalidade, a produção e o uso de arte a nível religioso, inicia-se o seu desenvolvimento e expansão pelo Império. Portanto, os historiadores podem dividir este desenvolvimento artístico em dois períodos cronológicos principais: o primeiro inclui o século III e o princípio do século IV, é caracterizado por ser o período da arte cristã primitiva pré-Constantino; o segundo período vai do segundo quartel do século IV até ao início do século VI e é chamado do período da arte cristã primitiva do início do período bizantino.

O começo teórico para a arte cristã é atualmente colocado no início do século III, alguns historiadores de arte anteriormente tendiam a afirmar que a data de origem da arte cristã seria logo entre os finais do século I ao início do século II.<sup>35</sup> A datação moderna mais tardia tem levantado a questão de se os cristãos criaram ou possuíam qualquer tipo de arte nos primeiros dois séculos, e se sim que tipo de arte seria. A ideia de que os cristãos durante quase dois séculos repudiavam a representação de imagens religiosas, como desobediência ao mandamento contra a idolatria, ou se resistiram a tradições que estes associavam com a religião pagã decadente.

O segundo fator importante em relação à arte cristã primitiva é a iconografia. Cada período cronológico tem os seus temas e motivos distintos. Na generalidade os temas da arte cristã estão agrupados em quatro grupos distintos:

- O primeiro grupo trata-se das imagens que foram retiradas do mundo pagão e adaptadas de forma a servir os ensinamentos Cristãos;
- Segundo, imagens neutras religiosas, ou símbolos, baseados em motivos decorativos tradicionais do Império, mas a que foram atribuídos uma significância e simbolismo cristãos;
- Terceiro, imagens baseadas nas histórias bíblicas, representações com uma base narrativa;
- E por fim, o quarto grupo agrupa as representações de Santos e de Cristo.

---

<sup>35</sup> Historiadores como André Grabar, Ernst Kitzinger e, mais recentemente, Mary Charles Murray e Hans Belting. Mencionados por Robin Margaret Jensen em “*Understanding Early Christian Art*”, 2000.

A arte do segundo e terceiro séculos encontra-se principalmente categorizada nos três primeiros grupos e mostra certos motivos com uma grande regularidade e composição consistente. Entre estas representações comuns temos as figuras do bom pastor, Jonas, Abraão e Isaque, Noé, Daniel e o batismo de Jesus. Comparado com a arte cristã posterior o catálogo de temas é bastante mais pequeno.



Figura 11 – Jonas sendo atirado à água. Catacumbas de São Pedro e Marcelino. Pré-Constantino.

Fonte: Wikimedia Commons

O terceiro e quarto fatores que limitam a arte cristã primitiva estão ambos associados à sua proveniência geográfica e o seu contexto específico. A maioria dos elementos artísticos que chegaram aos dias de hoje da primeira fase, a fase pré-Constantino, são derivados principalmente de Roma e de locais funerários (as catacumbas e sarcófagos).<sup>36</sup> Exceções significantes incluem as esculturas provenientes da Ásia Menor ou relevos entalhados da Gália e o famoso fresco do batistério da casa igreja Dura Europos localizada na atual Síria. Contudo, os dois elementos mais importantes de arte cristã pré-Constantino estão nas paredes das catacumbas de Roma e os relevos nos sarcófagos, cujo maior número foi produzido, ou pelo menos terminados, nas oficinas de Roma.

Há um quinto elemento que diferencia a arte cristã primitiva, é o estilo e a técnica utilizada. A maioria dos primeiros exemplos de arte cristã são simples na sua maneira de apresentação e escolha de tema. Pinturas de paredes são particularmente simples, sem grandes detalhes ou elementos decorativos. E mesmo as imagens entalhadas nos

<sup>36</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 19-21

sarcófagos do terceiro século, que revelam um grande nível de perícia e eram caros, os seus temas, como os encontrados nas pinturas das paredes, eram simples figuras bíblicas ou imagens extraídas do mundo popular ou imagens marítimas favorecidas pelos Romanos pagãos tradicionais. Peixes, ancoras e pássaros aparecem juntos a pastores a ordenhas ou agricultoras na colheita. Figuras em oração com véus na cabeça e mãos esticadas, ou leitores sentados debruçados sobre rolos são também proeminentes. Estas imagens dão a impressão de que a comunidade enfatizava



Figura 12 – Sarcófago do século III. Tradicionalmente Romano com a representação de uma figura a carregar a cruz e o anagrama de Cristo no centro.

Fonte: Bible Odyssey

virtudes tradicionais romanas, agora também cristãs, como caridade, piedade, sabedoria e o amor à natureza.<sup>37</sup>



Figura 13 – Representação do bom pastor. Período pré-Constantino. Teto das catacumbas de Calisto

Fonte: Wikimedia Commons

Estes pontos mostram que a arte cristã primitiva deve ser estudada tanto de acordo com o seu tema como com a sua função. A forma em como os temas são apresentados e que função possuíam são elementos essenciais para entender a produção destas imagens.

Por fim, talvez o elemento que vai fornecer mais influência sobre os temas, a qualidade ou o caráter da arte cristã primitiva é a sua audiência. A sua audiência será, muito provavelmente, também o comendador das obras, isto é a própria comunidade cristã.

De forma a se compreender a arte cristã primitiva temos de conhecer a comunidade que esta servia e também que a produzia. A comunidade cristã era a base da existência da arte cristã, e a própria arte terá tido de ter uma ressonância

<sup>37</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 11

significante com os ensinamentos, práticas e valores do grupo que servia.<sup>38</sup>

A emergência de imagens cristãs por volta do ano 200 é a resposta da jovem igreja cristã às necessidades dos praticantes da religião que começa a ser popular. Por contraste, aqueles que eram utilizadores de arte eram os antigos pagãos que não conseguiam deixar para trás inteiramente a idolatria praticada no passado ou que não compreendiam a natureza antimaterial da nova fé e a transcendência do novo deus. Os produtores e consumidores desta arte têm por vezes sido caracterizados por historiadores como os analfabetos da sociedade, incluindo as mulheres e as classes baixas, que eram atraídos por símbolos e imagens ao invés das palavras e ensinamentos que representavam a igreja.<sup>39</sup>

Contudo, no início do século IV esta jovem igreja transformou-se e adaptou-se por meio de diversos fatores, um dos primeiros, um fator revolucionário para a igreja, foi o Édito de Milão de 313, e a meio do século a hierarquia incluía o imperador e a sua família que seguiam a tradição de utilizar símbolos religiosos como parte da sua propaganda política. A transformação da iconografia cristã neste século tem sido fortemente ligada à acomodação da igreja com a cultura secular e imperial e, em simultâneo, a adaptação dos símbolos da elite poderosa.



Figura 14 – Inscrição funerária com símbolos. Na esquerda uma âncora seguida de um peixe no fim o anagrama de Cristo. Catacumbas de São Sebastião.

Fonte: Vatican

O aparecimento da arte cristã no final do segundo século pode perfeitamente ter sido o resultado natural das mudanças sociais, económicas e demográficas em vez de um abandono radical de um princípio teológico fundamental. A comunidade cristã nos primeiros dois séculos era pequena e provavelmente não tinha recursos financeiros para pagar aos artistas um trabalho como era feito para os cultos pagãos com mais poder financeiro devido a um maior número de fiéis neste período, incluindo as elites do Império. O aparecimento tardio de uma arte cristã distinta é deveras um facto interessante visto que existia literatura cristã de todos os géneros, e que as formas de culto cristãs estavam bem

estabelecidas já a meio do século II. Para a sua literatura os cristãos não criaram uma nova língua, usaram o vernacular literário e regional do Império. Também aconteceu o mesmo no que toca à produção artística, os cristãos adaptaram a linguagem iconográfica que os rodeava.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 19-21; pp. 12-13

<sup>39</sup> *Ibidem*; p.13

<sup>40</sup> PEPPARD, Michael; “Early Christian Art and Ritual”; in Robin M. Jensen, Mark D. Ellison (coords.) *The Routledge Handbook of Early Christian Art*; Routledge; Londres; 2018; pp. 275-277

Nos primeiros momentos desta arte cristã a sua técnica, materiais e estilo não eram particularmente diferentes dos que eram aplicados noutros trabalhos artísticos, assim estes trabalhos são reconhecidos pelo seu conteúdo e assunto.

O estabelecimento da arte cristã como uma arte própria ocorre durante a dinastia dos Severos, e a sua primeira fase coincide com o último século de imperadores pagãos até à elevação e conversão do Imperador Constantino.

A arte cristã aparece primeiramente durante um período em que o Cristianismo estava vulnerável a perseguição. A mudança distinta de estatuto do Cristianismo no século IV marca a padronização da arte cristã neste período e marca o início da segunda fase da arte cristã primitiva que está entre os anos 325 a 525 d.C., o início da paz da igreja que acabou com o reinado de Justiniano. Estas duas eras são geralmente referidas simplesmente como pré-Constantino e pós-Constantino visto que a conversão do imperador ao Cristianismo e a sua promulgação do Édito de Milão acabaram as perseguições oficiais aos cristãos. Este momento foi decisivo para a igreja, e, por sua vez, para a arte cristã. Duma só vez a igreja ganhou o seu primeiro patrono imperial, e Constantino financiou a construção e decoração artística dos primeiros grandes edifícios cristãos públicos.<sup>41</sup>

Assim, enquanto na primeira fase a característica definitiva da arte cristã era a sua iconografia, durante a época de Constantino o critério expande-se para incluir contexto e função quando a situação económica e social do Cristianismo mudou radicalmente. Enquanto obras artísticas distintas identificadas pelo seu conteúdo começam a emergir no século III, nas primeiras décadas do século V a cultura cristã está tão impregnada no Império que as categorias secular e sagrada estavam menos bem definidas e a arte cristã começa a ser definida tanto pela sua localização, função ou patrono como por conteúdo.

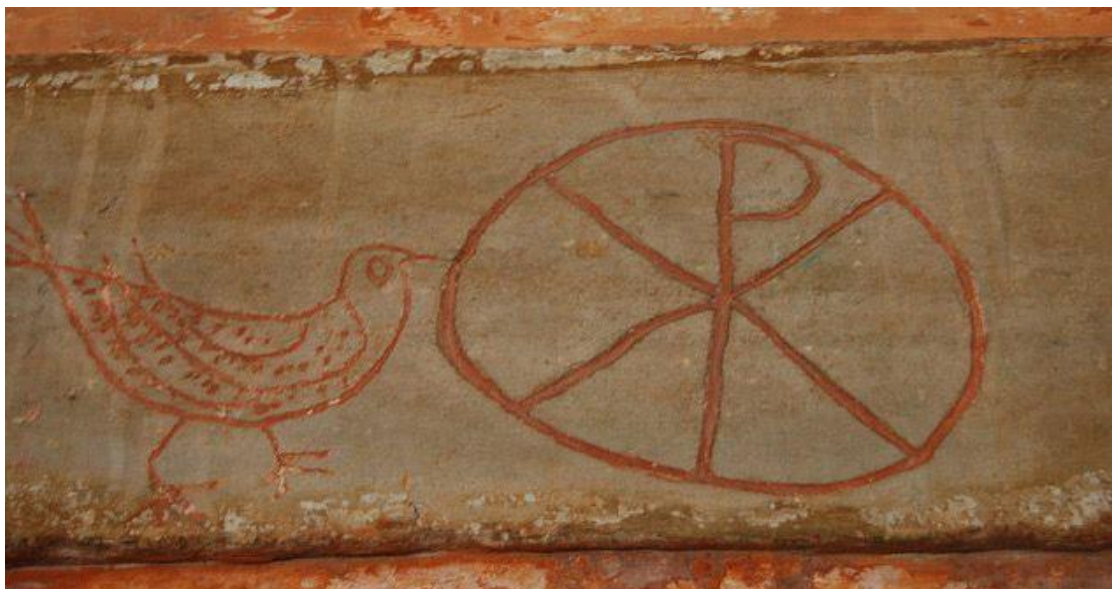


Figura 15 – Inscrição de símbolos. Na esquerda um pássaro seguido pelo anagrama de Cristo. Catacumbas de São Calisto.

Fonte: *Gloria de Roma*

<sup>41</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 16-17

Como já foi dito os temas que caracterizavam a arte cristã pré-Constantino eram limitados e geralmente divididos em três grandes categorias: a primeira era as imagens derivadas dos protótipos clássicos que eram adaptados de forma a exprimir aspetos da fé cristã<sup>42</sup>; a segunda são imagens religiosamente neutras com qualidade essencialmente decorativa que provavelmente acarretavam um simbolismo cristão particular; e a terceira agrupa os temas baseados na narrativa como as representações de histórias bíblicas. Representações de Cristo e dos Santos eram raras no período pré-Constantino.

Após Constantino os temas cristãos representados aumentam drasticamente. Vão aparecer muito mais representações artísticas de temas bíblicos que não eram representados anteriormente como é o caso dos episódios da história da natividade e paixão de Cristo bem como representações de Jesus como professor e rei entronado do céu. Outras figuras acabaram por ir gradualmente desaparecendo dos programas iconográficos, entre elas a representação do bom pastor e as imagens de Jonas e Noé. Entretanto, começam a figurar mais proeminentemente as imagens de mártires e apóstolos, especialmente de São Pedro e São Paulo.

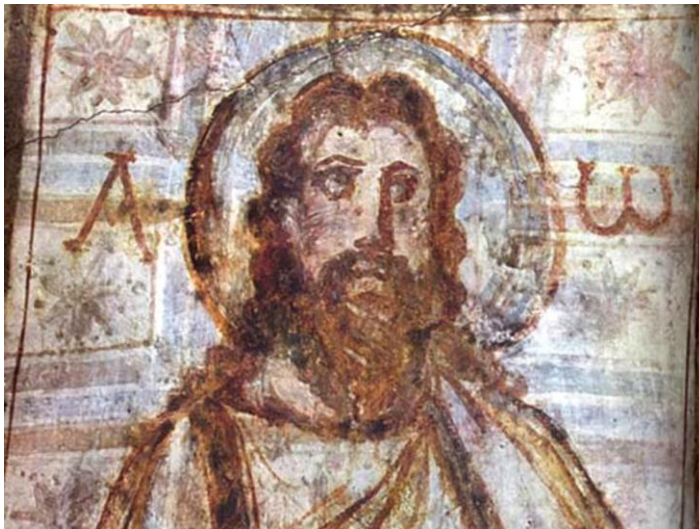


Figura 16 – Uma das primeiras representações de Cristo com barba. Catacumbas de Comodila. Período pós-Constantino.

Fonte: City Wonders

de Roma certamente foram criadas para pessoas específicas, ou famílias, o estabelecimento de uma iconografia cristã não deve ser baseado no trabalho e escolhas de fiéis individuais, mas sim como parte de uma face pública da religião que emerge gradualmente. Para além das imagens que são escolhidas para os frescos e sarcófagos os primeiros cristãos também dependiam do repertório dos artesãos e das oficinas, mas todo o conteúdo das obras refletia a fé e os valores de toda a comunidade cristã.

Outra característica que diferencia estas duas eras da arte primitiva cristã é o facto de a arte pré-Constantino ser maioritariamente sepulcral. Devido a isso historiadores de arte tendam a classificar estas expressões artísticas como essencialmente privadas ao invés de públicas e monumentais<sup>43</sup>, como era o caso da arte pagã. Isto sugere que patronos individuais

selecionavam as decorações com pouco controlo por parte dos membros oficiais da igreja. Enquanto as pinturas das paredes nas catacumbas

<sup>42</sup> GRABER, André; *Christian Iconography: A Study of Its Origins*; Princeton University Press; Nova Jersey; 1968; p. 215

<sup>43</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; 2000; p.21

Na segunda era da arte primitiva cristã, da era de Constantino até ao início da era bizantina, a maioria da arte é inquestionavelmente feita para ser vista por público. Por volta do século V os locais funerários deixam de ser fontes significantes de arte cristã primitiva e os frescos de paredes e sarcófagos em relevo entalhado são substituídos por mosaicos, manuscritos com iluminuras e trabalhos em metal e marfim. Apesar da mudança que se deu neste período em relação à função e localização da arte cristã alguns temas mantêm-se e são transportados para esta “arte oficial” e pública.

A qualidade e o estilo da arte cristã primitiva também são claramente distintos entre as duas eras. Na primeira era, pré-Constantino, a arte parece ser de uma qualidade mais baixa. Enquanto os sarcófagos são de uma qualidade moderadamente elevada os frescos mostram-se com muito menos qualidade quando comparados a outros do mesmo período encontrados em *villas*. As paredes estavam divididas em compartimentos por molduras de linhas decorativas em vermelho ou verde, normalmente preenchidas por pequenas figuras. Isto pode dever-se ao facto de os primeiros cristãos terem poucas capacidades financeiras ou até mesmo ao facto de se tratar de arte funerária. As imagens mais antigas apresentam detalhes em duas dimensões e com pouca atenção aos pormenores. Ocasionalmente aparecem pinturas com muito mais qualidade nas paredes das catacumbas, mas é mais comum aparecerem com menos qualidade e todas juntas numa área pequena sem apresentarem evidências claras de estarem relacionadas.

Normalmente os sarcófagos apresentam uma qualidade superior às pinturas nos seus relevos. Estão geralmente esculpidos apenas nos três lados expostos, o centro era o foco enquanto a tampa e os dois lados tinham trabalhos mais secundários. Visto esta forma de enterro ser extremamente cara pode-se assumir que apenas os cristãos mais ricos conseguiam pagar por tal trabalho e podiam empregar artesãos altamente qualificados e capazes de esculpir um trabalho de alta qualidade. Também se pode assumir que até certo ponto a maioria dos trabalhos eram pedidos individuais ou personalizados ao invés de selecionados do repertório do artesão. Sarcófagos eram esculpidos em mármore, mas também ocasionalmente em calcário. Eram por vezes levemente pintados para os tornar policromados, mas o uso de cor não era normalmente usado. Inicialmente a maioria das figuras nos sarcófagos eram trabalhadas no mesmo nível e por volta do final do terceiro século os designs começam a ser mais detalhados, até mesmo rodeados de figuras mais pequenas e múltiplas cenas. No início do século IV, sarcófagos com um duplo registo dão mais estrutura e ordem às múltiplas imagens. A qualidade varia entre relevos altos com detalhes polidos a trabalhos menos bem esculpidos, normalmente em mármore de pior qualidade ou calcário mais macio.

Os sarcófagos e fragmentos deles que datam à época anterior a Constantino são consistentes com os frescos em relação às imagens e temas retratados, incluindo alguns do mundo pagão. Muitas das cenas presentes nestes sarcófagos são comuns na arte funerária, incluindo a folha de videira, os cachos de uvas, o filósofo sentado, um pastor com uma ovelha sobre os ombros e as figuras a rezar, com as mãos levantadas. São retiradas também imagens decorativas do catálogo marítimo e campestre, universal na época, temas que eram também usados para a decoração doméstica romana. Temas bíblicos também vão aparecer nestes sarcófagos, são estes elementos

que permitem a sua identificação como cristãos. As cenas mais populares são a história de Jonas, Adão e Eva, Noé, a oferenda de Isaiás e a subida de Lázaro. Estas cenas bíblicas eram apresentadas de maneira simples, como os frescos das catacumbas, e podem ter sido retirados dos mesmos protótipos. Assim ambos combinavam imagens familiares e imagens novas.<sup>44</sup>

Após 325 a qualidade dos trabalhos, a variedade de contextos e as suas composições foram melhorados e expandidos. A decoração de batistérios e igrejas, livros sagrados e objetos litúrgicos foi inicialmente impulsionado pela patronagem do imperador Constantino e sustentado pelas mudanças sociais, económicas e o próprio estado político dos cristãos. Os cristãos ricos não só se sentiam motivados, mas eram também encorajados positivamente a adicionar o seu patrocínio ao do imperador, decorando as igrejas locais com mosaicos, objetos de marfim, pedras preciosas, ouro, prata e vidros adornados com iconografia cristã que refletia a riqueza e os valores da nova elite cristã. No entanto, durante o quarto e quinto séculos, os cristãos continuaram a adornar os seus sarcófagos e as paredes das catacumbas subterrâneas como fizeram anteriormente, mas até estes trabalhos evoluíram.

O mosaico da abside da Basílica de Santa Pudenciana, datado do século V, mostra claramente a evolução que a arte cristã teve desde os seus primórdios. O mosaico é detalhado e extremamente trabalhado com grande qualidade. André Graber descreve o arranjo semicircular de Cristo e dos apóstolos como um retrato coletivo que aparece primeiro na arte cristã primitiva nos séculos III e IV, e dos quais as origens vêm de um grupo de retratos do período helenístico. Este modelo é encontrado no fresco de Cristo com os apóstolos na catacumba de Domitila, em Roma, feito no início do século IV<sup>45</sup>. Este modelo semicircular de retrato de grupo mostra Cristo entronado no centro entre santos, apóstolos, e homens que foram relevantes para o desenvolvimento do Cristianismo.



Figura 17 – Mosaico representando Cristo e os Apóstolos. Basílica de Santa Pudenciana. C. 410 d.C.

Fonte: Wikimedia Commons

<sup>44</sup> GRABER, André; *Christian Iconography: A Study of Its Origins*; Princeton University Press; Nova Jersey; 1968; pp. 217-218

<sup>45</sup> Anexo 1. Página 110.

Este mosaico apresenta, para além da sua evolução artística, também um testemunho do crescimento financeiro da igreja. O mosaico apresenta um fundo claramente clássico com diversos elementos em ouro e o trono onde está sentado Cristo também em ouro para além das suas roupas apresentarem-se douradas. Acima aparece uma cruz também em dourado com diversas pedras preciosas.

Este mosaico mostra o crescimento que ocorreu na igreja cristã desde o século II e III até à data de criação desta obra. A obra é pública e feita para ser vista por todos num edifício monumental, mostrando o estatuto social da religião cristã, agora como religião oficial do Império. Também a nível financeiro mostra o quanto houve uma evolução, se compararmos com o fresco da catacumba de Domitila vemos um aumento de qualidade representativa, uma grande atenção ao detalhe e um foco nas decorações que envolvem as figuras centrais, algo que não ocorre no fresco, isto devido à capacidade de financiar este mosaico, que por si só já era muito mais caro que um fresco, e ao quando se queria aproximar a divindade do Cristianismo com a das elites associando assim as imagens de personagens bíblicas com o estilo de vida da elite romana, incluindo do imperador. As duas imagens mostram claramente todos os aspetos em que a comunidade cristã evoluiu e como isso se foi refletir na arte que esta comunidade produzia.

### 3.2.3 Exemplos de arte primitiva cristã e tardo romana em Portugal

A arte primitiva cristã começa por se manifestar a partir do século II e em contextos funerários. Estes espaços eram os que possibilitavam a existência da nova religião face à ideologia pagã que dominava o Império no período. Contudo, ao mesmo tempo que os espaços funerários permitiam a manifestação da fé cristã de forma visual, também permitiam a difusão da arte de outros cultos religiosos como o Mitraísmo, o Judaísmo e os cultos de Cibele e Ísis. Todos estes cultos e religiões manifestavam-se assim de forma igual nos espaços funerários fazendo deles uma área de difusão dos cultos religiosos menos aceites no Império.

De forma a explicar as mudanças que se verificam na arte romana tardia temos de reconhecer a ligação entre os novos cultos e o contexto em que estes se desenvolveram. Todos os cultos religiosos da antiguidade tardia vão recorrer às técnicas visuais que os rodeiam, e por isso muitas das manifestações artísticas destes cultos são semelhantes entre si e também em comparação com a arte da religião pagã do Império.

Portugal, sendo a extremidade mais ocidental do Império, levanta a questão de como e quando aparecem as manifestações artísticas cristãs. O que observamos é que em relação ao que temos da época tardo-romana ocorrem muitas vezes divergências sobre a sua classificação como sendo claramente pagãos ou cristãos primitivos, seja em relação a escultura, pintura ou mesmo monumentos arquitetónicos. Com os sarcófagos encontrados no país o mesmo vai ocorrer. Os sarcófagos tornam-se fundamentais, em especial com a introdução da inumação, da representação do morto ou de outros símbolos normalmente de carácter religioso.



Figura 18 – Sarcófago de Évora.

Fonte: Matriz Net

Um dos sarcófagos que mais levanta a questão sobre a sua classificação é o sarcófago de Évora. Trata-se de um dos exemplos mais significativos, e antigos, para esta indefinição, foi comprado em Évora por J. Leite de Vasconcelos e veio de uma herdade dos arredores. É um túmulo de grandes dimensões, atualmente está sem tampa, a parte da frente esta decorada com *strigiles*<sup>46</sup>, nas pontas apresenta duas cabeças de leão com argolas na boca e ao centro um vaso ritual. O topo é também estrigilado, a face retangular do sarcófago é toda estrigilada estando os leões e o vaso sobre a “cortina estrigilada”. As estrigiles são retas nas extremidades e mantêm a

<sup>46</sup> MACIEL, Justino; “Da Arte Romana à Arte Páleo-cristã: O Sarcófago Romano de Évora”; *Revista da Faculdade De Ciências Sociais e Humanas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa; 1988; pp. 100

mesma orientação, os leões não são simétricos e apresentam até diferenças notáveis, o que indica a falta de capacidade do escultor. O leão da direita tem a juba mais pequena e o prótomo da esquerda é mais largo que o da direita. O vaso apresenta as características do vaso ritual dionisíaco de duas asas e corpo alongado.<sup>47</sup> Apresenta um pé pouco saliente, é canelado com nove gomos que nascem da base, o topo do vaso e as duas asas enroladas nas pontas em volutas mostram a mesma imperfeição técnica do escultor que os leões mostram.

O problema deste sarcófago ocorre com o facto de não existir um contexto arqueológico claro nem a representação de personagens que possam indicar a sua datação pelo estilo ou vestimenta. Há também uma hesitação em caracterizar este sarcófago como pagão ou cristão pois os elementos decorativos que nele aparecem são usados em ambos os casos. Contudo, Manuel Heleno acabou por o caracterizar como cristão, Jorge de Alarcão considera que se trata de uma cópia de um modelo popular nos finais do século II início do século III e, mais recentemente, Vasco de Souza apresenta-o como sendo da época dos Antoninos, do século II. No entanto, é impossível obter uma datação rigorosa deste sarcófago, o que se pode afirmar é que será de entre os séculos II e V devido à sua tipologia.

Trata-se de uma tipologia com origem oriental, mas o seu inacabamento, a falta de capacidade do escultor e o tipo de mármore indicam que se trata de fabrico local. Este sarcófago mostra assim que na região da Lusitânia romana, neste caso Évora, se manifestou relativamente cedo a influência do oriente e das suas tradições.

Olhando agora para as representações decorativas do sarcófago fica a questão de qual o seu significado, se é que tinham algum. O facto de ter sido encomendado e escolhidas estas figuras significa que algum simbolismo estas imagens, especialmente o vaso, tinham para entrar no contexto funerário.

As estrigiles parecem ser apenas decorativas, não se conhece o seu simbolismo, mas são comuns de aparecer em sarcófagos tanto pagãos como cristãos. O seu uso pode estar associado com a purificação e limpeza devido à sua função no dia a dia dos romanos, outro motivo para o seu emprego pode ser simplesmente estético, elas vão apresentar ao frontal do sarcófago simplicidade e alguma movimentação, associando-o assim com um friso ou mesmo uma arquitrave.<sup>48</sup> Estes motivos decorativos em sarcófagos são muito comumente encontrados na Península Ibérica e mesmo em Roma.

Os leões, em túmulos e sarcófagos, agem como um símbolo da morte, a associação dos leões e do vaso dionisíaco refere à oposição da água e do fogo, especialmente nos relevos mitraícos. Podem ainda ser vistos como guardiões do túmulo. Ainda, quando representados a devorar presas estes representam uma morte hostil, sendo assim identificados com o espírito do mal, isto já numa perspectiva cristã. As argolas podem representar um controlo ou vitória sobre a própria morte, que os leões representam.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> MACIEL, Justino; “Da Arte Romana à Arte Páleo-cristã: O Sarcófago Romano de Évora”; *Revista da Faculdade De Ciências Sociais e Humanas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa; 1988; pp. 101

<sup>48</sup> *Ibidem*; p. 105

<sup>49</sup> *Ibidem*; p. 106

O vaso, que se encontra no centro do frontal, vai evoluindo como símbolo cultural durante os séculos e, quando nos aproximamos da época tardia do Império Romano, começa a consagrar-se, na época de Constantino, na arte cristã. A simbologia do vaso vai ser afetada por todos os cultos mistério até lá. Na Lusitânia o vaso aparece como elemento decorativo com grande desenvolvimento na época tardia. O facto de acompanhar vários cultos vai fazer com que existam diversas interpretações. O vaso aparece em praticamente todas as grandes decorações em mosaico romano na Lusitânia, mesmo que com muitas variantes.<sup>50</sup> Mesmo a sua associação com diversas religiões leva a esta complicada análise da sua simbologia neste caso específico. Por exemplo o vaso tornou-se também um símbolo do Mitraísmo, neste caso envolvido por uma serpente, o culto de Ísis em Roma também introduziu na sua simbologia o jarro utilizado para a purificação ritual, tal como o culto de Cibele também utiliza a simbologia do vaso. Isto mostra como o vaso ritual começa a aparecer cada vez mais associado com toda a simbologia de purificação de todos os cultos. Assim o Cristianismo não vai ignorar esse significado e o valor do vaso, tanto pelo quotidiano cultural quer pela sua origem teológica e ritual no Judaísmo. No Cristianismo a ideia da salvação passa pelo renascimento da alma, pelo batismo e pelo compromisso que esse ritual significa. O facto de o vaso ser usado tão vastamente em diversos sentidos torna difícil a sua interpretação quando aparece isolado.

No sarcófago de Évora a associação do vaso com as estrigiles e os leões, bem como o seu uso no contexto funerário, faz com que seja um duplo símbolo da morte e da purificação. O modelo deste sarcófago, que aqui aparece incompleto vai também se transformar numa tipologia comum e paleocristã como é provado pela placa que tapava o *loculus* de Eutropos nas catacumbas de Santa Helena, sobre o epitáfio vemos a representação de um escultor a gravar um sarcófago no modelo do sarcófago de Évora.<sup>51</sup>

Assim, o sarcófago de Évora mostra a dificuldade de associar os símbolos tradicionais romanos que se infiltravam em diversos contextos com a sua simbologia específica num objeto fazendo assim quase impossível de definir se este sarcófago era pagão ou cristão.



<sup>50</sup> MACIEL, Justino; “Da Arte Romana à Arte Páleo-cristã: O Sarcófago Romano de Évora”; *Revista da Faculdade De Ciências Sociais e Humanas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa; 1988; pp. 108

<sup>51</sup> Anexo 2. Página 110.

Outro celebre sarcófago é o Sarcófago das Vindimas, encontrado em Castanheira do Ribatejo e datável do século III d.C., e tem uma forma interior e exterior que se assemelha a uma tina de lagar de cantos arredondados. Apresenta escultura em baixo-relevo de uma cena de vindimas protagonizada por crianças aladas, isto por se tratar de um túmulo destinado a uma adolescente<sup>52</sup> visível pelo tamanho e pelo retrato da tumulada no medalhão central.

O sarcófago apresenta um friso no topo decorado com formas circulares e de meia-lua, o frontal apresenta as cenas de vindimas com os cachos de uvas, parras e os cestos com uvas, o medalhão ao centro mostra a imagem da tumulada e está apoiado num cesto, também este decorado com parras, as crianças aladas participam das vindimas acompanhadas por diversos animais que se alimentam das uvas ou simplesmente se encontram entre as parras, dentro do medalhão o busto aparece dentro de uma concha.

Os motivos representados aqui parecem mostrar a alegria assegurada no pós-vida. As videiras e as vindimas podem aludir tanto ao Cristianismo, com o vinho da eucaristia e da última ceia, bem como aos cultos dionisíacos. Assim, este sarcófago mostra, tal como o sarcófago de Évora, a dificuldade que existe em posicionar estes elementos artísticos em associação com uma religião ou culto, devido à intercambiabilidade dos motivos representados entre eles. As imagens representadas neste túmulo são muito semelhantes às que vemos no sarcófago de Constantina<sup>53</sup>, filha do imperador Constantino. Isto não responde à questão de a que culto os elementos aludem, mas indica que este se tratava de um tema funerário comum, e até certo ponto popular, no Império Romano.



Figura 20 - Sarcófago das Quatro Estações.

Fonte: Lusitana romana

<sup>52</sup> MACIEL, Justino, CABRAL, J. M. Peixoto, NUNES, Dina; *Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação*; in *O Arqueólogo Português*; Série IV; 20; 2002; p. 165

<sup>53</sup> Anexo 3. Página 111.

O Sarcófago das Quatro Estações foi também descoberto em Évora e é datado dos séculos II ou III encontrando-se dentro da mesma cronologia dos dois anteriormente apresentados. Vemos representadas as personificações das estações sendo (da esquerda para a direita); o Inverno, visto a segurar duas aves; o Verão, com uma cesta de trigo; a Primavera com uma cesta de flores; e o Outono com a sua cornucópia. No centro podemos ver um medalhão com uma figura que está sustentado por duas figuras femininas, muito provavelmente o tumulado, e, em tamanho menor, temos imagens de trabalhadores do campo incluindo a pastorícia e as vindimas.

A representação das estações é de fácil distinção devido aos atributos que sempre foram atribuídos a cada uma. Sabe-se que os Romanos tinham o hábito de representar personificações, especialmente em mosaicos, e as estações não são diferentes, e até já vimos anteriormente um mosaico que também continha as suas personificações.

Normalmente as estações aparecem representadas da seguinte forma:

- O Inverno é representado completamente coberto por roupa representando o tempo frio e a carregar duas aves mortas, símbolo comum da personificação do Inverno visto tratar-se da época de caça às aves;
- A Primavera aparece envolta em flores e carregando uma cesta de flores. A representação da Primavera com flores remonta ao renascimento cíclico da natureza nesta estação;
- O Verão aparece-nos rodeado de espigas de trigo e a carregar uma cesta com trigo e a ceifa nas mãos representando a colheita do trigo feita na estação. Também como representante do calor próprio desta a personificação do Verão aparece-nos normalmente sem qualquer roupa;
- O Outono aparece normalmente com cenas da ceifa do trigo e/ou do crescimento da videira, bem como cenas de vindimas. A peculiaridade da personificação do Outono vem com os elementos que o podem acompanhar em algumas personificações, nomeadamente o copo com vinho, o tirso, a videira no cabelo e as próprias ramagens de videiras que o rodeiam. Isto porque estes símbolos são os mesmos que representam o deus Dionísio, o deus do vinho. A videira é uma árvore outonal e essa característica pode ter estado na origem desta relação que ocorre entre a personificação do Outono e Dionísio.

Este sarcófago apresenta a mesma forma de tina de lagar que o sarcófago das vindimas. Trata-se de um sarcófago que segue o tema canónico tumular da iconografia romana e que denuncia o naturalismo otimista associado ao ciclo de renovação que a morte traz. Este sarcófago apresenta características novamente dionisiacas, contudo as representações do vinho e das vindimas neste sarcófago mostram-se muito mais associadas a uma natureza pagã, seguindo assim o padrão iconográfico tradicional Romano para fins funerários, ao invés de uma associação a Cristo, que aqui parece pouco plausível.



Figura 21 – O sarcófago romano das Musas. Valado, Alfezeirão.

Fonte: *Arqueologia e História*

Em 1790 foi encontrado no Valado, Alcobaça, um sarcófago romano com a representação de nove musas e uma figura, cuja cabeça acabou por desaparecer, ao centro que inicialmente se associou com o deus Apolo. As musas representam o saber e conhecimento e a figura masculina ao centro, que apresenta a cabeça destruída desde a descoberta do sarcófago, ocupa o lugar do deus Apolo ou do filósofo que presidia ou pontuava o coro das nove musas.<sup>54</sup> No entanto a figura ali representada trata-se de um militar, distinguido pela coroa de louro que têm na mão esquerda indicando que se trata de um militar de alta patente que queria ficar com a imagem de filósofo ou amigo das musas para a posteridade e se fez representar entre as mesmas no seu sarcófago.<sup>55</sup> A coroa de louro que apresenta na mão esquerda permite que se consiga separar a sua carreira militar dos seus desejos. Este sarcófago está datado do século IV devido às suas características formais, que indicam aliás uma datação avançada neste mesmo século. Este sarcófago apresenta características referentes a diversas crenças como ao culto de Dionísio. Parece assim que a figura masculina aqui representada pode representar um membro das elites romanas que terá seguido as ideologias pagãs reforçadas pelo Imperador Juliano e se fez representar como filósofo amante das letras e das artes, que desejava manifestar assim a sua crença na imortalidade. Contudo este sarcófago apresenta também possíveis ligações ao culto cristão tentando, ao mesmo tempo, representar-se de acordo com a imagem do Bom Pastor possível de identificar através do gesto que faz com a sua mão esquerda, conhecido como o gesto de bênção latina/cristã.<sup>56</sup>



Figura 22 – Tampa de Sarcófago com representação de uma cena mitríaca. Troia, século IV d.C.

Fonte: *As cidades da Lusitânia*

Esta tampa de sarcófago foi encontrada em Troia, Setúbal, data do século IV d.C. e apresenta dois painéis distintos divididos ao meio por uma placa anepígrafa. Do lado esquerdo vemos uma figura com a cabeça coberta de capuz que empunha um bastão, está a olhar para baixo na direção de dois touros que puxam a sua carroça. O condutor

<sup>54</sup> MACIEL, Justino; CABRAL, J. M. Peixoto; NUNES, Dina; “O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova Leitura iconográfica e análise do mármore”; *Arqueologia e História*; Volume 55; Associação dos Arqueólogos Portugueses; Lisboa; 2003; pp. 64-66

<sup>55</sup> *Ibidem*; p. 66

<sup>56</sup> BERNARDES, João Pedro; *As villae da Região de Leiria: a gramática decorativa pagã ao serviço da mensagem cristã*; s.n.; s.l.; 2022

da carroça inclina-se para a frente, e de vara alçada na mão direita procura dominar os dois touros de cabeça erguida atrelados à carroça.

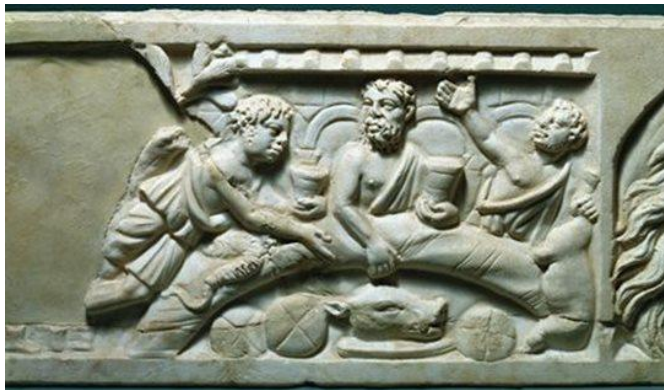


Figura 23 – Tapa de Sarcófago com representação de uma cena mitraica. Troia, século IV d.C. Pormenor do painel da direita.

Fonte: *As cidades da Lusitânia*

sobre a mesa, o da esquerda está reclinado parcialmente sobre a mesa e o da direita leva na mão esquerda o bocal de um odre de vinho.

Estes relevos mostram dois temas, a viagem e o banquete. Em contexto funerário estas cenas significam o repouso após a viagem para o além e o convívio com os deuses numa refeição que remete para o banquete mitraico reunindo Mitra e Hélios, ou mesmo com a refeição cristã, já que a iconografia paleocristã reproduz inicialmente os temas funerários usuais no mundo romano quase sem os modificar.

Outro baixo-relevo mitraico, também encontrado em Troia, é o da figura 24. Trata-se de uma peça de baixo-relevo que era a parte central de um tríptico que deverá ter sido importado de Itália.



Figura 24 – Baixo-relevo do retábulo do mitreu de Troia. Século IV d.C.

Fonte: *As cidades da Lusitânia*

O painel da direita mostra uma cena de banquete em que três personagens se encostam a uma mesa semicircular, sobre a qual foram postos três pães marcados na côdea com uma cruz e, sobre um prato, a cabeça de um javali. Os três vestem uma túnica presa ao ombro esquerdo e apresentam

o cabelo encaracolado. O personagem central, com barba, apresenta uma postura solene de tronco ereto e mão apoiada

sobre a mesa, o da esquerda está reclinado parcialmente sobre a mesa e o da direita

leva na mão esquerda o bocal de um odre de vinho.

O tema parece figurar o banquete de Mitra com a companhia do deus Hélios. Trata-se da cena mais importante do culto mitraico que está a ser representada. No relevo também estão representadas duas figuras nas laterais e no centro inferior do relevo aparece-nos uma serpente enrolada num vaso de duas asas.

No painel do lado esquerdo, do que restou, consegue-se observar o sacrifício ritual do touro, a tauroctonia, no

topo conseguimos ver a representação personificada da Lua que assiste ao ritual. A cena com certeza enquadrava o taurobólio, ritual central do culto ao deus Mitra. É então seguro deduzir que este painel terá estado em exposição num mitreu que terá existido em Troia.



Figura 25 – Mosaico do Arnal, Maceira, Leiria.

Fonte: *Clio Ensino Básico*

fileira do meio decorada com entrançado e a terceira fileira apresenta losangos que terminam em volutas.

No centro vemos uma moldura com padrão entrançado e uma delimitação mais fina à sua volta que vai delimitar quatro molduras nos extremos do quadrado. Estas molduras apresentam todas bustos de mulheres, devido à natureza e temática dos mosaicos poderia tratar-se de personificações dos ventos ou das estações.

Ao centro está representado Orfeu sentado numa rocha, com a cara voltada para a direita e a tocar lira rodeado de animais. Os animais que conseguimos identificar são um lobo, um porco, uma raposa, um veado, um coelho e uma pantera. Estes escutam a

A figura 25 mostra o mosaico do Arnal, descoberto em 1848 pelo reverendo Patrick Russel e rapidamente levado para Inglaterra e atualmente não se sabe o seu paradeiro. Era composto por um retângulo de 10,55m de comprimento por 5,45m de largura e apresentava uma abside semicircular. Trata-se de um mosaico com datação posterior ao século III.<sup>57</sup>

A abside era decorada por seis quadrados dispostos em duas filas, decorados com dentes de serra e no interior com outros quadrados mais pequenos. A separar a abside do resto do mosaico temos novamente quadrados com outros no seu interior.

O resto do mosaico apresenta decoração geométrica variada. Nas laterais vemos uma faixa de ornatos semicirculares decorados com folhas, na parte inferior temos faixas decorativas, começando por baixo com círculos debruados por gregas, a

<sup>57</sup> DOUGUÉDROIT, Maria Cristina Moreira de Sá; *Os mosaicos do Arneiro (Arnal)*; Casa Portuguesa; Lisboa; 1965; pp. 1-2

música que Orfeu toca, aparecem ainda dois veados por debaixo de Orfeu entre os dois bustos inferiores que parecem fazer parte da decoração.

O mito diz que Orfeu era filho de Oeagre e da musa Calíope e desde cedo que se dedicara à música, canto e poesia. Os seus instrumentos de eleição eram a lira e a cítara, instrumentos que em algumas vezes aparecem como lhe tendo sido dados por Apolo, com duas cordas a mais para serem nove, como as musas, e segundo o mito a sua música acalmava as bestas e dominava a natureza e o homem.

O mito mais popular associado à personagem de Orfeu é o da sua descida aos infernos enquanto procura por Eurídice, a sua mulher que foi morta por uma serpente, com a sua música encanta os monstros e deuses infernais, conseguindo assim de Hades e Perséfone a autorização para a levar consigo, mas com a condição de não olhar para ela enquanto ainda estivesse nos infernos. Ao não conseguir cumprir com a condição imposta por Hades, Orfeu perdeu Eurídice para sempre. Assim voltou para a Trácia onde continuaria com uma existência triste e a cantar as suas mágoas até à sua morte. Depois de morto teria sido sepultado na ilha de Lesbos e a sua lira terá sido levada para o céu e se transformado numa constelação, a sua alma por sua vez foi para os Campos Elíseos onde continuou a cantar.

O mito de Orfeu é um tema muito comum nos mosaicos romanos, já em 1955 eram conhecidos 46 mosaicos com o mito de Orfeu, sendo 10 deles da Gália. Também na Hispânia se trata de um tema muito comum, temos conta de diversos mosaicos com a representação de Orfeu entre os animais<sup>58</sup>

A lenda de Orfeu vai ser mais tarde reutilizada pelo Cristianismo, como já vimos nos primeiros três séculos do Cristianismo os cristãos exibiam a sua arte maioritariamente em situações funerárias, sendo a principal as catacumbas de Roma, cujas paredes se encheram de pinturas. Os pintores cristãos foram aproveitar nas imagens pagãs uma simbologia unicamente cristã, assim a imagem de Orfeu começa a ser associada com a imagem cristã do bom pastor e os animais representam os cristãos encantados pelas promessas da sua religião. O ciclo das estações representadas nas quatro molduras do mosaico representa o ciclo da ressurreição, a vida a seguir à morte, como a Primavera que sucede o Inverno. Mais tarde estes elementos começam a ser vistos nos mosaicos que decoravam as salas das basílicas cristãs e nas tumbas funerárias. A disposição dos animais no mosaico do Arnal é semelhante a um tipo de variante iconográfica dos mosaicos de Orfeu que encontramos também em Jerusalém.<sup>59</sup>

Este mosaico apresenta um formato que está associado com as basílicas cristãs que aparecem em Portugal no século IV<sup>60</sup>, portanto para além do tema e da sua decoração também a sua forma basilical se encaixa na possibilidade de ser cristão e do século IV. Aliás, em Martim Gil, a 1km de Leiria, apareceu um mosaico com a representação do mito de Orfeu paleocristão<sup>61</sup>, cheio de símbolos que aparecem noutros mosaicos cristãos pelo Império e também nas catacumbas, como é o caso do escorpião. No entanto, o mosaico de Martim Gil apresenta um elemento decorativo mais tardio, tudo

---

<sup>58</sup> M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José; *La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana*; In Revista de Estudios Extremeños; 2017; Tomo LXXIII; Número III; p. 2467

<sup>59</sup> *Ibidem*; p. 2461

<sup>60</sup> DOUGUÉDROIT, Maria Cristina Moreira de Sá; *Os mosaicos do Arneiro (Arnal)*; s.d.; p.9

<sup>61</sup> Anexo 4. Página 112.

indica para a existência de um núcleo cristão naquele local a partir do século IV. Sabendo da possível existência de um núcleo cristão nesta região o facto deste mosaico poder ser de facto paleocristão torna-se mais fundamentado, pois olhando para a iconografia sozinha essa distinção não seria possível de se fazer.

A iconografia do mito de Orfeu trata-se de um elemento que se tornou muito disseminado durante o Baixo Império como forma de convocar a cultura helenística do Alto Império e mostrando assim a imagem de Orfeu como um paradigma da virtude. A associação feita pelos romanos da imagem de Orfeu com a virtude, possivelmente com o paraíso, e ao se ver o canto mágico de Orfeu como um símbolo da ação que a palavra de Cristo exerce sobre os homens, vai fazer com que também aqui haja uma adaptação dos motivos de Orfeu com a nova ideologia cristã.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José; *La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana*; In Revista de Estudios Extremeños; 2017; Tomo LXXIII; Número III; pp. 2476-2478

### III A cristianização do Império

#### 3.3 A intercambiabilidade da arte pagã e cristã

Como já pudemos ver anteriormente a arte cristã primitiva vai retirar inspiração daquilo que está ao seu redor. Neste caso serão as expressões artísticas pagãs que estão espalhadas por todo o Império. A maioria das imagens usadas pelos cristãos são reutilizações de imagens já utilizadas, simplesmente reajustadas de forma a representarem a fé e valores da nova religião. É claro que irão existir imagens, como é o caso das representações de histórias e figuras bíblicas, que apresentam origem cristã, isto é, estas imagens bíblicas estão diretamente ligadas à sagrada escritura ao invés de serem apenas simbólicas. Mas mesmo estas imagens claramente bíblicas mostram uma ligação às imagens pagãs seguindo o seu estilo e técnica.

É nas imagens de caráter principalmente simbólico que vai ocorrer esta intercambiabilidade, especialmente na arte primitiva cristã pré-Constantino. Devido à falta de imagens e texto que acompanhem estas imagens elas tornam-se extremamente difíceis de interpretar. Elas convidam quem as observa a aplicar-lhes o seu próprio significado e valores, tornando assim uma interpretação precisa impossível. Duas destas imagens são a representação do bom pastor e a do orante (a figura em oração), que eram extremamente populares na arte cristã primitiva do período pré-Constantino, mais frequentes até que qualquer representação de conteúdo bíblico. Estas imagens tiveram o seu auge de popularidade no século III início do século IV e começam a desaparecer da iconografia cristã no início do século V.<sup>63</sup>

Apesar da ausência direta de referências textuais, a maioria destas imagens têm referências temáticas nas escrituras teológicas da igreja. Assim são aceites como a representação exata das metáforas literárias que fazem parte das escrituras e ensinamentos da nova religião.



Figura 26– O orante. Catacumbas de Priscila. Roma.

Fonte: *Cleansing Fire*

O orante é uma figura popular, e universal, da arte da antiguidade, quase sempre a aparecer como uma mulher de véu, de pé e a olhar para o céu com as mãos estendidas e ligeiramente levantadas. Tanto a sua postura como aparência são características das imagens clássicas de oração e não é especificamente cristã. É principalmente conhecida da arte funerária, mas também aparece como a personificação de diversas virtudes em moedas romanas durante o século II e III.

Têm sido propostas diversas interpretações para a figura do orante. Devido ao seu contexto principalmente funerário foi proposto que possa representar a alma do falecido no paraíso.<sup>64</sup> Outra possível interpretação é que apenas represente a devoção, e no caso dos cristãos represente a sua devoção à igreja e à nova religião. Quando esta imagem aparece em contextos não cristãos

<sup>63</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 8-13, 35-41

<sup>64</sup> *Ibidem*; p. 35

pode servir como retrato do falecido, de forma a mostrar o quão fiel e devoto era em vida.

A interpretação da figura do orante como a alma é suportado pelo facto de a alma ser tradicionalmente falada como feminina, assim justificando os atributos femininos da figura. Mas, visto que os cristãos também se referiam à Igreja no feminino<sup>65</sup> esta imagem tem sido também vista como podendo ser uma personificação da própria Igreja. Ocasionalmente a figura do orante é representada de forma extremamente rica em detalhe de forma a indicar que se trata de um retrato e não apenas uma referência à piedade, alma ou à Igreja.

Muitas representações da figura do orante aparecem em cenários paradisíacos ou bucólicos, perto a representação do bom pastor, sugerindo que o orante poderá estar representado como tendo chegado ao céu. Considerando a representação do pastor, analisando a iconografia, parece representar a salvação humana e os dois principais participantes, o salvador e o salvo.<sup>66</sup>

Para além do falecido, também outras figuras bíblicas aparecem representadas como o orante, incluindo Jonas e Noé por exemplo. Pelo meio do século IV a tipologia da figura do orante era utilizada como hospedeiro para retratos desde Maria até santos, bispos e mártires. Assim a imagem foi sucessivamente progredindo, deixando de ser apenas um símbolo e passando a ser a tipologia de representação convencional da Virgem e de um santo em oração.



Figura 27 – O bom pastor. Catacumbas de Priscila. Roma.

Fonte: Wikimedia Commons

O pastor a carregar a ovelha, ou carneiro, no ombro era outra imagem popular na arte greco-romana. Normalmente aparece representado como um jovem sem barba que veste uma túnica curta com um cinto e botas.

A imagem a carregar a ovelha tem a sua origem em Hermes, uma personagem associada com a esperança para um pós-vida abençoado, e particularmente estava associada com o ambiente funerário. Assim, não é possível identificar qualquer imagem do pastor como sendo definitivamente pagã ou cristã, visto ambas as comunidades valorizarem o seu simbolismo.

Devido à referência a pastores tanto no novo como no antigo testamento a imagem do bom pastor era uma que os cristãos podiam facilmente incorporar e associar com um significado especificamente cristão. Só nos frescos das catacumbas esta representação

<sup>65</sup> A maioria das línguas descendentes do latim ainda se referem tanto à alma como à Igreja no feminino, incluindo o português.

<sup>66</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; p.36

aparece mais de 120 vezes.<sup>67</sup> Contudo, se a imagem é uma representação de Cristo, ou está de alguma forma associada a este, é difícil de dizer com certeza.

Para alguns historiadores a identificação de Cristo com o pastor é quase inquestionável devido às inúmeras semelhanças entre as personagens. Outros dizem que esta associação não terá ocorrido antes da era de Constantino, justificando assim o uso da imagem no contexto cristão com o seu uso alargado no mundo romano e que a sua simbologia seria mais cultural. Por vezes até dizem que o pastor representava a segurança ou a compaixão da comunidade cristã em tempos de perseguição.<sup>68</sup>

A justaposição frequente da imagem do bom pastor com a do orante referida anteriormente justifica o par como imagens funerárias primitivas cristãs e assim fundamentam a possibilidade de que as duas imagens representassem as orações do falecido e o seu salvador. Assim esta possibilidade cria um paralelo entre Hermes, o guardião das almas e guia para o submundo, com o Bom Pastor, Jesus, como o guardião dos cristãos.<sup>69</sup> Se a composição representasse o paraíso o pastor aí poderia simbolizar o cuidado pastoral e a bênção bucólica do outro mundo prometida pelo batismo.

A representação do bom pastor começa a desaparecer do catálogo iconográfico cristão durante a era de Constantino e desapareceu quase por completo no início do século V voltando a reaparecer apenas no final da Idade Média.



Figura 28 – Orfeu. Catacumbas de Priscila. Roma.

Fonte: Wikimedia Commons

A imagem de Orfeu pode comparar-se, como uma metáfora de Cristo, à do bom pastor. Orfeu aparece como um pastor rodeado pelo seu rebanho, mas também por “monstros” selvagens. Têm sido encontradas inúmeras imagens de Orfeu a tocar a sua lira, datadas do século III e IV, desde sarcófagos a frescos e mosaicos. Em todas estas representações a imagem central aparece a tocar lira

com uma túnica, longa ou curta, e a usar o seu barrete frígio característico. Uma ou mais ovelhas olham para o músico calmamente. A imagem é assim

transportada para um ambiente mitológico de forma a representar a capacidade de Jesus de dominar os corações maléficos ou selvagens da humanidade e os levar até ele.

Ao contrário da imagem de Hermes do pastor, que evoluiu para o bom pastor cristão em grande parte devido ao suporte direto pelas metáforas simbólicas nas escrituras, a

<sup>67</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; p. 38

<sup>68</sup> *Ibidem*; p. 39

<sup>69</sup> DIGGS, Rebecca; *The Hermetic Christ; In Mythological Studies*; Journal 3; 2012; pp.2-3

imagem de Orfeu foi transferida para a iconografia cristã quase simplesmente pela sua virtude e significado na tradição greco-romana.



Figura 29 – Cristo como filósofo/professor. Catacumbas de Domitila. Roma.

Fonte: Wikimedia Commons

característica retratista com a figura do orante.<sup>70</sup>

Contudo, o uso do filósofo em contexto cristão pode aludir à ideia do Cristianismo como a verdadeira filosofia ou para colocar a razão ou conhecimento nos ensinamentos cristãos. Algumas figuras cristãs vão aparecer representadas em túnicas filosóficas, como é o caso de Moisés e São João Batista.

Tal como a imagem do orante nada vai destacar esta imagem como cristã para além do que a acompanha. Na verdade, existem inúmeros sarcófagos que mostram as três imagens, o orante, o filósofo sentado e o bom pastor juntos. A proximidade destas imagens em monumentos significantes cristãos vai sugerir uma ligação entre elas. Podiam simbolizar aspetos da igreja como a oração, o estudo das escrituras e o cuidado pastoral, ou, como o pastor, o filósofo sentado poderia ser uma representação indireta de Cristo.

Um tipo diferente de filósofo começou a aparecer no final do século III início do IV que se tornou mais facilmente associado com Cristo.<sup>71</sup> As feições são semelhantes ao filósofo anterior e a vestimenta também. Agora a imagem olha para a frente a levantar o seu rolo e a fazer um gesto indicativo de discurso. A associação desta imagem com uma outra idêntica que se apresenta a performar curativos ajuda à sua identificação como Jesus. Esta representação associa-se com uma representação mais tardia de Jesus a passar um rolo de escrituras para os seus apóstolos. Todas estas imagens mostram Cristo rodeado pelos seus discípulos que aparentam estar a receber um ensinamento do mestre.

A evolução iconográfica da imagem parece indicar um desenvolvimento teológico simultâneo que apresenta agora Cristo como o filósofo/professor ao invés da fé Cristã como a verdadeira filosofia.

<sup>70</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; p. 45

<sup>71</sup> *Ibidem*; p. 46

Outro elemento extremamente comum na iconografia cristã é a categoria do pescador e do peixe. Variadas imagens fazem parte desta categoria como o pescador com a linha na água, um homem a lutar com um grande peixe, diversos pescadores num barco a lançar redes, e o peixe como símbolo emblemático, sozinho ou em conjunto com o cálice, pães ou âncoras.



Figura 30 – Peixe e pão eucarístico. Catacumbas de São Calisto. Roma.

Fonte: Wikimedia Commons

multiplificação dos pães e do peixe ou, simplesmente, ser um símbolo cristológico. Sozinho a iconografia dele torna-se ambígua.

Estas figuras, tal como a do bom pastor, podem ter uma fonte de origem nas histórias bíblicas, ou referir a um variado número de histórias como o chamamento dos apóstolos para serem pescadores de pessoas, a história de Tobias e o peixe milagroso, a história de São Pedro e do peixe com a moeda na boca ou a história pós-ressurreição da apanha milagrosa do peixe. O peixe quando ocorre sozinho ou com objetos simples pode ser desde uma referência a estas histórias milagrosas, à

Como as outras imagens aqui referidas a iconografia popular do peixe e do pescador não era exclusivamente cristã e tem conexões com a arte greco-romana. O peixe servia, e ainda serve, como um símbolo importante para diversas culturas e religiões. Por exemplo, o golfinho é associado na arte romana com a iconografia de Apolo, Afrodite e Neptuno, e está especialmente ligado ao culto a Baco e à promessa de um pós-vida abençoado, que também aparece no Cristianismo.<sup>72</sup>

Os temas marítimos eram na generalidade muito populares na antiguidade tardia, barcos e navegadores ou águas perigosas com todos os tipos de criaturas marítimas eram dos temas preferidos para colar em mosaicos no pavimento. Algumas das imagens eram puramente decorativas e algumas mitológicas.<sup>73</sup> Aparentemente a iconografia cristã aproveitou-se destes motivos populares e adaptou-os de forma a servirem os seus valores e significados diferentes.

Para além da probabilidade destas imagens terem uma origem geral na bíblia, o peixe e o pescador podem também ter funcionado como símbolos mais alargados, por exemplo, como símbolos do sacramento e do batismo. A proximidade de outras imagens bíblicas que são direta ou indiretamente batismais parecem suportar a interpretação batismal das imagens do peixe e pescador. Essas outras cenas incluem o batismo de Jesus, cenas da narrativa de Jonas, Moisés a bater na rocha, a cura dos paralíticos, a mulher ao pé do poço e a ressurreição de Lázaro.

<sup>72</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; p. 47

<sup>73</sup> MOYLE, Peter, MOYLE, Marilyn; *Introduction to fish imagery in art*; In *Environmental Biology of Fishes*; Nº 31; 1991; pp. 5

Deste modo, o símbolo do peixe tem diversos significados possíveis, e é provavelmente impossível de os distinguir. Existem múltiplas referências sugeridas pelas imagens, tanto na liturgia como nas próprias composições artísticas. A proximidade das cenas do batismo com as de refeições, ou representações de Jonas e Noé, também combinam estes símbolos para formar possíveis ciclos sacramentais ou programas gerais com significados compósitos, para além do simbolismo de qualquer uma das imagens sozinhas. Jonas serve especialmente como símbolo duplo, a morte de Cristo e a sua ressurreição e o batismo de cada fiel.

Na arte cristã primitiva as representações do peixe e das refeições ocorrem em conjunto. O peixe é um elemento que quase nunca está ausente numa representação de um banquete ou refeição, quer seja pintado ou em relevo esculpido. Todavia, o peixe nestas cenas de refeição complica a questão do que estas imagens representam, se são apenas simbólicas, se são baseadas nas escrituras ou se representam alguma refeição real que ocorria na prática cristã inicialmente.

As cenas do banquete, das mais comuns na arte primitiva cristã, apresentam semelhanças com imagens da iconografia funerária grega e romana. As imagens romanas parecem ser de dois tipos.<sup>74</sup> O primeiro mostra uma figura reclinada num sofá (clino) à frente de uma mesa com pães, copos de vinho, e por vezes uma variedade de outras comidas. Outra figura pode aparecer na cena, normalmente uma mulher sentada numa cadeira. Normalmente escravos aparecem na cena também. O segundo tipo mostra uma cena com diversas personagens sentadas à volta de uma mesa a partilhar a refeição num banquete convivial.

O banquete cristão aparece normalmente com uma composição básica, e é semelhante ao segundo tipo de imagem romano visto que apresenta sete personagens recostados em sofás à volta de uma mesa com pães redondos, um ou dois grandes peixes, e cestos de pão. O pão aparece normalmente como pães redondos individuais marcados com uma cruz, mas é mais comum aparecerem os cestos com os pães mais pequenos.

Outra cena relacionada com o banquete cristão aparece, com um homem a esticar as suas mãos por cima de uma mesa pequena com pão e peixe. Um orante está oposto a ele do outro lado da mesa. Este tipo de cena encontra-se na Catacumba de Calisto adjacente a uma cena de refeição como a mencionada acima.

Devido à especificidade das representações tem sido presumido que estas imagens têm de estar a ilustrar alguma narrativa bíblica. Por isso, estas imagens foram associadas a diversas narrativas como a última ceia, a narrativa de Jesus a alimentar as multidões ou como representando uma refeição pós-ressurreição. Outros afirmam que as imagens mostram a bênção da comida na mesa e mostram uma ação litúrgica ao invés de uma história.<sup>75</sup>

Identificar estas imagens como sendo representações de eucaristias cristãs é refutado por evidência textual. No século III a eucaristia litúrgica já era bastante formal e teria incluindo toda a comunidade ao invés de um número pequeno de representantes em

---

<sup>74</sup> DUNBABIN; Katherine M. D.; *The Roman Banquet. Images of Conviviality*; Universidade de Cambridge; 2003; pp.5-6

<sup>75</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; p. 53

sofás. Assim a imagem greco-romana mantém o candidato para o modelo da imagem cristã. Outra ideia emergiu de que estas imagens representam a tradição funerária romana da refeição com o morto que os novos cristãos trariam consigo da sua antiga religião. Estas imagens aparecem principalmente em contextos funerários tal como as imagens pagãs. Assim é presumível que estas imagens tivessem uma significância funerária visto ser conhecido que os cristãos adaptaram diversos símbolos da cultura romana que os rodeava e os adaptaram, e através deles conseguiram comunicar mensagens religiosas semelhantes.<sup>76</sup>

Apesar das imagens do banquete greco-romanas apresentarem um número de personagens diferente ao redor da mesa, as imagens cristãs mostram maioritariamente sete personagens. Apesar de existirem exceções, a importância do número de personagens que se sentam à volta da mesa é inegável. Assim estas sete figuras vistas ao redor da mesa podem ser representações dos sete diáconos apontados para servir mesas, mais tarde os diáconos são apontados para distribuir os elementos eucarísticos à congregação. Outra possível explicação envolve a teoria da refeição pós-ressurreição de Jesus com os seus discípulos, o que é muito próximo em relação à comida servida, à sua disposição e até ao número de personagens na mesa.<sup>77</sup> A mais plausível conclusão que se pode tirar em relação a estas imagens é que se trate de uma mistura do banquete funerário, da refeição pós-ressurreição e até da última ceia.

Inúmeros outros símbolos aparecem na arte primitiva cristã, incluindo uma variedade de pássaros, animais, plantas e árvores. Entre estes símbolos estão dois que vão aparecer como metáforas nos evangelhos, e têm um paralelo significativo nas escrituras teológicas, a videira e o trigo.

As videiras são um dos motivos decorativos mais populares na arte romana, e também vão ser comuns na arte cristã. Também se encontram estes motivos naturalmente associados com o culto a Baco/Dionísio na arte romana, tradições iconográficas que poderão ter influenciado a arte cristã. Para além desta associação os motivos associados com as colheitas serviam normalmente como alegorias das estações da primavera e outono. O trigo é ligeiramente menos popular, mas aparece na arte cristã primitiva a ser ceifado juntamente com a colheita das uvas. Trigo aparece também em imagens de Adão e Eva indicando as consequências da desobediência.

A vinha e o trigo sozinhos, ou acompanhados por cenas de colheita, são símbolos gerais de abundância e fertilidade, quer pagãos como cristãos. Como símbolos decorativos neutros eles são apropriados tanto para uma sala romana como para um mausoléu cristão. Os cristãos com certeza também apreciavam as qualidades decorativas destes motivos e por isso foram absorvidos da arte pagã, mas teriam também uma significância e simbolismo. Afinal Jesus referiu o vinho como fruto da vinha e o seu sangue na última ceia e ao pão como o seu corpo enquanto prometia renovar o banquete no reino dos céus.

---

<sup>76</sup> DUNBABIN; Katherine M. D.; *The Roman Banquet. Images of Conviviality*; Universidade de Cambridge; Cambridge; 2003; p. 6

<sup>77</sup> O'COLLINS, Gerald; "Did Jesus Eat the Fish (Luke 24:42-43)?"; *Gregorianum*; Volume 69; Número 1; Gregorian Biblical Press; Roma; 1988; pp. 65-76

A arte cristã primitiva aplicava diversos tipos de linguagem visual desde símbolos simples a cenas narrativas complexas e até sequenciadas. Destes dois tipos de imagens o simbolismo poderá ter sido mais teológico, enquadrando valores centrais, temas e ideias da igreja bem como contribuindo para a sua identidade. Contudo, como símbolos, estas imagens eram ambíguas, os seus significados desafiavam uma tradução simples. As figuras do pastor, orante, filósofo e pescador podem ter tido diversos significados, por vezes até em simultâneo, dependendo do contexto, da composição geral que as rodeava e de quem as via. Ao serem usados com o passar do tempo estes símbolos tornaram-se mais inequívocos no seu significado, podendo até ser reduzidos a evocações decorativas de temas prediletos.

O facto de que muitas das mais populares imagens cristãs tem semelhanças claras com a arte pagã sua contemporânea cria uma separação menos distinta entre as imagens cristãs e pagãs dos séculos III e IV. Os cristãos fizeram uso de símbolos populares e figuras que os rodeavam, adaptando-os para os seus contextos próprios e viam neles significados cristãos. Porém, se olharmos para os exemplos dados vemos que os significados e simbolismos dados a estas imagens não precisam de ser radicalmente diferentes dos seus originais.<sup>78</sup> Todas estas imagens enfatizam as virtudes humanas de piedade, filantropia, e o amor pelo conhecimento. Também falam de uma esperança geral por um pós-vida que dê àqueles que apresentem tais virtudes bênçãos e fartura. Os romanos pagãos podiam não ter as mesmas expectativas para o pós-vida que os cristãos, mas o otimismo expresso na arte funerária pagã vai ser transportado muito facilmente para a arte primitiva cristã e junta-se a um maior grupo iconográfico que vai exprimir uma crença mais particular na ressurreição dos fiéis para uma vida eterna de paz e alegria junto da comunidade de santos.

As semelhanças não podiam durar sempre, mas quando a nova geração de cristãos aperfeiçoa e distingue a sua fé da cultura pagã que os rodeia, os temas e motivos das suas obras de arte tornam-se mais particulares e distintamente cristãos, mesmo quando retirados de outros aspetos da sociedade como modelos e inspiração. Como é o caso das representações de Apolo e Mitra que se vão assemelhar às representações de Cristo, bem como símbolos de outros deuses pagãos que irão mais tarde figurar em representações de diversas figuras bíblicas. A religião com o passar do tempo vai começar a tornar-se distinta, mas nunca de tal forma que se torne estranha à cultura em que cresceu e se estabeleceu.

---

<sup>78</sup> HARLEY, Felicity; *Christianity and the Transformation of Classical Art*; In P. Rousseau; A Companion to Late Antiquity; Wiley-Blackwell; Oxford; 2009; p.311

## **IV O cristianismo primitivo no Algarve**

### **4.1 Manifestações artísticas cristãs no Algarve**

As manifestações cristãs fora de contexto funerário são extremamente raras nos primeiros séculos da igreja. Como foi referido no capítulo anterior, na era artística pré-Constantino a arte cristã primitiva era concentrada principalmente em contextos funerários. Assim, ao olhar para estas manifestações no Algarve vemos que a maioria é referente ao século IV ou posterior.

Tendo em consideração que os vestígios cristãos referentes do século III ao século VI na região Algarvia são escassos e principalmente vindos de necrópoles, a recolha de manifestações fora deste contexto é difícil e acaba por ser sempre uma quantidade de elementos inferior à desejada. Contudo, sabe-se, devido ao Concílio de Elvira, da existência de um bispo de Ossonoba, no ano 304. Ou seja, desde pelo menos o início do século IV que a comunidade cristã no Algarve é significativa o suficiente para justificar a existência de uma diocese e uma hierarquia religiosa na região.

Existem algumas razões para a falta de elementos artísticos que comprovem esta comunidade cristã especialmente nos primeiros séculos. O primeiro aspeto importante a considerar em relação às manifestações não tumulares é que a grande maioria dos elementos artísticos que chegaram aos nossos dias dos séculos IV e V são elementos muitas vezes encontrados em grandes edifícios cristãos e normalmente patrocinados pelo Imperador ou pela elite rica do Império. Obras mais simples são mais difíceis de encontrar fora do contexto funerário. Assim o patrocínio torna-se um elemento importante neste tipo de obras, no Algarve não há vestígios de qualquer tipo de edifícios assim cristãos. Outro aspeto importante é o facto de terem ocorrido poucas escavações arqueológicas no antigo centro de Faro, atual local da Vila Adentro; sabe-se por escavação da existência de um templo enterrado no largo da Sé e para além disso é muito provável que no próprio local da Sé existam elementos cristãos primitivos enterrados ainda. Isto porque se sabe que os locais sagrados normalmente mantêm-se mesmo com o passar dos séculos, por isso, o facto da Sé atual poder estar construída em cima das ruínas de igrejas mais antigas, incluindo alguma igreja ou eclésia do século IV ou V, não é improvável. Outra possível situação pode ter sido no decorrer das invasões mouras da região, estas poderão ter afetado os elementos cristãos primitivos que aqui se encontravam, modificando ou mesmo destruindo alguns. Para além das invasões árabes houve ainda uma diversa lista de povos que ocuparam a região durante o século V após a queda do Império e antes das invasões, desde os Vândalos aos Visigodos, e todos estes podem ter danificado de alguma forma estas estruturas.

Há diversas razões que podem explicar a falta de elementos cristãos na região, mas deveremos agora olhar para os que foram encontrados. Sabemos, devido às escavações de Estácio da Veiga, da existência de um edifício que tem sido interpretado como um eclésia de planta cruciforme localizado no Montinho das Laranjeiras em Alcoutim datável do século VI. Em Loulé Velho temos uma estrutura que parece tratar-se de uma possível basílica cristã primitiva. Em Milreu vemos claramente o templo pagão construído no início do século IV que terá sido adaptado

nos finais do mesmo século ao culto cristão. Em Quinta de Marim temos indícios da existência de um edifício como o de Milreu que poderá ter tipo uma reutilização semelhante como edifício de culto cristão e um mausoléu também com indícios cristãos.<sup>79</sup>

Existem ainda elementos arquitetónicos que apontam para a existência de edifícios de culto. É o caso de uma inscrição funerária na ermida velha da Cerca das Oliveiras de S. Martinho Velho em Alcoutim. Também em Alcoutim, no sítio de Vale de Condes, foram identificados fragmentos de bases de coluna e um fragmento de uma mesa de altar. Em Loulé foram encontrados dois fragmentos de capitéis de outro fragmento de uma mesa de altar.<sup>80</sup>

Começamos então por olhar para os elementos encontrados mais próximos de Faro, tendo em conta que Ossonoba era a capital da diocese. Em Loulé Velho, Quarteira, Mário Varela Gomes, durante a escavação do sítio arqueológico, interpretou uma das estruturas como sendo uma basílica paleocristã edificada em meados do século IV.<sup>81</sup> Esta conclusão, todavia, apresenta diversos problemas que criam inúmeras dúvidas em relação à sua caracterização como basílica paleocristã. A sua designação como uma basílica surgiu devido a terem sido encontradas sepulturas tardias no local em associação com uma estrutura absidal. Contudo, a presença de sepulturas pode ter decorrido do alargamento da necrópole na antiguidade tardia e o arco do círculo que forma a ábside não parece ter robustez para suportar uma construção absidada.<sup>82</sup> A estrutura reaproveita materiais de estruturas abandonadas ou anteriores e parece ter funcionado durante os séculos V e VI. Existe outro edifício semelhante em Huelva, no litoral de Cerro del Trigo que também foi associado a uma basílica e encontram-se também em associação com sepulturas.

A possível basílica encontra-se associada a sepulturas e também com um espólio associado de jarros e cerâmica tardia. O facto do edifício, seja este qual for, estar associado ao mundo funerário parece ser algo importante de focar visto não ser o único caso desta natureza. Apesar disso, é provável que este não se tratasse de uma basílica ou mausoléu, mas também não seria um simples edifício da antiguidade. É possível que este edifício com ábside fosse sem dúvida um local religioso associado aos rituais funerários dos cristãos da antiguidade. Edifício este que poderá ser semelhante às estruturas paleocristãs encontradas na *Cella Septichora*<sup>83</sup> na Hungria. Se assim for a estrutura encontrada em Loulé Velho poderá ser evidência de um tipo de edifício cristão com funcionalidade funerária específica. Os cristãos teriam provavelmente rituais funerários, quer próprios, e possivelmente semelhantes aos medievais de oração pelo falecido, ou mais semelhantes aos rituais tradicionais romanos, como a tradição do banquete funerário. O facto é que este edifício seria

---

<sup>79</sup> INÁCIO, Isabel; “Vale de Condes, Alcoutim: Um sítio tardo-antigo da Diocese de Ossonoba”; *Promotora Anos 7/ 8 Números 7/ 8*; Universidade do Algarve; Faro; 2009; pp. 103-104

<sup>80</sup> *Ibidem*; p. 104

<sup>81</sup> GOMES, Maria Varela; SERRA, Manuel Pedro; “Loulé Velho (Quarteira, Loulé) Resultados da Primeira Campanha de Escavações Arqueológicas (1996)”; *Al-úlyá*; n.º 5; Arquivo Histórico Municipal de Loulé; Loulé; 1996; pp. 46-48

<sup>82</sup> BERNARDES, João Pedro; “Loulé na Antiguidade Tardia: A Cristianização e o Mundo Rural Romano em Transformação”; in António Carvalho, Dália Paulo, Rui Roberto de Almeida (coords.) *Loulé, Territórios, Memórias, Identidades*; Museu Nacional de Loulé; Loulé; 2017; pp. 218-221

<sup>83</sup> A *Cella Septichora* é um conjunto de túmulos e edifícios paleocristãos situados em Pécs na Hungria.

provavelmente associado com os enterramentos encontrados na sua proximidade, independentemente de quais fossem os rituais que se realizaram no seu interior.

O fragmento de mesa de altar encontrado no sítio arqueológico da Torre de Apra trata-se de uma peça visigótica, e indica a existência de um edifício de culto cristão no século V no território de Loulé, e provavelmente neste local apesar deste possível edifício ser desconhecido no momento. Juntamente com o fragmento da mesa de altar do edifício foram encontrados também capitéis paleocristãos que comprovam a indiscutível existência do edifício de culto.



Figura 31 – Ruínas do Templo de Milreu, Estói.

Fonte: Wikimedia Commons

tornado numa igreja cristã, o próprio edifício não estava apto para as características do novo culto, mas, devido ao seu caráter sagrado que se manteve, como uma necrópole paleocristã. Ainda no templo foi encontrada uma piscina de forma retangular que foi considerada como sendo um possível batistério cristão. Este batistério pertence ao tipo mais comum de fontes batismais retangulares com escadas de cada lado utilizados na Península Ibérica principalmente na segunda metade do século V e no século VI.<sup>85</sup> Esta fonte batismal foi parcialmente construída em cima de uma sepultura, provavelmente já cristã de quando o edifício já não teria as suas funções originais. Do lado de fora do muro que delimita o templo foi ainda construído um pequeno mausoléu, e foi ainda construído outro mausoléu dentro do templo a leste do batistério que poderá ter funcionado como um oratório.<sup>86</sup>

Nas ruínas de Milreu existe um mausoléu (afastado do templo e anterior aos referidos acima) destinado aos proprietários e uma necrópole comum do lado aposto, no entanto a partir dos finais do século IV ou início do século V começam-se a encontrar enterramentos paleocristãos no local do templo pagão e à sua volta. Estas sepulturas possuíam como espólio bilhas e jarros característico das sepulturas deste período. Assim a teoria é de que o local manteve o seu cariz sagrado e teria sido reaproveitado

<sup>84</sup> LENK, Stefanie; “Iberian Christians and the Classical Past: The Baptistery of Milreu/Estói (Algarve) at the End of Late Antiquity”; in Horst Bredekamp and Stefan Trinks (coords.) *Transformatio et Continuatio: Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*; De Gruyter; Boston; 2017; p. 67

<sup>85</sup> *Ibidem*; pp. 70-75

<sup>86</sup> BERNARDES, João Pedro; “As Transformações no Fim do Mundo Rural Romano no Sudoeste Peninsular: evidências e problemas arqueológicos (sécs. V-VII)”; *Anales de Arqueologia Cordobense*; XX; Córdoba; 2009; pp. 333-334

pelos cristãos como necrópole e local de culto. O problema é afirmar que o local, claramente pagão, foi capaz de manter este estatuto para os cristãos. Com certeza algo teve de mudar no edifício ou nas suas funções para os cristãos o começarem a ver como sagrado. Não poderia tal ocorrer sem nenhuma associação à nova religião visto os locais sagrados do antigo paganismo para os cristãos não passavam de locais maléficos de falsos deuses que foram principalmente destruídos ou rapidamente transformados em igrejas. É provável assim que antes de o templo se ter tornado numa necrópole paleocristã este tenha sido “cristianizado” tendo assim servido de alguma forma a nova religião, provavelmente em contexto funerário inicialmente podendo mais tarde ter também abrangido parte do culto cristão apesar de não me



Figura 32 – Batistério no templo de Milreu. Século V ou VI.

Fonte: Bernardes, 2009

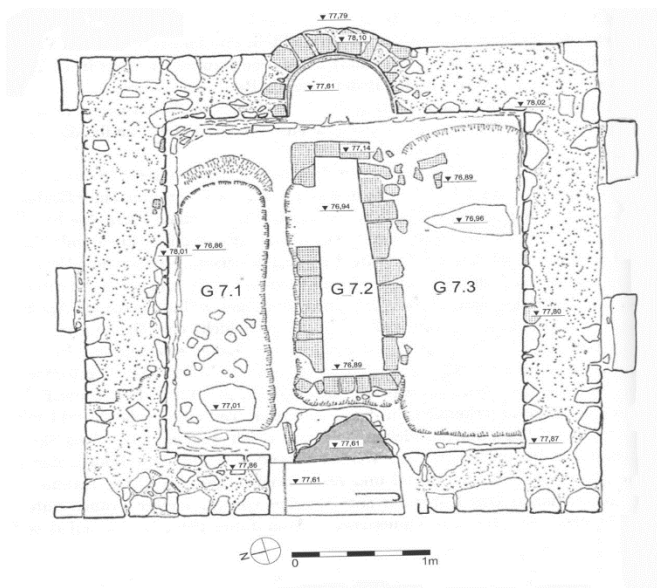


Figura 33 – Mausoléu no templo de Milreu. Possivelmente teria sido utilizado como oratório.

Fonte: Bernardes, 2009

parecer plausível afirmar que tenha sido transformado numa igreja cristã.

Ainda na *villa* de Milreu foi encontrada no lagar de azeite uma lucerna com o cristograma, representada na figura 34. Trata-se claramente de um elemento cristão que comprova que houve realmente uma ocupação cristã nesta *villa*. Todavia o carácter desta ocupação é de difícil determinação.

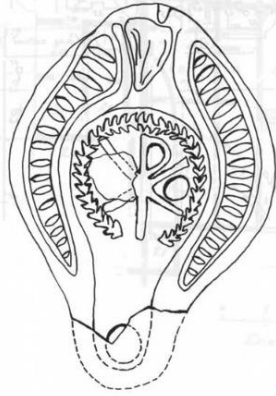


Figura 34 – Lucerna paleocristã com o cristograma encontrada em Milreu.

Fonte: Felix Teichner, 2001.

Em Olhão, no sítio arqueológico da Quinta de Marim encontramos dois locais com referências paleocristãs, a basílica e o mausoléu<sup>87</sup>. Quando o sítio foi escavado foram encontrados diversos locais de sepulcro. Um desses locais encontrava-se perto do que foi classificado como um mausoléu dos proprietários da *villa* ali descoberta um edifício com a mesma planta do templo de Milreu. Outros edifícios foram vistos que foram identificados por Estácio da Veiga como possíveis mausoléus paleocristãos, e ainda a possível basílica ou igreja também identificada por Estácio da Veiga. Todos os edifícios encontrados no local apresentam sepulturas que podem ser datadas do período paleocristão.

Foram encontradas sepulturas no coro da igreja, o que leva a supor que esta seja uma igreja com necrópole paleocristã donde são provenientes sete fragmentos de lápides cristãs em mármore branco que Estácio da Veiga registou no inventário do Museu do Algarve<sup>88</sup>. As sepulturas encontram-se em orientação leste-oeste, orientação esta muito comum das igrejas-necrópoles que se encontram no sul da Espanha.

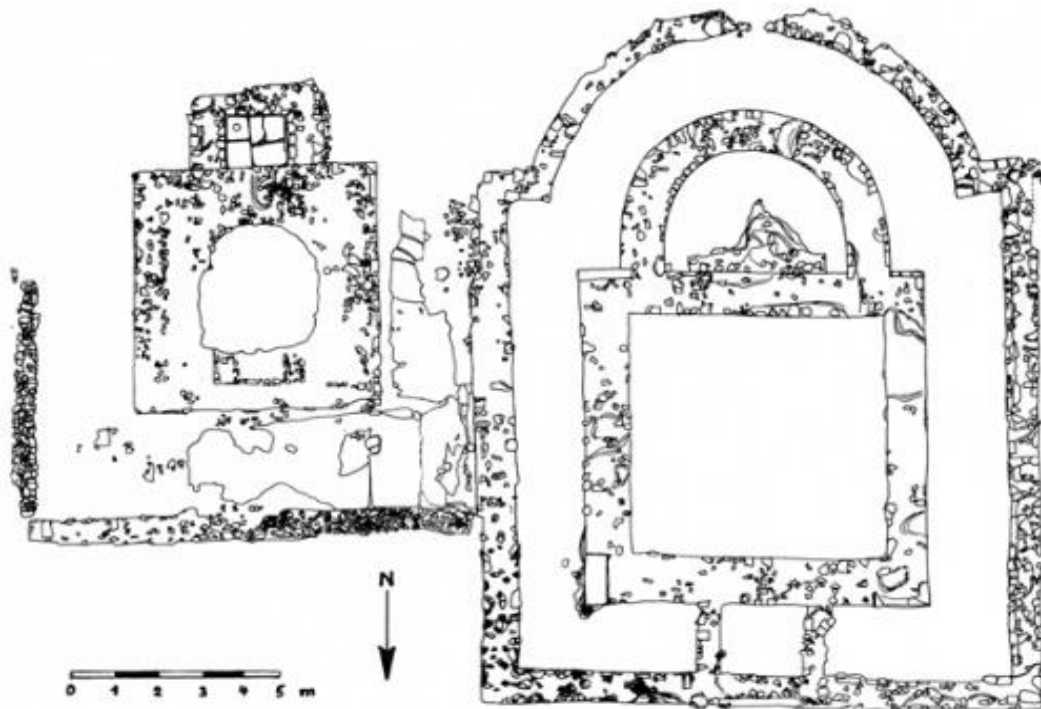


Figura 35 – Planta do Mausoléu (segundo Dennis Graen) dos proprietários. Quinta de Marim. Olhão.

Fonte: Dennis Graen, 2007

<sup>87</sup> O edifício classificado como um mausoléu por Dennis Graen apresenta a mesma planta do templo de Milreu (discutido anteriormente) e de outros templos romanos encontrados na Península Ibérica. Por isso, é provável que não se trate de um templo e sim também de um templo pagão com provável reaproveitamento cristão.

<sup>88</sup> GRAEN, Dennis; “O sítio da Quinta de Marim (Olhão) na época tardo-romana e o problema da localização da *Statio Sacra*”; *Revista Portuguesa de ARQUEOLOGIA*; Volume 10; Número 1; 2007; p. 283

O mausoléu apresenta a mesma planta do templo de Milreu, e também planta semelhante aos edifícios identificados a sul da planta desenhada por Estácio da Veiga (marcados com A e C/D na figura 35). A hipótese de poderem ser todos edifícios funerários continua plausível, e a existência de diversas sepulturas no interior dos três mostra que estes edifícios estariam, sem dúvida alguma, associados a rituais funerários e à necrópole.

O edifício assinalado com J na planta de Estácio da Veiga é um mausoléu paleocristão de planta igual aos mausoléus encontrados na necrópole de S. Ciriano em Roma e na necrópole de Pécs, Hungria. Este tipo de edifício seria provavelmente usado como local de sepulcro, mas também como edifício onde se realizariam rituais fúnebres.

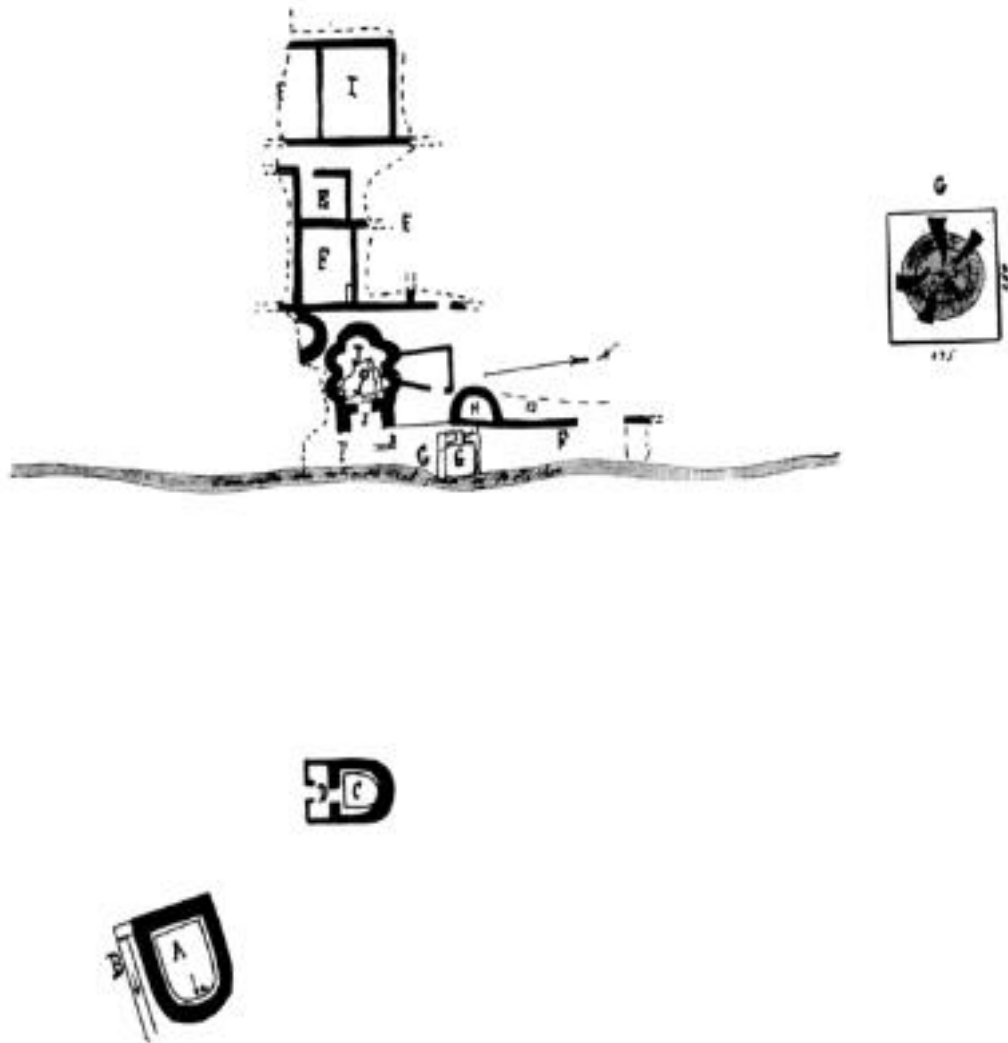


Figura 36 – Planta da necrópole de Quinta de Marim. Estácio da Veiga, 1877.

Fonte: Dennis Graen, 2007

A existência de possíveis locais dedicados exclusivamente aos rituais funerários cristãos é reforçada pela existência de altares nas próprias catacumbas paleocristãs de Roma, o que indica que existiria alguma forma cristã de ritual fúnebre que se realizaria na própria necrópole. Com o crescimento do Cristianismo as necrópoles tornar-se-iam maiores e estes edifícios poderiam estar situados na maioria, se não em todas, de forma a realizar os rituais. Esta teoria de que estes edifícios possuíam uma função sagrada foi defendido também por W. Ebel-Zepezauer.<sup>89</sup>

Outro local onde foram encontrados vestígios da existência de um edifício de culto cristão no período tardo-romano foi em Alcoutim, no sítio arqueológico do Montinho das Laranjeiras. No século XIX foi escavado por Estácio da Veiga uma *villa* romana nas margens do Guadiana. Neste sítio foram encontrados diversos vestígios de edifícios, no entanto um dos edifícios chamou a atenção. Trata-se de planta cruciforme que continha sepulturas no exterior e interior, segundo as legendas que acompanhavam a planta do edifício foi encontrado a noroeste deste uma piscina aberta num pavimento de mosaico ornamentado com peixes<sup>90</sup>.

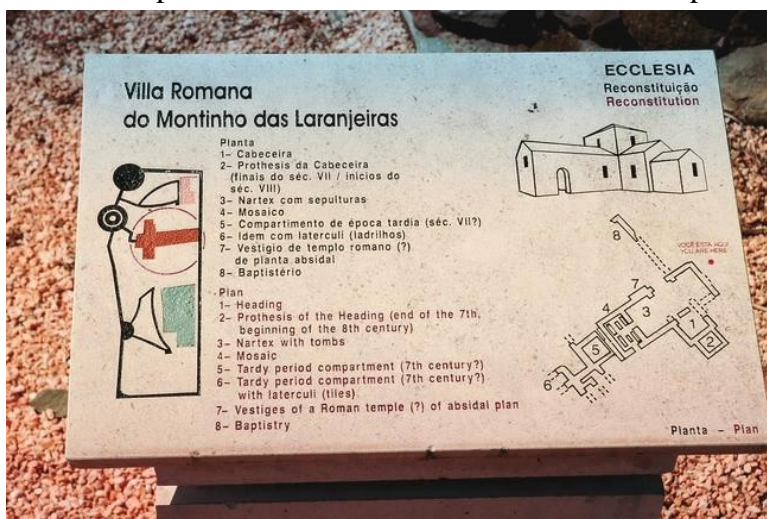


Figura 37 – Planta da eclésia de Montinho das Laranjeiras com legenda.

Fonte: Discoverportugal2day

Atualmente, mas segundo a planta das escavações do século XIX tinha um bordo em toda a volta e dois degraus. O edifício apresenta dois recintos de entrada em lados opostos que podem ter servido como átrios de entrada na eclésia, o braço do lado oposto ao do batistério é o mais curto e terá servido como a cabeceira do edifício.

O edifício deve datar do século VI início do século VII e era revestido com pavimento de mosaico em toda a sua extensão. Os vestígios encontrados no local indicam que esta eclésia terá existido durante o período moçárabe, mas poderá ter sido danificada com as invasões árabes que ocorreram na região durante a segunda metade do século VIII.

<sup>89</sup> GRAEN, Dennis; “O sítio da Quinta de Marim (Olhão) na época tardo-romana e o problema da localização da Statio Sacra”; *Revista Portuguesa de ARQUEOLOGIA*; Volume 10; Número 1; 2007; p. 283

<sup>90</sup> MACIEL, M. Justino; *Antiguidade Tardía e PaleoCristianismo em Portugal*; Edições Colibri; Lisboa; 1996; p.92



Figura 38 – Mosaico do batistério de Montinho das Laranjeiras.

Fonte: Research Gate

Na escavação do século XIX foram levantados mosaicos que decoravam o pequeno batistério, estes mosaicos apresentam decoração de peixes e vasos que são elementos decorativos diretamente relacionados com o ritual do batismo como já foi referido anteriormente. Apesar de se tratar de um edifício claramente cristão, especialmente na sua cronologia, os elementos de decoração artística encontrados nos mosaicos do batistério mantem-se em conformidade com os utilizados inicialmente pelos cristãos. Isto mostra que estes elementos se tornaram fundamentais para a expressão artística da religião cristã e mantiveram-se incluídos na sua iconografia com o passar dos séculos.

Outro elemento essencial para o estudo da produção artística cristã primitiva no Algarve, o fragmento de mesa de altar da necrópole de Vale dos Condes. Trata-se de um fragmento em mármore com 1,17m, por 0,75m de largura e 0,21 de altura, apresenta duas cavidades quadrangulares e uma delas apresenta no seu interior uma base de uma coluna pequena. Este fragmento de mesa tem um friso que a rodeia por completo e ainda uma terceira cavidade em forma semicircular. Pelo modelo da peça acredita-se que faça parte de um estilo de mesa de altar datável dos finais do século V, ou início do século VI, que se manteve em uso até ao século VII.<sup>91</sup>



Figura 39 – Fragmento de mesa de altar. Necrópole de Vale dos Condes.

Fonte: Isabel Inácio;2009

A existência deste fragmento de mesa de altar indica que terá existido no local um edifício de culto provavelmente do mesmo género do que se encontrou no Montinho das Laranjeiras. A própria datação da mesa é semelhante à datação dada para o edifício de Montinho das Laranjeiras podendo assim os dois locais apresentarem o mesmo tipo de edifício em contexto funerário. Este fragmento vem assim também reforçar a teoria falada anteriormente de ser possível ter existido inicialmente uma tipologia de edifício cristão para fins funerários.

Foi também encontrada uma placa calcária retangular com decoração em relevo. Trata-se de uma *transenna*, um tipo de pedra que era utilizada como um separador ou

<sup>91</sup> INÁCIO, Isabel; “Vale de Condes, Alcoutim: Um sítio tardo-antigo da Diocese de Ossonoba”; *Promotora Anos 7/ 8 Números 7/ 8*; Universidade do Algarve; Faro; 2009; p. 106

divisória, fixa ou amovível, utilizadas na arquitetura civil, funerária ou religiosa.<sup>92</sup> A nível religioso foi de especial importância nas primeiras basílicas cristãs pois fazia a demarcação face ao altar. A decoração esculpida na pedra é simples, trata-se de formas geométricas e simétricas utilizadas comumente por todo o Império e sem qualquer vínculo religioso. Sendo assim, é possível que esta pedra tenha sido utilizada numa basílica cristã devido a ser conhecida a sua importância neste contexto.



*Figura 40 – Placa possivelmente cristã. Museu Municipal de Faro.*

*Fonte: Andreia Arezes, 2019*

---

<sup>92</sup> AREZES, Andreia; *Placa com Decoração Escultorada: Enquadramento e descrição*; In *O mosaico do Oceano Um Tesouro Intemporal de Ossónoba*; Museu Municipal de Faro; 2019; pp. 44

## IV O cristianismo primitivo no Algarve

### 4.2 Arte cristã primitiva tumular no Algarve

Na parte anterior deste capítulo vimos as manifestações artísticas cristãs edificadas, e elementos que as acompanham, no Algarve. Agora, iremos ver os elementos encontrados nas necrópoles numa tentativa de observar a arte cristã tumular na região. No entanto, estes elementos são menos claros de analisar do que os vistos anteriormente. Todos os elementos encontrados dentro de sepulturas vão acabar por ser extremamente ambíguos em relação ao seu significado. Este poderá mesmo até ser duplo, tornando a sua análise e identificação, a nível religioso, extremamente difícil.

Iremos observar elementos encontrados em variadas necrópoles espalhadas pelo território algarvio que nos forneceram objetos com possível simbolismo cristão. Todos estes objetos irão ser vistos tendo em conta a sua dualidade, mas tentando procurar os indícios cristãos que são o objeto de estudo desta dissertação. As peças serão apresentadas de acordo com a necrópole onde foram encontradas, começando em Balsa e terminando na necrópole de Aljezur, deixando para o fim as peças onde não foi possível localizar a sua proveniência.

De forma geral, nas necrópoles algarvias da antiguidade tardia é comum encontrarem-se diversos objetos. Cerâmicas, joias, acessórios, lucernas e moedas são algumas das peças mais frequentemente encontradas nas necrópoles, contudo estas peças não estão ligadas a qualquer contexto religioso a não ser que tenham alguma decoração que aponte para tal. Assim, o objetivo é observar as peças que apresentam uma referência que se possa remeter ao Cristianismo ou a uma miscigenação dos rituais funerários pagãos com os valores e ensinamentos do Cristianismo.

Como já foi referido diversas vezes durante esta dissertação a arte primitiva cristã é predominantemente de caráter funerário, principalmente nos primeiros anos. Por isso, as necrópoles tornam-se um local de grande importância no estudo deste período artístico. A própria forma de sepulcro, a inumação, está de acordo com nova religião que se opunha contra a cremação, o ritual fúnebre mais comum anteriormente no Império. Durante o período da República e mesmo no início do primeiro século do Império a cremação era a norma quando se falava de ritual fúnebre, mas já no tempo do Imperador Adriano, finais do século I d.C., isto começa a mudar e a inumação começa a ser a preferencial. É impossível afirmar que a mudança de ritual fúnebre se deu devido ao Cristianismo visto ambas as formas existirem anteriormente à nova religião, contudo é um facto que o Cristianismo não admitia a cremação como ritual fúnebre para os seus seguidores e assim esta mudança veio em favor da nova religião que se tentava estabelecer no Império.<sup>93</sup> Devido à inumação se tornar na norma de enterro no Império esta era utilizada por cristãos e pagãos de igual modo sendo assim apenas possível distinguir uma sepultura romana pagã de uma cristã devido ao seu conteúdo.

---

<sup>93</sup> GILL, N. S.; *Ancient Roman Burial Practices*; 2019; Disponível em: <https://www.thoughtco.com/roman-burial-practices-117935>

Todavia neste período ocorreu um fenómeno que é importante para a interpretação de qualquer elemento encontrado numa sepultura deste período, a assimilação de elementos artísticos e de rituais por parte da religião cristã. Isto é, no início, quando o Cristianismo se estava a tentar estabelecer como uma religião com iconografia e rituais próprios, os símbolos mais neutros da expressão artística da sociedade romana começaram a integrar as obras cristãs, como é o caso das uvas, jarros e até da imagem do bom pastor. A utilização desta iconografia não ia contra a visão cristã sobre a religião pagã visto a iconografia reaproveitada ser principalmente de natureza não religiosa. Mas, para além deste reaproveitamento de imagens ocorreu também a integração de rituais e tradições romanas na nova religião, normalmente de cariz funerário. Isto deveu-se a uma parte da comunidade romana neste período ter o que podemos chamar de uma cultura religiosa neutra. Este sentimento neutro em relação à religião fez com que estas pessoas trouxessem para o culto cristão elementos tradicionais anteriores que com o passar dos anos começam a integrar-se no Cristianismo. Algumas destas tradições são pequenas atitudes comuns como o banquete funerário que se integrou na cultura funerária em diversos locais mesmo após o Cristianismo se instalar apesar de ter sofrido ligeiras alterações. Outras das tradições assimiladas pelo Cristianismo são grandes festivais como é o caso da Saturnália que pode ser considerada como a origem do Natal, apesar deste ocorrer no dia do nascimento de Mitra podendo assim o Natal ser uma assimilação de diferentes tradições que ocorriam em dezembro no Império.

Tendo em consideração a forma como o Cristianismo e a cultura romana se vão associar em certos pontos, olhemos agora para as peças encontradas nas necrópoles de Balsa. Os elementos encontrados na região de Tavira foram encontrados em duas necrópoles distintas, a necrópole norte de Balsa e a necrópole da Horta da Canada.

Balsa é um dos sítios romanos no Algarve mais estudados. André de Resende foi o primeiro a referir Balsa quando analisou os locais que apareciam nas fontes clássicas.<sup>94</sup> Contudo, Balsa acabou por ser identificada com a cidade de Tavira e apenas Estácio da Veiga fez a associação da cidade romana com a quinta de Torre d'Ares. Assim, a partir de meados do século XIX, começa-se a estudar o local e a tentar conhecer a cidade mencionada nas fontes clássicas.



*Figura 41 – Pregos de bronze encontrado em sepultura.*

*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

Temos diversos elementos provenientes da necrópole norte de Balsa. Primeiro temos a recuperação de dois pregos de uma sepultura romana. Há diversas teorias para o significado destes pregos desde pertencerem a objetos de madeira enterrados com o sepultado, pregos do caixão que ficaram na sepultura após o desaparecimento da madeira ou, obviamente, um significado religioso que os associe à crucificação de Cristo. No Cristianismo o prego é normalmente associado à crucificação de Cristo e, por isso, representa a sua paixão. Normalmente aparecem em

---

<sup>94</sup> PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume I; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.73

grupos de três para representar os pregos sagrados, mas devido ao passar dos séculos podem ter desaparecido alguns destes pregos. Aqui, em uma sepultura, foram encontrados dois pregos ao invés de três, a sepultura está datada entre o século primeiro ao século terceiro depois de Cristo, mas nada nos prova que estes pregos pertencessem realmente a uma sepultura cristã.

O problema na categorização dos pregos como elementos cristãos é o facto de em inúmeras sepulturas gregas e romanas anteriores ao Cristianismo se encontrar normalmente um prego nas sepulturas. A utilização destes pregos tem sido atribuída como sendo talismãs de proteção para o pós-vida e os seus perigos ou como uma maneira simbólica de prender os mortos à sua sepultura de forma a não se tornarem almas perdidas no mundo dos vivos.<sup>95</sup>

A caracterização dos pregos como elementos cristãos é plausível, especialmente quando se encontra numa sepultura datada da antiguidade tardia e se encontram dois ou três pregos, visto anteriormente ser comum ver-se apenas um prego e raramente apareciam pares.

Outro elemento igualmente ambíguo encontrado aqui foi uma sepultura que continha uma moeda na mão esquerda do sepultado. A tradição do sepulcro com uma moeda é uma tradição anterior ao Cristianismo que tem na sua origem o pagamento da travessia do rio Estige, no submundo, ao barqueiro Caronte. Contudo, incluo as moedas nesta investigação devido ao facto desta tradição pagã se ter entranhado no Cristianismo e ter prevalecido até mesmo ao século XIX, por isso a possibilidade de ser uma sepultura cristã ou pagã é praticamente a mesma, tendo como único elemento de análise a moeda.

A moeda e os pregos sozinhos são elementos extremamente difíceis de classificar podendo significar qualquer uma das religiões ou mesmo nenhuma devido ao peso da tradição já estabelecida há séculos nos rituais funerários romanos.



*Figura 42 – Unguentário de Argila, fabricado com folhas de ouro.*

*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

Outros elementos encontrados nesta necrópole são os unguentários. Estes são pequenas garrafas de cerâmica ou vidro que são frequentemente encontrados em sítios arqueológicos romanos especialmente em necrópoles. Do século II ao VI eram mais comumente em vidro do que de argila e já se encontram na era cristã. Acredita-se que podiam ter servido para armazenar óleo aromatizado entre outras substâncias líquidas. Foram pelo menos nove os unguentários encontrados na

<sup>95</sup> VILLA, Silvia Alfayé; Nails For The Dead: A Polysemic Account Of An Ancient Funerary Practice; in Francisco Marco Simón, Richard Gordon (coords.) *Religions in the Graeco-Roman World; Volume 168; Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept. – 1st Oct. 2005*; Brill; Leida; 2010; p. 427

necrópole de Balsa, todos de vidro, indicando a sua datação como parte da era cristã.

A utilização dos unguentários em contexto funerário e religioso tem sido um campo de difícil análise. Inicialmente os unguentários apresentavam imagens dedicadas ao culto de Dionísio sendo assim claro a sua ligação aos prazeres no pós-vida, contudo, mais tarde os unguentários começaram a não apresentar qualquer imagem decorativa tornando assim difícil a sua associação com qualquer culto. Todavia pode-se associar os unguentários como sendo utilizados pelos primeiros cristãos para proteger o sepultado na vida após a morte armazenando neles água e/ou óleo sagrado como símbolo do batismo e da sua salvação. Semelhante à utilização que tinham ou diversos outros jarros encontrados em sepulturas da antiguidade tardia.<sup>96</sup>

Assim, o unguentário em si não é um elemento funerário característico de qualquer religião, o seu conteúdo, todavia, poderia indicar claramente uma associação religiosa. O enterro com o unguentário já era parte das tradições funerárias romanas e poderá ter sido utilizado e adaptado pelos cristãos de forma a satisfazer as suas necessidades religiosas no que toca ao ritual funerário, sem se afastar completamente das tradições antigas.



Figura 43 – Prego de ferro. Necrópole da Horta da Canada.

Fonte: Carlos Pereira, 2014



Figura 44 – Concha de Vieira com moeda no centro colocada ao lado de um cadáver.

Fonte: Carlos Pereira, 2014

Ainda da região da cidade de Balsa temos elementos provenientes da necrópole da Horta da Canada, um deles particularmente interessante. A necrópole da Horta da Canada está localizada a leste da atual cidade de Tavira na margem esquerda da Ribeira do Almagem. Entre o ano de 1877 e 1878 Estácio da Veiga escavou um conjunto de 17 sepulturas de inumação neste local.

Nesta necrópole voltou a encontrar-se um prego na sepultura, trata-se de um prego de ferro único. Este prego traz os mesmos problemas que os anteriormente referidos, podendo ser caracterizado como um indício do cristianismo primitivo na região ou, contrariamente, como um indício do paganismo e das tradições/rituais pagãos na região.

No entanto, o elemento mais importante para este debate encontrado nesta necrópole foi uma concha de vieira com uma moeda no centro. Esta peça deve ser analisada de acordo com a simbologia de cada um dos dois elementos que a compõem antes de se

---

<sup>96</sup> PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume I; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p. 228

propor uma possibilidade para o significado do seu conjunto.

Em relação à moeda já foi indicado a sua possível simbologia e significado singular, por isso, devemos agora focar na concha de vieira e o seu uso simbólico. A concha está associada na sociedade greco-romana com o culto de Vénus e, por isso, era associada pelos pagãos como sendo um símbolo de fertilidade e do amor. Este era um símbolo que não aparecia em contexto funerário em sepulturas greco-romanas visto o culto de Vénus não ser associado aos rituais funerários, como era o caso do culto de Dionísio.

Para o Cristianismo a simbologia da concha, em especial a concha de vieira, é vista como um símbolo do batismo e do renascimento. Esta simbologia é atestada pelo aparecimento de conchas de vieira como decoração de pias batismais, e por vezes a própria pia batismal apresenta a forma da concha.

A nível funerário o culto de Vénus aparece normalmente associado a sepulturas do período republicano ou grego, e de incineração normalmente de crianças e jovens. Esta utilização do culto de Vénus a nível funerário é extremamente rara e normalmente aparece com elementos iconográficos como estátuas de terracota da deusa e o seu símbolo da lua, símbolo iconográfico este associado pelos gregos à deusa Afrodite, contraparte de Vénus na mitologia grega. Contudo a inserção do culto de Vénus em contexto funerário é visto como um ritual privado e não parte do culto público.<sup>97</sup> Os cânones funerários e as divindades presentes nos rituais eram definidos pelas autoridades romanas, mas os rituais funerários acabam por ser definidos por cada família. Mesmo tendo em conta a existência da associação da deusa com rituais funerários a concha nunca era um dos símbolos iconográficos utilizados para a representar neste meio. Por isso, parece ser plausível associar este símbolo como um ritual funerário cristão primitivo.

Assim, a concha de vieira com a moeda no centro levanta a questão se seria isto uma indicação do aparecimento do Cristianismo ou da persistência do paganismo. Contudo, parece-me que este elemento nos mostra aquilo que já foi falado anteriormente, uma miscigenação de tradições e rituais religiosos a nível funerário. É possível que a concha de vieira tenha sido utilizada como um símbolo cristão para a salvação da alma do sepultado através do seu renascimento pelo batismo, e, ao mesmo tempo que representa a sua fé cristã no ritual funerário, também leva consigo a tradição da moeda de Caronte que, como já foi referido, se vai infiltrar na própria tradição cristã e persistir durante séculos. Assim a colocação da concha de vieira com a moeda no centro junto do sepultado parece ser uma indicação do Cristianismo e da sua presença no Algarve bem como da mistura entre as tradições e rituais funerários do Império.

O próximo elemento trata-se de um sarcófago de pedra achado na área da Quintã, a sua proveniência será muito provavelmente da necrópole da Parra ou da necrópole da Alfánxia ambas situadas no concelho de Olhão. O sarcófago terá sido a certa altura movido para uma propriedade de Moncarapacho onde esteve a servir de bebedouro

---

<sup>97</sup> ANTAL, Adriana; “Funerary Venus Cult in roman Dacia”; *Annales d’Université Valahia Targoviste; Section d’Archéologie et d’Histoire*; Tome XIV; Numéro 1; Târgoviște; 2012; p.96

para animais. A tipologia do sarcófago parecer indicar uma datação tardia para este, contudo é impossível definir exatamente a sua cronologia.



Figura 45 – Sarcófago de pedra da Quintã. Atualmente no museu paroquial de Moncarapacho.

Fonte: Carlos Pereira, 2014

iconografia cristã seja quase inexistente. Se este sarcófago for de facto cristão e datado de meados do século II início do século III poderá corroborar a teoria de que no início do Cristianismo a arte não era completamente aceite pelas comunidades religiosas e haveria um foco quase exclusivo nas escrituras.

No entanto, é impossível determinar se o sarcófago é cristão ou não. Pode até nem estar associado a qualquer culto religioso. A falta de iconografia e de datação para o sarcófago faz dele um mistério.

Em Olhão temos uma necrópole com indicações claras ao cristianismo primitivo especialmente devido à sua associação com os edifícios encontrados em Quinta de Marim já analisados. Estácio da Veiga nas suas escavações no local vai recolher uma coleção abundante de materiais e de epígrafes funerárias, todavia os vestígios encontrados nas sepulturas são significativamente inferiores aos vestígios arquitetónicos, não tendo aparecido em nenhuma sepultura qualquer elemento. Já em Faro esses elementos irão aparecer mais frequentemente como possíveis indicadores do cristianismo primitivo funerário na região.

Faro, a antiga cidade romana de Ossonoba, vai nos mostrar outro problema relativamente aos elementos encontrados nas suas necrópoles. Estes objetos foram encontrados principalmente na necrópole da Horta de São Cristóvão em Faro. O problema com a região de Ossonoba é, como já foi referido anteriormente, o facto de existirem muito poucos elementos concretamente cristãos para uma sede de bispado já no final do século IV. Sabendo que Faro tinha um bispo significa que teria de possuir uma comunidade de cristãos que significasse classificar a cidade como sede de bispado e atribuir-lhe um bispo.<sup>99</sup> No entanto, os elementos encontrados são poucos

<sup>98</sup> Alguns destes sarcófagos paleocristãos foram referidos anteriormente quando tratei dos exemplos de arte primitiva cristã em Portugal (páginas 43 a 47).

<sup>99</sup> JORGE, Ana Maria C. M.; *L'Épiscopat de Lusitanie pendant l'Antiquité tardive (IIIe - VIIe siècles)*; Instituto Português de Arqueologia; s.l.; 2002; p.99

que mostrem essa abundância. Não há quaisquer descobertas arqueológicas que indiquem um edifício cristão na cidade nem elementos artísticos com iconografia cristã que corroborem a presença dessa comunidade.

Assim os elementos encontrados que poderão indicar este cristianismo primitivo tratase de pregos em sepulturas como os encontrados em Balsa, moedas, nomeadamente duas encontradas nas mãos direitas de inumados e ainda noutra sepultura estava colocada uma moeda aos pés do sepultado. O que aqui se nota é que o sítio de colocação das moedas na sepultura começa a ser cada vez mais variado. No período greco-romano era normalmente colocado na boca como já foi referido, mas agora vemos que a sua colocação começa a ser nas mãos e aos pés. Será que é possível considerar que estas moedas possam representar não só a tradição antiga, mas também as próprias chagas de Cristo? Os posicionamentos das moedas encontrados na necrópole da cidade de Faro fazem com que esta associação possa ganhar algum fundamento. É possível que devido ao peso da tradição associada ao pagamento ao barqueiro Caronte a moeda possa ter ganho para os novos cristãos uma associação com os pregos da crucificação e, assim, ter começado a ser colocada nas mãos e pés do sepultado ao invés de dentro da boca.



*Figura 46 – Vasos de Cerâmica e concha de vieira com moeda no centro. Faro.*

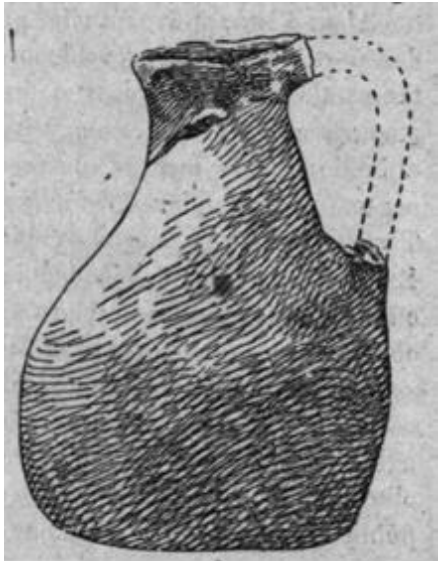
*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

tornando a possibilidade desta concha ser um elemento primitivo cristão ainda maior. Isto porque os recipientes colocados juntos dos cadáveres em contexto cristão, e mesmo na própria iconografia da religião e como símbolo artístico, estão também associados com o batismo, sendo símbolos da purificação e da salvação através do ritual do batismo. Por isso, estes três elementos colocados juntos na mesma sepultura reforçam as simbologias cristãs de cada um, tornando assim a ideia inicial de que a concha de vieira com a moeda no centro seria um símbolo cristão ainda com laços à tradição romana ainda mais plausível.

Na necrópole do Cartaxinho, localizada em São Brás de Alportel, foi encontrado um jarro. Normalmente um jarro sozinho seria simplesmente tratado como uma tradição romana ou como um elemento semelhante ao unguentário, mas, dependendo da sua

Outro elemento encontrado na necrópole da Horta de São Cristóvão foi o conjunto de dois vasos de cerâmica junto a uma concha de vieira com uma moeda no centro. A concha de vieira com a moeda no centro já foi encontrada também na necrópole de Balsa, e, como vimos, a sua associação cristã parece estar ligada ao batismo devido à simbologia

da concha. Agora, devido à sua associação com os dois vasos de cerâmica, esta simbologia reforça-se,



*Figura 47 – Jarro de cerâmica recolhido numa das sepulturas da necrópole do Cartaxinho.*

*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

localização e datação poderá ser um símbolo do batismo. Este jarro encontrado em São Brás de Alportel é quase de certeza um exemplo de ritual funerário cristão devido à datação da necrópole do Cartaxinho entre o século V e VI, sendo claramente de uma época onde os rituais pagãos já tinham desaparecido e o próprio Império do Ocidente estaria prestes a cair, ou já teria caído. Assim com este vaso fica quase certo de que o ritual funerário cristão utilizou jarros para colocar junto do sepultado, provavelmente de forma a simbolizar que a sua alma teria sido salva em vida através do batismo.

O jarro aparece na iconografia da arte cristã como um símbolo do ritual do batismo e é possível afirmar que a sua simbologia também se estendia aos rituais religiosos praticados pelos primeiros cristãos. Assim a sua colocação na sepultura representa possivelmente que o sepultado teria sido batizado e por isso seria colocado o jarro, ou outro recipiente, possivelmente até contendo água batismal, de forma que quem recebesse a sua alma no céu soubesse que se tratava de um cristão e não de um crente nos falsos deuses. Com o passar dos séculos e o alastrar do Cristianismo, este ritual perde a sua importância devido ao facto de a religião cristã se tornar a principal religião do Império e dos territórios que sucederam ao Império Romano do Ocidente. É evidente que se trata de um símbolo do ritual batismal, contudo a sua origem e a razão para a sua prática são incertas. A existência de jarros em sepulturas de datação cristã comprovam a associação do jarro sepulcral com a religião, todavia em necrópoles e sepulturas com datações que começam pelos séculos I e II é impossível afirmar quando um jarro representa o Cristianismo ou não, pois não parece haver qualquer localização ou posição ritualística específica para a sua colocação por parte dos cristãos.

Em Loulé, na necrópole de Salir, datada do século IV a V, veio outro elemento claramente indicativo do cristianismo primitivo na região. Trata-se de uma chave com quatro cruzes cortadas como forma decorativa.



*Figura 48 – Chave proveniente de Salir, Loulé.*

*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

Inicialmente ao se olhar para a chave a primeira associação com o Cristianismo que se faz é devido às quatro cruzes decorativas que aparecem na chave, e, sem dúvida, que este é um elemento simbólico que serviu para marcar a

chave. Contudo, podemos ir mais além ao olhar para este tipo de chave. Trata-se de uma chave do mesmo tipo das duas chaves presente no brasão da Santa Sé<sup>100</sup> e nos

<sup>100</sup> Anexo 5. Página 112.

brasões dos papas. Todos os brasões papais apresentam duas chaves cruzadas com uma cruz cada.

A chave tornou-se o símbolo heráldico do pontificado devido ao seu grande significado espiritual devido à referência às chaves do reino dos céus, referidas na Bíblia no Evangelho de Mateus, 16:19. Aqui Jesus diz para o apóstolo Pedro:

“Dar-te-ei as chaves do Reino do Céu; tudo o que ligares na terra ficará ligado no Céu e tudo o que desligares na terra será desligado no Céu.”

Há diversas interpretações sobre o possível significado desta passagem. A Igreja Cristã refere-se a esta passagem como o “poder das chaves” (*potestas clavium*) de forma a designar a autoridade que Cristo concedeu a São Pedro, e consequentemente aos seus sucessores, os Papas, para governar a Igreja. A utilização dos termos ligar e desligar vêm de duas expressões da linguagem dos rabinos que se referem a que os “portadores” das chaves tinham a responsabilidade de condenar ou absolver na terra e seria feito assim no Céu.<sup>101</sup> Na heráldica a chave da direita é de ouro, faz referência ao poder que se estende ao Reino dos Céus, a da esquerda é de prata e simboliza a autoridade espiritual do papado. Devido a se afirmar que as duas chaves simbolizam a autoridade que foi dada por Cristo a São Pedro e aos Papas todos, os brasões dos Papas possuem as duas chaves do Céu. As chaves também estão presentes no brasão da Santa Sé, no brasão do estado do Vaticano, estando presente este brasão na bandeira do Vaticano, e no brasão da sede vacante.

A simbologia da chave é então uma das mais significantes no que toca à iconografia cristã, São Pedro aparece sempre nas representações artísticas segurando uma chave ou um conjunto de chaves. As chaves são por isso, desde o início do Cristianismo, um símbolo de poder espiritual e religioso pelo que a chave encontrada em Loulé simbolizará o mesmo. O mais provável, tendo em conta a importância deste tipo de chave, é que a sepultura onde se encontrava a chave correspondesse a um representante religioso do Algarve, podendo até ter pertencido a um bispo de Faro que tenha sido sepultado em Loulé. As chaves colocadas em contexto funerário estarão sempre mais facilmente associadas ao Cristianismo do que a qualquer outro culto, por isso a chave é considerada como um elemento cristão.



Figura 49 – Jarro litúrgico.  
-Necrópole da Marateca,  
<sup>1</sup>Lagos.

(  
Fonte: Carlos Pereira, 2014

No concelho de Lagos foram escavadas seis sepulturas na necrópole de Marateca com datação do século VI ao século VII. Do espólio destas sepulturas o elemento que mostra a presença cristã é um jarro litúrgico na sepultura. Este jarro é da mesma tipologia do jarro encontrado na necrópole do Cartaxinho em São Brás de Alportel. Provavelmente ambos os jarros teriam tido o mesmo propósito ao ser colocados em contexto funerário, os jarros teriam todos sido associados com a purificação ritual e com o batismo, representando a salvação e a pureza como já foi referido. A datação desta necrópole faz com que a associação deste jarro com o ritual

os Santos dos Últimos Dias; O Velho Testamento: Gênesis a II Samuel:  
ual do Aluno; Brasil; 1980. p. 83

fúnebre cristão seja praticamente incontestável, pois se vivia numa época onde o Cristianismo era a religião principal das populações.

Podemos assim concluir que o sepulcro com o jarro junto do cadáver fazia parte de algum ritual funerário cristão primitivo e por isso existe um elevado número de jarros, e de outros recipientes, encontrados em sepulturas.

Para além deste jarro encontrado na necrópole de Marateca também foram encontrados na necrópole do Monte Molião, ainda em Lagos, um unguentário de vidro e um de cerâmica que poderão ter tido o mesmo uso do jarro anterior. É possível que os unguentários possam ter servido como substitutos dos jarros no contexto funerário em certos casos. Contudo é de extrema dificuldade definir o quão verdadeira esta probabilidade possa ser, visto estes unguentários poderem ter tido inúmeros outros propósitos.



Figura 50 – Prego de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos.

Fonte: Carlos Pereira, 2014

Ainda na necrópole de Monte Molião foi encontrado uma *bull*a, um amuleto semelhante a um medalhão utilizado por rapazes romanos que normalmente continham objetos protetores. Associado a esta *bull*a encontrada em Lagos estava um prego de bronze; sabendo os possíveis significados do prego para os cristãos, é possível teorizar que este prego tenha sido colocado junto da *bull*a como objeto protetor do sepultado no além. Se esse for o caso é muito provável que tenha uma conotação cristã de proteção em associação a Cristo.

Ainda nesta necrópole foram encontradas mais duas chaves de bronze com a mesma tipologia da chave encontrada em Loulé. Estas duas chaves voltam a indicar um cariz cristão devido às cruzes. Uma apresenta três cruzes e outra quatro cruzes, representadas na chave no mesmo local que na chave de Salir. As duas chaves aqui encontradas e a chave encontrada em Loulé não deixam dúvidas quanto ao facto de estarem associadas ao mesmo ritual funerário e significado, uma vez que as três apresentam exatamente a mesma tipologia e decorações em toda a chave.



Figura 51 – Chaves de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos.

Fonte: Carlos Pereira, 2014



Figura 52 – Chave de bronze.  
Necrópole do Monte Molião, Lagos.

Fonte: Carlos Pereira, 2014



Figura 53– Chave de bronze.  
Necrópole do Monte Molião, Lagos.

Fonte: Carlos Pereira, 2014

Para além das duas chaves anteriores foram encontradas mais duas chaves de tipologia diferente. Trata-se de duas chaves mais simples sem qualquer representação de cruzes ou outro elemento cristão. Seriam apenas chaves comuns utilizadas pelo sepultado no seu dia a dia? Mas se realmente se trata de chaves simples porque as colocar na sepultura? Poderiam manter o significado cristão para os fiéis mais devotos com o conhecimento do poder simbólico religioso que a chave tinha, ou, podiam estar associadas com o culto de Janus, o deus romano das mudanças, transições, portões e passagens, representado ocasionalmente segurando uma chave. Como este deus frequentemente simbolizava as transições e mudanças ele também acaba por simbolizar o tempo e a sua passagem, incluindo a própria morte. Deste modo as chaves poderiam representar o deus Janus e ter um significado de proteção da alma na passagem para a vida após a morte pelo deus das transições. Estas chaves mais simplistas criam mais dificuldade no que toca à sua caracterização do que as anteriores devido aos detalhes que continham. Assim é difícil definir o seu simbolismo funerário mais provável.

Na necrópole do Cerro das Vinhas, em Aljezur, foi encontrado um unguentário de vidro, oferecido a Estácio da Veiga, que poderá, como já foi referido, estar associado à purificação e ao batismo cristão. Todavia, a datação desta necrópole está definida como do século I ao II, sendo uma necrópole claramente de um período onde o paganismo romano reinava sobre o Cristianismo ainda muito recente. Apesar de poder ser um elemento associado ao culto cristão, tal como o jarro, a sua datação torna a sua associação com a tradição romana muito mais plausível.

Existem ainda duas outras peças de que não foi possível definir a sua proveniência, sabe-se que são da região Algarvia, mas não a necrópole de onde foram retirados, que poderão também ser indícios do cristianismo primitivo no Algarve



Figura 54 – Chave de bronze de um sistema de rotação.

Fonte: Carlos Pereira, 2014

A primeira peça trata-se de uma chave novamente, que já se encontra na tipologia das primeiras chaves vistas acima. Apresenta novamente cruzes desenhadas, mas agora em vez de aparecerem na vertical vemos as cruzes desenhadas na horizontal. A chave não apresenta qualquer indicação do local onde foi encontrada, só se sabe que é da região do Algarve.

Tal como as outras chaves apresentadas esta chave apresenta elementos que a relacionam ao culto cristão. Nomeadamente a simbologia que as chaves apresentam no culto cristão e a sua importância.



*Figura 55– Lucerna com a representação de um peixe.*

*Fonte: Carlos Pereira, 2014*

O outro elemento trata-se de uma lucerna com a representação de um peixe na orla. Esta lucerna é classificada por arqueólogos como Carlos Pereira como sendo já claramente paleocristã. Trata-se assim do único elemento encontrado nas necrópoles do Algarve que é classificado como paleocristão apesar de a única fundamentação para essa afirmação se encontrar no desenho do peixe.

Pessoalmente, ao olhar para esta lucerna é-me difícil de a classificar com tanta clareza como paleocristã. Isto porque o Algarve se trata de uma área costeira com grandes ligações ao mar.

No período romano o Algarve subsistia em grande parte devido ao mar e aos seus frutos. Existia na região uma grande indústria de preparados de peixe que eram produzidos na região e vendidos pelo Império partindo dos variados portos da região. Também a alimentação das próprias populações era principalmente à base de peixe e de crustáceos. Basicamente as populações romanas do Algarve viviam em grande parte do mar.

O peixe é sem dúvida um símbolo cristão e, como já foi dito anteriormente, existem inúmeras representações de peixes em contexto funerário cristão em Roma e noutros locais espalhados pelo Império. No entanto, a meu ver, existe uma grande diferença em analisar uma representação de peixe num local afastado do mar em comparação a um local como o Algarve. Isto porque não há nada que garanta que esta lucerna seja de facto cristã para além do peixe que poderá nem sempre estar associado ao Cristianismo especialmente em regiões marítimas.

Em Olhão foi encontrada uma lucerna com um caranguejo desenhado. Esta lucerna é datada da primeira metade do século I d.C. e claramente a sua datação e a imagem do caranguejo permitem classificá-la como pagã. Sabe-se que o caranguejo não é bem-visto no Cristianismo sendo um símbolo do mal e associado a demónios pelo que um caranguejo nunca aparecia como símbolo cristão. Claramente a representação do caranguejo nesta lucerna está associado à forma de vida das pessoas e a sua associação e dependência do mar, possivelmente também poderá estar associado ao deus Poseidon ou Oceanus como uma representação do mar e das suas criaturas. Contudo, no fundo a sua importância para as povoações está ligada à sua importância nas suas vidas como forma de sustento e alimento. Assim, numa região como esta, o que pode garantir que o peixe não apresenta a mesma simbologia? A minha opinião é que qualquer elemento que seja encontrado numa região costeira, com o Algarve, que vivia do mar e que apresente uma representação de qualquer tipo de peixe, a

possibilidade de ser cristã é praticamente a mesma de não ser. O peixe pode perfeitamente representar a gratidão das populações para com o mar e com o sustento que lhes dá, pode ser um agradecimento, ou símbolo da sua forma de vida e sustento, e não ter qualquer relação com qualquer culto quer pagão ou cristão. A possibilidade de ser uma imagem cristã ou de não o ser é 50/50 em qualquer região que subsista com base no que o mar lhes dá.

Na *villa* de Milreu existem diversos mosaicos com representações de inúmeras espécies de peixes que não são elementos cristãos por estarem associados a um templo pagão. Todavia estas representações são outro exemplo da importância que o peixe tinha na região e do quão comum era a sua representação nos mais diversificados contextos.

Ao olhar para todos os elementos encontrados nas necrópoles algarvias é possível indicar dois elementos cujas probabilidades de serem cristãos são muito elevadas. O primeiro objeto trata-se das chaves com as cruces representadas. Estas chaves apresentam grandes semelhanças com as chaves que aparecem em diversas representações cristãs de S. Pedro como sendo as chaves do reino dos Céus. Para além das semelhanças iconográficas as chaves em si acarretam uma grande simbologia espiritual relacionada à religião cristã. Todos estes factos bem como a sua presença nas escrituras faz com que a possibilidade de serem um símbolo cristão sejam bastante elevadas. Assim as chaves são um dos elementos mais concretos do cristianismo primitivo na região do Algarve e também um testemunho do ritual funerário cristão nesta época.

Já a concha de vieira com a moeda no centro é um dos elementos funerários que levantou dúvidas em relação a que culto se associava e qual o seu testemunho em relação às práticas do período. A minha análise é de que esta concha de vieira seja um testemunho da continuação das tradições romanas funerárias e da sua força na sociedade, ao mesmo tempo que a concha em si marca já o culto e a simbologia cristã. Deste modo esta peça trata-se de um testemunho da cultura mista que existia, de como as populações adaptavam a sua nova fé com as suas antigas tradições de forma a conseguirem coexistir. A concha de vieira é um símbolo cristão também muito forte para se ignorar a sua simbologia e por isso estará muito provavelmente ligada ao Cristianismo.

O sarcófago encontrado no concelho de Olhão trata-se já de um elemento quase impossível de classificar. Não apresenta iconografia nenhuma nem datação fazendo dela uma peça extremamente misteriosa neste contexto. Apenas com o conhecimento da sua data de execução se poderia deduzir a qual culto religioso se associava. As moedas apresentam o mesmo problema que este sarcófago, trata-se de elementos que poderiam ser ou não ser cristãos e esta identificação é praticamente impossível de ser feita. São elementos encontrados em grande abundância nas sepulturas em qualquer período, sendo claro que a sua utilização em meio funerário ocorreu tanto entre pagãos como cristãos. Isto porque, como sabemos, a tradição da colocação da moeda junto com o sepultado se manteve durante séculos, sendo ainda vista na Idade Média. Este facto faz com que a presença de uma moeda numa sepultura não seja suficiente para a classificar como um testemunho do cristianismo primitivo na região. Claramente há uma possibilidade de a moeda fazer parte de um ritual cristão, mas o

facto de a possibilidade de também fazer parte do ritual funerário de qualquer outro culto, ou mesmo de ser simplesmente uma tradição que se manteve no Império sem estar diretamente associada a rituais religiosos, faz com que a moeda seja impossível de diferenciar quando se tenta encontrar os vestígios cristãos nas necrópoles.

Em relação aos jarros, e possivelmente unguentários, e pregos, o problema é outro. Começando com o unguentário, este apresenta uma problemática diferente. Basicamente o unguentário, sendo um recipiente, normalmente de vidro, poderia ter servido o mesmo propósito dos jarros, contudo esta é apenas uma possibilidade por não se saber qual a sua importância individual a nível funerário. Porém os unguentários são utilizados em contexto funerário anteriormente aos jarros, sendo encontrados em sepulturas datadas do século I. Trata-se de um elemento comum do ritual funerário romano quer cristão quer pagão. Vários são encontrados em sepulturas, mas não se consegue concluir a sua função daí poderem ter, para alguns indivíduos, servido o mesmo propósito dos jarros, contudo esta é apenas uma possibilidade e, novamente, impossível de averiguar a sua veracidade. Elementos de vidro têm sido estudados em associação com sepulturas cristãs e com os rituais pagãos, tanto do banquete como outros.<sup>102</sup> Assim os unguentários poderão ter sido transportados da tradição pagã para a cristã, nomeadamente devido ao simbolismo do próprio vidro e da sua referência na Bíblia.<sup>103</sup>

No entanto, os jarros e os pregos apresentam outra problemática para a sua análise. Sabemos sem dúvidas que os jarros e os pregos foram utilizados por cristãos como símbolos da sua religião e faziam parte dos seus rituais funerários. Muitos jarros litúrgicos foram utilizados em contextos funerários, a própria representação do jarro aparece em diversas imagens cristãs e tornou-se num importante símbolo iconográfico da religião. Também os pregos são um emblemático símbolo cristão ao referirem à crucificação de Cristo. Todavia, não podemos esquecer que poderiam servir outros propósitos. Os pregos poderiam ser parte de um caixão de madeira ou outro tipo de equipamento que acompanhava o cadáver como parte do enxoval funerário e quando a madeira foi consumida e ultimamente desapareceu sobram os pregos dentro da sepultura. Os jarros poderiam conter qualquer tipo de alimento para o sepultado no além, como sabemos ser comum os romanos fazerem ao praticarem o banquete funerário onde os vivos partilhavam comida com os mortos, havendo até em inúmeros mausoléus uma divisão específica para esta refeição.

Por estas razões estes objetos são também muito difíceis de analisar. Sabe-se que havia contextos onde eram utilizados com conotação cristã, o que só torna a sua classificação mais complicada devido a estarem claramente associados aos rituais funerários dos cristãos. Mas, o facto de poderem também ter outras razões para a sua colocação na sepultura, faz com que a probabilidade de ser cristão seja igual à de não o ser.

---

<sup>102</sup> STERRETT-KRAUSE, Allison E.; “Drinking with the Dead? Glass from Roman and Christian Burial Areas at Leptiminus (Lamta, Tunisia)”; *Journal of Glass Studies*; Volume 59; Nova Iorque; 2017; pp. 47-82

<sup>103</sup> O vidro é referido na Bíblia como cristal e também como vidro. Aparece em diversos versos incluindo no Livro de Jó 28:17 e em Ezequiel 1:22 entre outros.

A análise de todos os elementos encontrados nas necrópoles é extremamente complicada quando se procura encontrar qualquer tipo de relação com as religiões que poderiam representar. Normalmente as possibilidades associadas a estes objetos são imensuráveis. Em alguns consegue-se mais ou menos concluir uma associação, outros permanecem como elementos ambíguos em contexto funerário.

## IV O cristianismo primitivo no Algarve

### 4.3 Os obstáculos que afetam a investigação do tema

Ao abordar o tema do cristianismo primitivo e da expressão artística deste período deparamo-nos com inúmeros desafios à investigação deste período. Estes obstáculos são variados. Alguns estão ligados à própria cristianização do Império e aos seus desafios, à própria atitude dos romanos para com a nova religião e a sua adaptação com o tempo, outros apenas presentes no campo artístico como a falta de dados ou incompreensão de outros. Para além destes obstáculos de cariz geral, nesta dissertação ainda encontrei mais obstáculos à investigação do cristianismo primitivo no Algarve devido à própria região que também apresenta os seus desafios.

Por isso, ao falar dos obstáculos à investigação temos de os dividir em dois grandes grupos: os obstáculos gerais do próprio período, e os obstáculos encontrados na região algarvia em específico. Todos estes desafios devem ser vistos de forma a contextualizar corretamente a investigação feita anteriormente. Começamos então por tratar dos obstáculos gerais, aqueles que afetam o Império no que toca ao Cristianismo e aos seus seguidores.

O cristianismo primitivo floresceu dentro da cultura romana e como parte dela, e, por conseguinte, a cristianização do Império não foi um processo simples e rápido. O Cristianismo absorveu alguns aspetos da cultura greco-romana que o rodeava. A questão permanente no estudo deste período tem sido o quanto o Cristianismo contribuiu para as mudanças no politeísmo, e o quanto o politeísmo contribuiu para as mudanças que se foram manifestando na religião cristã. Até ao final do século XX a teoria principal sobre a cristianização do Império consistia em torno da figura do imperador Constantino. Sendo o primeiro imperador cristão acreditava-se que Constantino teria “imposto” as suas crenças no resto do Império, forçando assim a queda do paganismo<sup>104</sup>, contudo, esta visão da cristianização não é a realidade. Atualmente, devido a vários estudos, sabe-se que a religião pagã romana e os diversos outros cultos que coexistem na sociedade do Império continuaram muito ativos nas cidades até ao século V. Na Grécia podemos observar no registo arqueológico a prova da presença forte da cultura pagã ainda nos séculos V e VI.<sup>105</sup>

O século IV foi o século crítico para o crescimento cristão, todavia, juntamente a este crescimento da fé cristã, vemos também, através dos vestígios arqueológicos, que o paganismo se mantinha ativo neste período. Assim o modelo aceite atualmente como explicação da forma de como o Império foi cristianizado é apoiado por diversos elementos que poderão ter sido parte da vitória do Cristianismo sobre os outros cultos. Um destes elementos foi a mudança que ocorreu na própria religião romana. A religião era agora cada vez mais complexa com a entrada de novos cultos que ganhavam cada vez mais fiéis, também o culto do imperador pode ser visto como um dos problemas para a queda do paganismo visto se ter tornado tão ou mais importante que o culto aos deuses do panteão romano, fazendo com que a fé dos romanos nos

---

<sup>104</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; Wiley & Blackwell; Nova Jersey; 2013; p.32

<sup>105</sup> SARADI, Helen; “Late paganism and christianisation in Greece”; *Late Antique Archaeology*; Volume 7; Brill; Leida; 2011; pp. 268 - 273

seus antigos deuses fosse diminuindo. Kyle Harper afirma que quatro eventos naturais foram as grandes causas do declínio, e eventual desaparecimento, das religiões pagãs do Império, e até do próprio Império: A peste Antonina em 154, a peste de Cipriano em 251, e a peste de Justiniano de 541 a 549 em conjunto com a pequena idade de gelo da antiguidade tardia que ocorreu entre 535 e 547 criando uma falta de abastecimento de alimentos nas regiões do Império<sup>106</sup>, neste período já dissolvido. As pestes que abalaram o Império criaram rapidamente crises económicas, o efeito destas doenças deve ter sido catastrófico para as pessoas e para a economia por todo o Império, e por sua vez os seus efeitos foram sentidos na religião e no que os romanos achavam dos seus deuses que agora os castigavam, tornando assim o ambiente religioso do Império menos hostil durante estes períodos a um novo deus. A peste e as mudanças demográficas que causou reforçaram os processos culturais e religiosos que já estavam a mudar no Império. Estes obstáculos foram acentuados por diversos outros, que ao colidirem acabaram por levar à queda do Império.

Existiram diversas teorias para a mudança religiosa do paganismo para o Cristianismo que ocorreu na antiguidade tardia. Todavia a maioria não é possível de confirmar, tornando-se assim mais um desafio ao estudo deste período. Possivelmente todas as teorias apresentadas terão o seu grau de veracidade, terão ocorrido diversos impulsionadores do Cristianismo que ao acontecerem simultaneamente, ou num curto espaço de tempo, levaram ultimamente à vitória do Cristianismo como religião única do Império.

No entanto, durante o período de transição foram ocorrendo diversos acontecimentos que vão marcar a história deste período artístico e histórico, fazendo com que a sua interpretação seja ainda mais complicada do que já é de esperar de qualquer período de transição.

O primeiro elemento a ser notado deve ser a rivalidade entre todos os cultos existentes no Império. Como já foi dito, a nível religioso o Império Romano era constituído por diversos cultos. Para além do culto aos deuses greco-romanos, existiam também outros cultos populares como o culto de Ísis, o culto de Cibele, o culto de Mitra, o culto de Serápis, entre muitos outros pequenos cultos mistério que corriam o Império. Todos estes cultos vão acabar por entrar em rivalidade com o culto cristão quando este se começa a popularizar, os principais rivais vão ser o Mitraísmo e a religião helenística dos deuses greco-romanos. Esta rivalidade entre cristãos e pagãos vai se manifestar de diversas formas hostis, sendo a mais conhecida as perseguições que decorreram aos cristãos inicialmente.

Estas perseguições causaram grande destruição ao registo do cristianismo primitivo. Os primeiros cristãos eram perseguidos pelos romanos pagãos e pelos judeus, mas também foram ocorrendo perseguições de cristãos por outros cristãos devido à fé em diferentes doutrinas que eram declaradas como heresia. A fé cristã criticava as práticas pagãs ao proclamar estas como idolatria e assim muitos cristãos foram julgados por diversos crimes, incluindo o de traição. Até ao século IV foram observadas diversas perseguições aos cristãos, correspondendo ao período onde o

---

<sup>106</sup> HARPER, Kyle; *The Fate of Rome: Climate, Disease and the End of an Empire. The Princeton history of the ancient world*; Princeton University Press; Princeton; 2017; pp. 12-22

registo de arte primitiva cristã é mínimo e o que se obtém está quase todo concentrado no contexto funerário. Estas perseguições podem estar na origem da falta de elementos artísticos que remontem aos primeiros cristãos.<sup>107</sup> Não só por fazer com que os cristãos não expressassem a sua fé publicamente, mas também por destruir qualquer elemento artístico que estes pudessem criar. Possivelmente se não fossem estas perseguições que ocorrem por quatro séculos contra os cristãos, o registo artístico destes séculos seria muito superior e possivelmente não apenas funerário. Este problema faz com que o espólio de arte cristã primitiva seja muito pequeno quando comparado com outras fases artísticas, se compararmos os elementos artísticos destes mesmos séculos, mas para a religião pagã greco-romana encontramos em grande abundância estátuas, templos e mosaicos religiosos, mas com a arte cristã isso não ocorre. As perseguições estão obviamente ligadas a essa falta de elementos, mas não é o único motivo.

Outro problema que se vai refletir na expressão artística destes primeiros três séculos da era cristã está ligado às elites romanas. Neste período de rivalidade religiosa e perseguições as elites estariam numa posição claramente difícil se decidissem seguir a fé cristã, pelo que a maioria da produção artística privada encontrada em *villas* está associada à religião pagã. Visto ser a religião oficial do Império, aprovada e praticada pelo próprio Imperador, as elites segui-lo-iam. Por isso, o espólio artístico pagão é muito superior e diversificado ao cristão, as elites tinham a capacidade de financiar grandes obras artísticas de qualidade e se as elites tivessem encomendado obras cristãs, mesmo que funerárias, seria provável a existência de elementos artísticos mais variados e de melhor qualidade aos que vemos neste período. Os elementos artísticos pagãos neste período apresentam uma maior qualidade que os cristãos, o que poderá ter ocorrido por diversos motivos para além do patrocínio. Contudo quando o patrocínio de arte cristã começa a aumentar também a qualidade das obras aumenta como é possível de se observar nas obras patrocinadas pelo imperador Constantino.

O próprio culto mitraico, o grande rival do Cristianismo, acaba por se tornar um grande obstáculo à investigação deste período. O Mitraísmo e o Cristianismo começaram a ganhar popularidade por volta da mesma altura no Império Romano, mas, apesar das semelhanças entre os dois cultos, o Mitraísmo no início foi mais bem recebido pelos romanos do que o Cristianismo. Isto deveu-se ao facto de o Cristianismo ser contra qualquer outro culto que existia, e assim a fé cristã punha em causa todo o contexto e cultura religiosa do Império, enquanto o Mitraísmo apresentava uma fé que não implicava a extinção de qualquer um dos outros cultos já existentes. Assim, devido a esta diferença integral dos dois cultos, o Mitraísmo começa a ser praticado e, de certa forma, aceite na sociedade romana enquanto o Cristianismo não o é e os cristãos continuam a ser perseguidos. No entanto, é necessário lembrar que o Cristianismo e o Mitraísmo partilhavam algumas características base do seu culto, tanto Cristo como o deus Mitra tiveram um nascimento virgem no dia 25 de dezembro, ambos tinham 12 seguidores, performavam milagres, ambos morreram e foram ressuscitados, ambos eram vistos como a luz do mundo e os salvadores da humanidade e ambos davam ensinamentos

---

<sup>107</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; Wiley & Blackwell; Nova Jersey; 2013; pp. 62-65

aos seus seguidores baseados na moralidade e na prática do bem para com os outros. Ambos os cultos apresentavam inúmeras semelhanças e há relatos de que terão existido conflitos entre os mitraicos e os cristãos pela semelhança dos seus cultos.<sup>108</sup>

O problema que o Mitraísmo cria para o estudo do cristianismo primitivo aparece de duas formas, primeiro através dos próprios rituais e cerimónias religiosas que vemos surgirem após o desaparecimento do Mitraísmo. Saber a origem destes rituais quando nos referimos ao cristianismo primitivo leva-nos sempre a ir ao encontro de outros cultos, sendo o principal o mitraico, do qual o Cristianismo parece ter retirado muitas das suas práticas. O outro problema está relacionado à expressão artística do cristianismo primitivo. A forma como o Cristianismo começa a se expressar artisticamente vai ser influenciada pela arte do culto de Mitra, as imagens que encontramos nas catacumbas de Roma, por exemplo, são extremamente semelhantes tecnicamente com as que se encontram nos mitreus. Os próprios mitreus, o local de culto dos mitraicos, pode ser associado às catacumbas e aos altares que lá encontramos, isto porque o deus Mitra nasceu numa caverna e, por isso, os mitreus eram construídos dentro de uma ou de forma a imitar uma. Os altares utilizados nas catacumbas de Roma muito provavelmente de forma a celebrar rituais funerários apresentam características que são facilmente associadas com os altares dos mitreus. A influência do Mitraísmo na religião e culto cristão é sem dúvida abundante e quando se estuda este período a diferenciação destes dois cultos baseia-se na sua iconografia e na arte encontrada nos locais. O grande problema vai ocorrer com o passar do tempo com as representações de Mitra. O deus começa a ser representado, por ser um deus do sol, com uma auréola ou raios solares atrás da sua cabeça, provavelmente como indicação de se tratar uma divindade solar. Este elemento iconográfico parece ter sido transportado com o tempo para o deus Apolo, o deus olímpico do sol na religião romana, que apesar de ser uma divindade solar muito anterior a Mitra não aparecia representado com a auréola anteriormente. Assim a imagem de Apolo e de Mitra com a auréola vão ser quase indistinguíveis das imagens que começam a aparecer de Cristo com a auréola. Quando se trata de mosaicos, pinturas ou estátuas, que apresentem uma legenda ou símbolos iconográficos claros, é fácil a sua distinção, mas no caso de ser uma imagem danificada, incompleta, ou apenas mesmo um busto ou retrato, com o único elemento iconográfico da auréola, o facto de todas estas divindades apresentarem tantas semelhanças fazem com que essa análise seja difícil e com uma maior margem de erro.

A associação destas três divindades com o sol e a luz pode ter feito que acabassem por ter sido com o passar do tempo combinados naquela que foi a imagem final que chegou aos dias de hoje de Cristo. A ideia de que estes deuses possam ter começado a ser misturados torna-se especialmente plausível devido à existência de uma cultura religiosa neutra. É de certa forma claro de que qualquer indivíduo que seguisse o Cristianismo, o Mitraísmo ou a religião pagã helénica não faria tal associação de divindades devido à rivalidade entre todos estes cultos, especialmente os cristãos que ativamente se afastavam de todos os outros cultos praticados no Império. Por isso,

---

<sup>108</sup> DECKER III, Peter J.; *The Sword and the Cross: Examining the Transference between Mithraism and Christianity*; Kalamazoo College; Michigan; 2013; pp. 31-37

esta teoria só é possível devido à existência comprovada de uma cultura religiosa neutra.<sup>109</sup>

Esta cultura religiosa neutra tem origem no contacto que as pessoas tinham com diferentes cultos. Com o passar do tempo, por volta da altura de Constantino e do seu édito de tolerância, começou a aparecer um grupo de pessoas cuja tolerância religiosa se foi tornando em algo diferente. Estas pessoas que se começam a converter ao Cristianismo não deixam a sua antiga religião completamente para trás. Assim esta cultura religiosa neutra trata-se de um conjunto de novos cristãos que trazem consigo tradições, rituais e crenças antigas. Assim começa a emergir uma cultura religiosa miscigenada onde o Cristianismo começa a apresentar elementos claramente anteriores como foi o caso da moeda de Caronte. Muitas tradições antigas começam a se infiltrar na nova religião por via deste grupo de pessoas e a alterar, ou mesmo a criar novos rituais cristãos. Mas, para além das tradições que começam a penetrar o culto cristão, também alguns elementos iconográficos o fazem. Como já foi referido a arte cristã começa a ser mais abundante após o reinado do imperador Constantino, no mesmo período em que nasce este grupo de praticantes do Cristianismo, e conseguimos ver como a arte vai começar a apresentar elementos iconográficos antigos aplicados de uma nova forma à nova religião. O problema que isto apresenta para o estudo da arte cristã primitiva deve-se ao facto de os elementos encontrados, especialmente em contextos funerários, podem muito facilmente ter uma explicação ligada ao culto pagão e, assim, não nos permite caracterizar facilmente o local como uma necrópole cristã ou mesmo o próprio objeto como sendo parte de um ritual cristão.

A mistura que ocorreu entre a arte, rituais e tradições dos cultos pagãos com a religião cristã apresenta aquele que é provavelmente o maior obstáculo ao estudo deste período de transição religiosa e cultural da antiguidade tardia. A introdução de elementos iconográficos pagãos num contexto cristão foi feita principalmente por imagens e objetos que apresentavam uma simbologia facilmente adaptada aos ideais e valores da religião cristã de forma a se poder integrar no conjunto de imagens cristãs da época. Contudo, a maioria destes elementos trata-se de imagens simples, como jarros, peixes, conchas e outros diferentes elementos que começam a aparecer na arte cristã. Quando acompanhadas por outros elementos claramente cristãos, como o cristograma ou alguma imagem de uma figura bíblica estas imagens são facilmente identificadas como cristãs. O problema ocorre quando estas aparecem sozinhas, não deixando qualquer indicação do seu contexto religioso, neste caso pode-se recorrer à datação para se tentar responder à questão de qual o contexto religioso onde se encaixa o objeto/imagem encontrada, mas por vezes a datação pode não nos fornecer qualquer indicação para esta questão.

A própria arte cristã acaba por ser um problema também, isto porque o seu aparecimento é tardio comparado com o aparecimento do culto cristão no Império. Nos primeiros séculos do Cristianismo não há qualquer evidência de expressão artística por parte dos cristãos, apenas começa a aparecer, inicialmente em contexto funerário, no início do século III d.C., e expandindo-se posteriormente com o

---

<sup>109</sup> BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; Wiley & Blackwell; Nova Jersey; 2013; p86

patrocínio do imperador Constantino, que traz a arte cristã para a superfície e a torna uma arte pública. O motivo para este aparecimento tardio pode ser justificado pelas perseguições e pelo ambiente hostil que os cristãos enfrentavam, que não era propício à criação de arte ou, no caso de ter existido, à sua preservação, dizendo assim que a falta de elementos artísticos cristãos anteriores às pinturas das catacumbas de Roma poderão ter sido destruídos com as perseguições. Outra possibilidade já afirma que no início a religião cristã poderia ter sido contra a produção artística<sup>110</sup>, isto porque os primeiros cristãos seriam contra a adoração praticada nos templos pagãos para as estátuas dos deuses, para eles isto tratava-se de idolatria a falsos deuses. Mas, a própria arte poderia ser considerada como idolatria, e por isso os cristãos poderiam ter sido inicialmente contra a ideia de expressar a sua fé por meios artísticos, pois a produção de arte que exprimisse a imagem de Deus ou de Cristo poderia causar a idolatria a essa imagem e não fé ou devoção a Deus e/ou Cristo. Se os cristãos realmente não produziram arte nos primeiros dois séculos a questão fica sobre qual dos motivos teria levado a isso, se teria sido por desprezarem uma prática que associavam com as religiões pagãs ou se seria por motivos religiosos baseados nas escrituras.<sup>111</sup>

Se o aparecimento tardio da arte primitiva cristã se apresenta como um obstáculo ao seu estudo, após a produção artística ter sido aceita pelos cristãos, o facto de esta ser principalmente em contextos funerários e apresentar o aproveitamento de elementos iconográficos anteriores não facilita o estudo deste período artístico.

Para além de tudo aquilo já referenciado ainda temos de ter em consideração que todos os documentos históricos que chegaram aos dias de hoje sobre os primeiros séculos da época cristã são posteriores e escritos por cristãos. Isto quer dizer que há sempre a possibilidade de a própria história deste período ter sido reescrita do ponto de vista cristão. Não havendo assim documentos históricos que nos mostrem como realmente foram os primeiros séculos após o aparecimento cristão do ponto de vista pagão. Este facto pode influenciar todo o estudo do cristianismo primitivo, pois todas as informações que referem a este período e ao que aconteceu podem estar deturpadas e não corresponder realmente ao que foi a realidade podendo significar uma análise errada tanto da arte como de qualquer outro elemento referente ao cristianismo primitivo e aos primeiros cristãos.

Todavia, não são apenas os obstáculos gerais do período que apareceram durante a investigação necessária para o desenvolvimento desta dissertação. Também a própria região algarvia apresentou os seus próprios obstáculos e problemas para o estudo da arte cristã e do cristianismo primitivo no Algarve.

O grande problema que a região algarvia fornece ao estudo deste período são os poucos vestígios arqueológicos encontrados. Como se pôde observar mais acima os elementos encontrados na região algarvia são poucos, e os mais comuns são de difícil avaliação sobre a sua relação religiosa. Este problema é complementado pelo facto de quase todos os indícios do cristianismo primitivo na região virem de necrópoles fazendo com que sejam estes elementos posicionados num claro contexto funerário.

---

<sup>110</sup> JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000; pp. 8-30

<sup>111</sup> *Ibidem*; pp. 13-15

Este aspeto influencia a leitura do significado, e simbologia, dos elementos encontrados e afeta o estudo do cristianismo primitivo pois nos dá uma visão muito específica do contexto funerário e não é possível fazer um enquadramento geral do cristianismo primitivo e da sua arte.

A ambiguidade dos objetos encontrados, principalmente nas necrópoles, torna forte a possibilidade de uma grande miscigenação dos cultos e dos seus rituais na região, pelo menos no contexto funerário, podendo dar indicações a favor da teoria da cultura religiosa neutra e mostrar a sua existência na região. Especialmente quando se trata de uma região aberta e voltada para o mar mediterrâneo, de onde todo o tipo de influências poderia chegar, bem como a sua proximidade também com o norte de África proporcionando outro caminho de entrada de possíveis influências religiosas de diversas regiões.

Outros objetos apresentam explicações tanto pagãs como cristãs para a sua utilização a nível funerário, sendo claramente um grande obstáculo ao estudo pois não nos sendo possível afirmar a natureza cristã também não é possível estudar-se melhor o local e a importância dos objetos, visto que está tudo assente numa teoria onde a probabilidade de ser ou não verdadeira é praticamente igual como já foi discutido anteriormente.

A datação das necrópoles é uma das maneiras mais fáceis de fazer a associação religiosa ao local e objetos encontrados, contudo quando a datação não marca o local como cristão a ambiguidade dos objetos e a sua utilização contínua entre os diversos cultos faz com que não consigamos definir uma data para a entrada do Cristianismo no Algarve e na Península Ibérica. O que temos certo é que no século IV Faro já dispunha de um bispo que participou no Concílio de Elvira, por isso é possível afirmar que a comunidade cristã em Faro, e provavelmente no resto da região algarvia, especialmente nos arredores de Faro, seria suficiente para tornar a cidade como uma sede de bispado. A escassez de elementos claramente cristãos dificulta a análise da transição religiosa, cultural e artística que ocorreu na região provavelmente entre os séculos II a V.

A cidade de Faro seria provavelmente o local onde se encontrariam mais vestígios do cristianismo primitivo e da sua arte. Todavia a cidade foi pouco investigada e procuraram-se poucos vestígios do cristianismo primitivo. Sabe-se que a cidade era sede de diocese, mas não temos quaisquer vestígios físicos disso, sabe-se que há pelo menos um templo enterrado no largo da Sé de Faro e devido à Sé estar localizada no local onde também se encontrava o antigo templo romano é possível que neste largo existam vestígios de uma igreja primitiva e se tenha mantido lá a permanência do local de culto por se considerar já um local sagrado. É possível que a maioria dos vestígios do cristianismo primitivo em Faro ainda não tenham sido escavados, seja de edifícios religiosos como de arte. O facto de não se ter escavado e investigado o centro da antiga cidade romana, localizada na atual Vila Adentro, faz com que o estudo do cristianismo primitivo e da sua arte seja limitado a principalmente o que se recolhe nas necrópoles da cidade que foram escavadas criando uma brecha significativa no estudo desta matéria. Os elementos mais significativos referentes ao cristianismo primitivo na cidade de Faro são os já referidos no início deste capítulo, o batistério e oratório encontrados na *villa* de Milreu e a placa cristã (figura 40) que prova a existência de um templo cristão em Faro.

Por fim temos uma grande falta de elementos artísticos do cristianismo primitivo no sul de Portugal, no resto do país aparecem mais peças desde esculturas até mosaicos que foram referidos nesta dissertação. Já no Algarve não há quase qualquer elemento artístico comum, como esculturas, pinturas e mosaicos. Temos principalmente os objetos funerários, alguns pedaços de mosaico encontrados em Alcoutim, e a placa com decoração escultórica de Faro. Para além desses objetos temos ainda os vestígios de elementos arquitetónicos, como na *villa* de Milreu. Esta carência de peças de arte que nos mostrem como era a visão artística dos primeiros cristãos no Algarve pode estar associada com o mesmo problema referido acima, a falta de informação e estudo fora de necrópoles nas grandes cidades romanas, como Faro, que claramente preencheriam parte da lacuna que se vê atualmente quando se fala em arte cristã primitiva no Algarve.

## V CONCLUSÃO

Parece claro afirmar que qualquer pessoa que se aventure na investigação deste período da história já sabe que irá encontrar diversos obstáculos. Os períodos de transição são conhecidos por serem especialmente difíceis de avaliar devido à quantidade de diferentes elementos que se misturam nessa altura. Isso vê-se em diversos períodos transitórios como os que ocorrem sempre que se muda de época histórica. Normalmente estes períodos de transição englobam mudanças culturais e na sociedade de um determinado local, mas, quando analisamos ao nível da história de arte, os períodos de transição artísticos (que são superiores aos períodos de transição entre as épocas históricas) temos de ter em consideração que por vezes esta transição artística vem acompanhada de outras transições culturais como é o caso do período estudado nesta dissertação. A transição que decorreu desde o século I até ao século V apresenta diversos fatores, uma mudança de regime político, conflito religioso, transições artísticas por influência de outros cultos e mudanças culturais diversas, vindas de diversas regiões diferentes que acabam por se infiltrar no Império. Por isso, ao estudar a arte cristã primitiva temos de estar cientes de que a arte deste período foi afetada por muitos fatores que tornam este período de transição particularmente difícil de estudar.

Apesar de todos os obstáculos encontrados (e já anteriormente discriminados) é possível retirar-se algumas constatações sobre o cristianismo primitivo, e a sua arte, no Algarve. Sabemos que a comunidade cristã no Algarve era significativa no final do século III pela presença do bispo de Faro no concílio de Elvira. Apesar de termos poucos elementos artísticos que nos mostrem como era efetivamente a arte cristã primitiva na região algarvia é possível encontrar alguns vestígios que nos dão algumas respostas mais claras sobre este período na região.

Como já foi visto anteriormente, muitos dos elementos encontrados na região são provenientes de necrópoles. Temos diversos objetos encontrados em sepulturas e é muito difícil de saber se são cristãos ou não devido aos objetos encontrados no seu interior serem na maioria de extrema ambiguidade. Todavia, dois dos objetos encontrados são presumivelmente cristãos. Trata-se das chaves com a representação das cruzes e da concha de vieira com a moeda no centro. Estes dois elementos apresentam um simbolismo que será mais facilmente ligado ao Cristianismo no contexto funerário, pelo que se pode dizer que há uma probabilidade significativa de ambos fazerem parte de rituais fúnebres cristãos.

Fora das necrópoles encontram-se regularmente templos romanos pagãos reutilizados por cristãos e com sepulturas no interior. Este dado aponta para o reaproveitamento destes locais sagrados posteriormente à queda da religião grega Clássica no Império, e até após a queda do próprio Império. Este reaproveitamento pode estar relacionado aos edifícios cristãos, como a eclésia encontrada em Montinho das Laranjeiras também com enterramentos, onde é possível ver-se claramente marcas cristãs, incluindo batistérios. Este tipo de edifícios cristãos, que apresentam enterramentos no seu interior e nas redondezas, são encontrados em diversos locais do Império e a maioria acabou por cair em desuso e ficar em ruínas abandonados. Se fossem igrejas de pequenas povoações com certeza teriam sido encontrados elementos que indicassem a presença de locais habitacionais nos arredores destes edifícios, no

entanto, o que se encontra são principalmente vestígios funerários. Os vestígios encontrados em locais habitacionais são de difícil identificação e, por isso, menos significativos. Isto parece indicar que é possível ter existido um edifício cristão específico para os rituais fúnebres e para os enterramentos de acordo com a fé cristã e, mais tarde, as práticas que ocorriam nestes edifícios começam a ser transportadas para o interior das igrejas que estão no centro das cidades e por isso aqueles locais deixam de ter uso e desaparecem. Assim podemos afirmar que há uma boa probabilidade de este tipo de edifício ter sido um edifício funerário cristão que acabou por desaparecer e as suas funções foram integradas nas igrejas. Quando o Império caiu, esta tradição perdeu-se e os mortos começam a ser enterrados dentro das igrejas no interior das cidades e estes edifícios desaparecem. Os templos romanos reaproveitados que se encontram também no Algarve provavelmente terão tido a mesma função que as eclésias construídas de raiz para esta função. Trata-se de testemunhos que nos podem mostrar como os primeiros cristãos realizavam os seus rituais fúnebres e como os rituais e tradições romanas os influenciaram.

O estudo deste momento histórico apresenta diversos desafios que têm afetado a investigação e descoberta de novos indícios, é um estudo de um período de transição especialmente delicado pois para estudar a arte cristã primitiva, ou paleocristã, é necessário ter diversos aspetos em consideração. No Algarve é um estudo especialmente difícil devido à grande falta de elementos incluindo artísticos e o facto de os elementos serem encontrados principalmente em contextos funerários significa que é rara a descoberta de grandes peças artísticas paleocristãs na região. Apesar disso parece-me possível considerar que no Algarve os três elementos referidos nesta conclusão apresentam-se como significativos para este estudo e mostram vigorosamente o cristianismo primitivo na região algarvia bem como os objetos que faziam parte das práticas religiosas da época e, principalmente, das práticas fúnebres.

## VI BIBLIOGRAFIA

A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias; *O Velho Testamento: Gênesis a II Samuel: (Curso de Religião 301): Manual do Aluno*; Brasil; 1980.

ANTAL, Adriana; “Funerary Venus Cult in roman Dacia”; *Annales d’Université Valahia Targoviste; Section d’Archéologie et d’Histoire*; Tome XIV; Numéro 1; Târgoviște; 2012; pp. 93-104

AREZES, Andreia; “Placa com Decoração Escultorada: Enquadramento e descrição”; in Marco Lopes (coord.) *O mosaico do Oceano Um Tesouro Intemporal de Ossónoba*; Museu Municipal de Faro; Faro; 2019; pp. 44-45

AREZES, Andreia; *O Mundo Funerário na Antiguidade Tardia em Portugal: As Necrópoles dos Séculos V a VIII*; Edições Afrontamento; Porto; 2017

BARDILL, Jonathan; *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*; Universidade de Cambridge; Cambridge; 2012

BERNARDES, João Pedro; “A Transformação do Espaço Funerário no Ocidente entre os Séculos IV e VI. Ambiguidades e Loci Sepulturae em Espaços Rurais do Sul da Lusitânia: O Caso dos Templos”; in Cláudia Teixeira, André Carneiro (coords.) *Arqueologia de Transição: Entre o Mundo Romano e a Idade Média*; Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra; 2017; pp. 367-383

BERNARDES, João Pedro; “As Transformações no Fim do Mundo Rural Romano no Sudoeste Peninsular: evidências e problemas arqueológicos (sécs. V-VII)”; *Anales de Arqueologia Cordobense*; XX; Córdoba; 2009; pp. 323-348

BERNARDES, João Pedro; *As villae da Região de Leiria: a gramática decorativa pagã ao serviço da mensagem cristã*; s.n.; s.l; 2022

BERNARDES, João Pedro; “Loulé na Antiguidade Tardia: A Cristianização e o Mundo Rural Romano em Transformação”; in António Carvalho, Dália Paulo, Rui Roberto de Almeida (coords.) *Loulé, Territórios, Memórias, Identidades*; Museu Nacional de Loulé; Loulé; 2017; pp. 218-221

BROWN; Peter; *Art and Society in Late Antiquity*; s.n.; s.l; s.d.

BROWN; Peter; *Aspects of the Christianisation of the Roman World: The Tanner Lectures on Human Values*; Universidade de Cambridge; Cambridge; 1993

BROWN, Peter; *The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity, A.D. 200–1000, Tenth Anniversary Revised Edition*; Wiley & Blackwell; Nova Jersey; 2013

BROWN, Peter; *World Of Late Antiquity: From Marcus Aurelius To Muhammad*; Thames and Hudson; Londres; 1971

CARNEIRO, André; “Sobre A Cristianização Da Lusitânia: Novas Reflexões A Partir Dos Dados Históricos E Das Evidências Arqueológicas”; *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*; Tomo 2; Universidade Nacional de Educação à Distância; Madri; 2009; pp. 205 - 220

- CUSAK, Carole; “The Goddess Eostre: Bede’s Text and Contemporary Pagan Tradition(s)”; *Pomegranate The International Journal of Pagan Studies*; Volume 9.1; Equinox Publishing; Londres; 2007; pp. 22-40
- DECKER III, Peter J.; *The Sword and the Cross: Examining the Transference between Mithraism and Christianity*; Kalamazoo College; Michigan; 2013
- DIGGS, Rebecca; “The Hermetic Christ”; *Mythological Studies Journal*; Volume 3; Pacifica Graduate Institute; California; 2012
- DK; *The Illustrated Story of Art: The Great Art Movements and the Paintings that Inspired them* ; DK Publishing; Londres; 2013
- DOUGUÉDROIT, Maria Cristina Moreira de Sá; *Os mosaicos do Arneiro (Arnal)*; Casa Portuguesa; Lisboa; 1965
- DUNBABIN; Katherine M. D.; *The Roman Banquet. Images of Conviviality*; Universidade de Cambridge; 2003
- DUPUIS, Charles François; *The Origin off all Religious Workship*; *Lulu.com*; 1872
- FINNEY, Paul Corby; *The Eerdmans Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology*; Eerdmans; Michigan; 2016
- GÁBOR, Oliver; “Early Christian Buildings in the Northern Cemetery of Sopianae”; *Studia Patristica*; Volume LXXIII; Peeters Publishers; Massachusetts; 2014; pp. 39-57
- GILL, N. S.; *Ancient Roman Burial Practices*; 2019; Acedido em 15 de abril de 2022, em: <https://www.thoughtco.com/roman-burial-practices-117935>
- GOMES, Maria Varela; SERRA, Manuel Pedro; “Loulé Velho (Quarteira, Loulé) Resultados da Primeira Campanha de Escavações Arqueológicas (1996)”; *Al-úlyá*; n.º 5; Arquivo Histórico Municipal de Loulé; Loulé; 1996; pp. 29-49
- GRABER, André; *Christian Iconography: A Study of Its Origins*; Princeton University Press; Nova Jersey; 1968
- GRAEN, Dennis; “O sítio da Quinta de Marim (Olhão) na época tardo-romana e o problema da localização da Statio Sacra”; *Revista Portuguesa de ARQUEOLOGIA*; Volume 10; Número 1; 2007; pp. 275-288
- HALLIDAY, W. R.; *The Background of Early Christianity*; The University Press of Liverpool; Liverpool; 1925
- HANSON, R. P. C.; “The Transformation of Pagan Temples into Christian Churches in the Early Christian Centuries”; *Journal of Semitic Studies*; Volume 23; Issue 2; Oxford University Press; Oxford; 1978
- HARLEY, Felicity; “Christianity and the Transformation of Classical Art”; *P. Rousseau; A Companion to Late Antiquity*; Wiley-Blackwell; Oxford; 2009; pp. 306-326

HARPER, Kyle; *The Fate of Rome: Climate, Disease and the End of an Empire. The Princeton history of the ancient world*; Princeton University Press; Princeton; 2017

História Eclesiástica; Volume 22; Referido em “Celebrações Pascoais – relíquias da antiga adoração do sexo”; *A Sentinela Anunciando o Reino de Jeová*; 1969; Acedido em 27 de março de 2022, em: <https://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1968201>

History of Information; *The Oldest Surviving Consular Diptych*; s.d.; Acedido em 19 de fevereiro de 2022, em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1312>

HYDE, Walter Woodburn; *Paganism to Christianity in the Roman Empire*; Wipf and Stock; Oregon; 2008

INÁCIO, Isabel; “Vale de Condes, Alcoutim: Um sítio tardo-antigo da Diocese de Ossonoba”; *Promotora Anos 7/ 8 Números 7/ 8*; Universidade do Algarve; Faro; 2009; pp. 99-133

JENSEN, Robin Margaret; *Understanding Early Christian Art*; Taylor & Francis Group; New York; 2000

JORGE, Ana Maria C. M.; *L'Épiscopat de Lusitanie pendant l'Antiquité tardive (IIIe - VIIe siècles)*; Instituto Português de Arqueologia; s.l.; 2002

JORGE, Ana Maria C. M.; “O sincretismo religioso hispânico e a penetração do Cristianismo” e “Do combate contra o paganismo ao controlo das «superstições»”; *História Religiosa de Portugal*; Volume 1; Círculo de Leitores; Lisboa; 2000; pp.13 - 24

KIILERICH, Bente; “The Barletta Colossus Revisited: The Methodological Challenges of an Enigmatic Statue”; *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*; Volume 28; Número 14; Institutum Romanum Norvegiae; Roma; 2016; pp. 55-72.

KOUSSER, Rachel; “The Roman Reception of Greek Art and Architecture”; in Clemente Marconi (coord.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*; Oxford University Press; Oxford; 2014; pp. 374-394.

LENK, Stefanie; “Iberian Christians and the Classical Past: The Baptistry of Milreu/Estói (Algarve) at the End of Late Antiquity”; in Horst Bredekamp and Stefan Trinks (coords.) *Transformatio et Continuatio: Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*; De Gruyter; Boston; 2017; pp. 63-92.

MACIEL, M. Justino; *Antiguidade Tardía e PaleoCristianismo em Portugal*; Edições Colibri; Lisboa; 1996

MACIEL, M. Justino, CABRAL, J. M. Peixoto, NUNES, Dina; “A Estátua de Apolo da Villa do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia)”; *O Arqueólogo Português*; Série IV; Volume 24; Museu Nacional de Arqueologia; Lisboa; 2006; pp. 349-367

MACIEL, Justino; CABRAL, J. M. Peixoto; NUNES, Dina; “O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova Leitura iconográfica e análise do mármore”; *Arqueologia e História*; Volume 55; Associação dos Arqueólogos Portugueses; Lisboa; 2003; pp. 63-69

- MACIEL, Justino, CABRAL, J. M. Peixoto, NUNES, Dina; “Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua Interpretação”; *O Arqueólogo Português*; Série IV; Volume 20; Museu Nacional de Arqueologia; Lisboa; 2002; pp. 161-176
- MACIEL, Justino; “Da Arte Romana à Arte Páleo cristã: O Sarcófago Romano de Évora”; *Revista da Faculdade De Ciências Sociais e Humanas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa; 1988; pp. 97-119
- MACIEL, M. Justino; “O Território de Balsa na Antiguidade Tardia”; in Maria Maia, Carla Fernandes, Marco Lopes, Sandra Cavaco (coords.) *Tavira Território e Poder*; Museu Nacional de Arqueologia; Tavira: Câmara Municipal; Lisboa; 2003; pp. 105-130
- MARK, Joshua J.; *Isis in World History Encyclopedia*; 2016; Acedido em 6 de abril de 2022, em: <https://www.worldhistory.org/isis/>
- MARK, Joshua J.; *Mithra in World History Encyclopedia*; 2020; Acedido em 6 de abril de 2022, em: <https://www.worldhistory.org/Mithra/>
- MARTÍNEZ, José M. Álvarez; “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”; *Revista de Estudios Extremeños*; Tomo LXXIII; Número III; Diputación de Badajoz; Badajoz; 2017; pp. 2459-2478
- MATTOSO, José; *História de Portugal - Antes de Portugal – Vol. 1*; Editorial Estampa; Lisboa; 1993
- MITCHELL; Stephen; *A History of the Late Roman Empire, AD 284-641*; Wiley Blackwell; 2015
- MOYLE, Peter, MOYLE, Marilyn; “Introduction to fish imagery in art”; *Environmental Biology of Fishes*; Nº 31; Springer Science+Business Media; s.l.; 1991; pp. 5-23
- O’COLLINS, Gerald; “Did Jesus Eat the Fish (Luke 24:42-43)?”; *Gregorianum*; Volume 69; Número 1; Gregorian Biblical Press; Roma; 1988; pp. 65–76
- PACK, David; *The True Origin of Easter*; The Restored Church of God; Ohio, EUA; 2008
- Parinesi in Rome; *Arch of Constantine*; s.d.; Acedido em 10 de março de 2022, em: <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/arch-for-constantine/constantine>
- PEPPARD, Michael; “Early Christian Art and Ritual”; in Robin M. Jensen, Mark D. Ellison (cords.) *The Routledge Handbook of Early Christian Art*; Routledge; Londres; 2018; pp. 275-289
- PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume I e II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014 (publicada posteriormente como *As Necrópoles Romanas do Algarve. Acerca dos espaços da morte no extremo sul da*

- Lusitânia* (Supl. 9 de *O Arqueólogo Português*); Museu Nacional de Arqueologia, Imprensa Nacional; Lisboa; 2018
- RAPOSO, Luís (coord); *Religiões da Lusitânia Locuuntur Saxa*; Museu Nacional de Arqueologia; Lisboa; 2002
- ROBERTSON, J. M.; *Pagan Christ*; Barnes & Noble; Nova Iorque; 1903
- SARADI, Helen; “Late paganism and christianisation in Greece”; *Late Antique Archaeology*; Volume 7; Brill; Leida; 2011; pp. 261-309
- STERRETT-KRAUSE, Allison E.; “Drinking with the Dead? Glass from Roman and Christian Burial Areas at Leptiminus (Lamta, Tunisia)”; *Journal of Glass Studies*; Volume 59; Nova Iorque; 2017; pp. 47-82
- SWAIN, Simon; EDWARDS, Mark; *Approaching Late Antiquity: The Transformation from Early to Late Empire*; Oxford University Press; Oxford; 2004
- TEIXEIRA, Cláudia; CARNEIRO, André; *Arqueologia da transição: Entre o mundo romano e a Idade Média*; Imprensa da Universidade de Coimbra; Coimbra; 2017
- The Telegraph; ‘*Jesus was born in June*’, *astronomers claim*; 2008; Acedido em 16 de fevereiro de 2022, em:  
<https://www.telegraph.co.uk/topics/christmas/3687843/Jesus-was-born-in-June-astronomers-claim.html>
- VILLA, Silvia Alfayé; Nails For The Dead: A Polysemic Account Of An Ancient Funerary Practice; in Francisco Marco Simón, Richard Gordon (coords.) *Religions in the Graeco-Roman World; Volume 168; Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept. – 1st Oct. 2005*; Brill; Leida; 2010; pp. 427-456
- WASSON, Donald L.; *Cybele in World History Encyclopedia*; 2015; Acedido em 4 de abril de 2022: <https://www.worldhistory.org/Cybele/>
- WEITZMANN, Kurt; *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*; The Metropolitan Museum of Art; New York; 1979
- WITHROW, W. H; *The Catacombs of Rome and Their Testimony Relative to Primitive Christianity*; Nelson & Phillips; New York; 1890

## VII BIBLIOGRAFIA DE IMAGENS

Figura 1 – Busto de Serápis. Século II d.C.; Fonte: Met Museum; main-image; Disponível em: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/255985/538524/main-image>

Figura 2 – Arco de Constantino. Roma. 315 d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; Arch\_of\_Constantine\_South\_Side\_2019.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Arch\\_of\\_Constantine\\_South\\_Side\\_2019.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Arch_of_Constantine_South_Side_2019.jpg)

Figura 3 – Retrato de Constantino. Século IV d.C.; Fonte: The Met Museum; main-image; Disponível em: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/252884/534895/main-image>

Figura 4 – Colosso de Constantino. 315-320 d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; 830px-Statua\_colossale\_di\_Costantino\_I.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Statua\\_colossale\\_di\\_Costantino\\_I.jpg/830px-Statua\\_colossale\\_di\\_Costantino\\_I.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Statua_colossale_di_Costantino_I.jpg/830px-Statua_colossale_di_Costantino_I.jpg)

Figura 5 – Colosso do Imperador Marciano. 450-457 d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; Colosso-de-barletta.jpg; Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Colosso-de-barletta.jpg>

Figura 6 – Busto do Imperador Teodósio I. 430-440 d.C.; Fonte: Pinterest; 832814156062267863; Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/832814156062267863/>

Figura 7 – Díptico de Honório. 406 d.C.; Fonte: History of Information; Consular\_diptych\_Probus\_406.jpg; Disponível em: [https://historyofinformation.com/images/Consular\\_diptych\\_Probus\\_406.jpg](https://historyofinformation.com/images/Consular_diptych_Probus_406.jpg)

Figura 8 – Fresco no mitreu de Santa Maria Capua Vetere. Século II d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; Santa\_Maria\_Capua\_Vetere\_Mithraeum-Tauroctony.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Santa\\_Maria\\_Capua\\_Vetere\\_Mithraeum-Tauroctony.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Santa_Maria_Capua_Vetere_Mithraeum-Tauroctony.jpg)

Figura 9 – Mosaico dos meses. El Jem, Tunísia. Primeira metade do Século III d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; Sousse\_mosaic\_calendar.JPG; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Sousse\\_mosaic\\_calendar.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Sousse_mosaic_calendar.JPG)

Figura 10 – Mosaico de Apolo. Século IV d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; Houses\_of\_Dionysos\_Mosaic%2C\_Paphos2.jpg/800px-Houses\_of\_Dionysos\_Mosaic%2C\_Paphos2.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Houses\\_of\\_Dionysos\\_Mosaic%2C\\_Paphos2.jpg/800px-Houses\\_of\\_Dionysos\\_Mosaic%2C\\_Paphos2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Houses_of_Dionysos_Mosaic%2C_Paphos2.jpg/800px-Houses_of_Dionysos_Mosaic%2C_Paphos2.jpg)

Figura 11 – Jonas sendo atirado à água. Catacumbas de São Pedro e Marcelino. Pré-Constantino.; Fonte: Wikimedia Commons; [Jonah\\_thrown\\_into\\_the\\_Sea.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Jonah_thrown_into_the_Sea.jpg); Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Jonah\\_thrown\\_into\\_the\\_Sea.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Jonah_thrown_into_the_Sea.jpg)

Figura 12 – Sarcófago do século III. Tradicionalmente Romano com a representação de uma figura a carregar a cruz e o anagrama de Cristo no centro.; Fonte: Bible Odyssey; [passion-sarcophagus-carousel.ashx](https://www.bibleodyssey.org/-/media/Images/People/P/passion-sarcophagus-carousel.ashx); Disponível em: <https://www.bibleodyssey.org/-/media/Images/People/P/passion-sarcophagus-carousel.ashx>

Figura 13 – Representação do bom pastor. Período pré-Constantino. Teto das catacumbas de Calisto.; Fonte: Wikimedia Commons; [Good\\_shepherd\\_02b.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Good_shepherd_02b.jpg); Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Good\\_shepherd\\_02b.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Good_shepherd_02b.jpg)

Figura 14 – Inscrição funerária com símbolos. Na esquerda uma ancora seguida de um peixe no fim o anagrama de Cristo. Catacumbas de São Sebastião; Fonte: Vatican; [simboli\\_big.jpg](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/images/simboli_big.jpg); Disponível em: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/archeo/images/simboli\\_big.jpg](https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/images/simboli_big.jpg)

Figura 15 – Inscrição de símbolos. Na esquerda um pássaro seguido pelo anagrama de Cristo. Catacumbas de São Calisto; Fonte: Gloria de Roma; [simbolos2.jpg](https://gloriaderoma.com/wp-content/uploads/simbolos2.jpg); Disponível em: <https://gloriaderoma.com/wp-content/uploads/simbolos2.jpg>

Figura 16 – Uma das primeiras representações de Cristo com barba. Catacumbas de Comodila. Período pós-Constantino; Fonte: City Wonders; [italy\\_bearded-christ-ancient-rome\\_commodilla-catacombs.jpg](https://cdn.citywonders.com/media/20966/italy_bearded-christ-ancient-rome_commodilla-catacombs.jpg); Disponível em: [https://cdn.citywonders.com/media/20966/italy\\_bearded-christ-ancient-rome\\_commodilla-catacombs.jpg](https://cdn.citywonders.com/media/20966/italy_bearded-christ-ancient-rome_commodilla-catacombs.jpg)

Figura 17 – Mosaico representando Cristo e os Apóstolos. Basílica de Santa Pudenciana. C. 410 d.C.; Fonte: Wikimedia Commons; [Apsis\\_mosaic%2C\\_Santa\\_Pudenziana%2C\\_Rome\\_W2.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Apsis_mosaic%2C_Santa_Pudenziana%2C_Rome_W2.JPG); Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Apsis\\_mosaic%2C\\_Santa\\_Pudenziana%2C\\_Rome\\_W2.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Apsis_mosaic%2C_Santa_Pudenziana%2C_Rome_W2.JPG)

Figura 18 – Sarcófago de Évora; Fonte: Matriz Net; [ObjectosConsultar.aspx?IdReg=110268](http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=110268); Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=110268>

Figura 19 – Sarcófago das Vindimas. Castanheira do Ribatejo. Século III d.C.; Fonte: Research Gate; [O-Sarcophago-das-Vindimas-de.png](https://www.researchgate.net/profile/Joao-Cardoso-6/publication/340389467/figure/fig40/AS:875960530378755@1585856673213/O-Sarcophago-das-Vindimas-de.png); Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Joao-Cardoso-6/publication/340389467/figure/fig40/AS:875960530378755@1585856673213/O-Sarcophago-das-Vindimas-de.png>

Figura 20 - Sarcófago das Quatro Estações.; Fonte: Lusitana romana; Sarcófago-de-las-4-estaciones.jpg; Disponível em: <http://lusitaniaromana.com/wp-content/uploads/2016/02/Sarc%C3%B3fago-de-las-4-estaciones.jpg>

Figura 21 – O sarcófago romano das Musas. Valado, Alfezeirão.; Fonte: Arqueologia e História; MACIEL, Justino; CABRAL, J. M. Peixoto; NUNES, Dina; *O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova Leitura iconográfica e análise do mármore*; In Arqueologia e História; Volume 55; 2003; p. 64

Figura 22 – Tampa de Sarcófago com representação de uma cena mitriaca. Troia, século IV d.C.; Fonte: As cidades da Lusitânia; friso%2Bde%2BTr%25C3%25B3ia.jpg; Disponível em: <https://3.bp.blogspot.com/-tQIBOfPuRM/TVgPOw4J18I/AAAAAAAAAW9w/hhbp8SG11h4/s640/friso%2Bde%2BTr%25C3%25B3ia.jpg>

Figura 23 – Tampa de Sarcófago com representação de uma cena mitriaca. Troia, século IV d.C. Pormenor do painel da direita.; Fonte: As cidades da Lusitânia; Friso%2Bde%2Bsarc%25C3%25B3fago%2Bdo%2Bbanquete.jp; Disponível em: [https://1.bp.blogspot.com/-X5xtXQ4-iq/XpWeNDRdG4I/AAAAAACZQ4/sMoVkfQDIkkj8COeMLjbUm6Fs3pJI49Q-QCLcBGAsYHQ/s1600/Friso%2Bde%2Bsarc%25C3%25B3fago%2Bdo%2Bbanquet e.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-X5xtXQ4-iq/XpWeNDRdG4I/AAAAAACZQ4/sMoVkfQDIkkj8COeMLjbUm6Fs3pJI49Q-QCLcBGAsYHQ/s1600/Friso%2Bde%2Bsarc%25C3%25B3fago%2Bdo%2Bbanquete.jpg)

Figura 24 – Baixo-relevo do retábulo do mitreu de Troia. Século IV d.C.; Fonte: As cidades da Lusitânia; relevo%2Bmitraico.jpg; Disponível em: <https://2.bp.blogspot.com/-JnxZXnItjSg/WD3TQ-49qTI/AAAAAABxCc/iBFWmSXXUXEZzC-fc6LIqmvvKWNIGT8SgCLcB/s1600/relevo%2Bmitraico.jpg>

Figura 25 – Mosaico do Arnal, Maceira, Leiria.; Fonte: Clio Ensino Básico; mosaico.jpg; Disponível em: [https://4.bp.blogspot.com/-zQLeGnBvJek/WpVYeIPmv7I/AAAAAAB28/HDsnMbYxXWkQN14IM\\_pZY7oFQOHyY\\_sQgCLcBGAs/s1600/mosaico.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-zQLeGnBvJek/WpVYeIPmv7I/AAAAAAB28/HDsnMbYxXWkQN14IM_pZY7oFQOHyY_sQgCLcBGAs/s1600/mosaico.jpg)

Figura 26 – O orante. Catacumbas de Priscila. Roma; Fonte: Cleansing Fire; 300dpi\_edited-1.jpg; Disponível em: [https://www.cleansingfire.org/wp-content/uploads/2015/11/300dpi\\_edited-1.jpg](https://www.cleansingfire.org/wp-content/uploads/2015/11/300dpi_edited-1.jpg)

Figura 27 – O bom pastor. Catacumbas de Priscila. Roma; Fonte: Wikimedia Commons; Good\_Shepherd\_Catacomb\_of\_Priscilla.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Good\\_Shepherd\\_Catacomb\\_of\\_Priscilla.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Good_Shepherd_Catacomb_of_Priscilla.jpg)

Figura 28 – Orfeu. Catacumbas de Priscila. Roma; Fonte: Wikimedia Commons; Christ-Orpheus\_from\_Rome\_catacombe.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Christ-Orpheus\\_from\\_Rome\\_catacombe.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Christ-Orpheus_from_Rome_catacombe.jpg)

Figura 29 – Cristo como filósofo/professor. Catacumbas de Domitila. Roma; Fonte: Wikimedia Commons; Christ\_teacher.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ\\_teacher.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ_teacher.jpg)

Figura 30 – Peixe e pão eucarístico. Catacumbas de São Calisto. Roma; Fonte: Wikimedia Commons; Eucharistic\_bread\_and\_fish.jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Eucharistic\\_bread\\_and\\_fish.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Eucharistic_bread_and_fish.jpg)

Figura 31 – Ruínas do Templo de Milreu, Estoi; Fonte: Wikimedia Commons; Ruínas\_Romanas\_de\_Milreu\_-\_Estói\_-\_Portugal\_(11728844936).jpg; Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Ru%C3%ADnas\\_Romanas\\_de\\_Milreu\\_-\\_Est%C3%B3i\\_-\\_Portugal\\_%2811728844936%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Ru%C3%ADnas_Romanas_de_Milreu_-_Est%C3%B3i_-_Portugal_%2811728844936%29.jpg)

Figura 32 – Batistério no templo de Milreu. Século V ou VI; Fonte: Bernardes, 2009; BERNARDES, João Pedro; “As Transformações no Fim do Mundo Rural Romano no Sudoeste Peninsular: evidências e problemas arqueológicos (sécs. V-VII)”; *Anales de Arqueologia Cordobense*; XX; Córdoba; 2009; p.333

Figura 33 – Mausoléu no templo de Milreu. Possivelmente teria sido utilizado como oratório; Fonte: Bernardes, 2009; BERNARDES, João Pedro; “As Transformações no Fim do Mundo Rural Romano no Sudoeste Peninsular: evidências e problemas arqueológicos (sécs. V-VII)”; *Anales de Arqueologia Cordobense*; XX; Córdoba; 2009; p.334

Figura 34 – Lucerna paleocristã com o cristograma encontrada em Milreu.; Fonte: Felix Teichner, 2001.; TEICHNER, Felix; “Uma nova interpretação da área 21, a partir da planta elaborada por Sebastião Philippes MartinsEstácio da Veiga, sobre a Villa romana de Milreu (Estoi, Algarve) – notícia preliminar”; *O Arqueólogo Português*; Série IV; Volume 19; Museu Nacional de Arqueologia; Lisboa; 2001; p. 198

Figura 35 – Planta do Mausoléu dos proprietários. Quinta de Marim. Olhão; Fonte: Dennis Graen, 2007; GRAEN, Dennis; “O sítio da Quinta de Marim (Olhão) na época tardo-romana e o problema da localização da Statio Sacra”; *Revista Portuguesa de ARQUEOLOGIA*; Volume 10; Número 1; 2007; p. 277

Figura 36 – Planta da necrópole de Quinta de Marim. Estácio da Veiga, 1877; Fonte: Dennis Graen, 2007; GRAEN, Dennis; “O sítio da Quinta de Marim (Olhão) na época tardo-romana e o problema da localização da Statio Sacra”; *Revista Portuguesa de ARQUEOLOGIA*; Volume 10; Número 1; 2007; p. 278

Figura 37 – Planta da eclésia de Montinho das Laranjeiras com legenda; Fonte: Discoverportugal2day; Ruinas-Romanas-do-Montinho-das-Laranjeiras3.jpg; Disponível em: <https://discoverportugal2day.com/wp-content/uploads/Ruinas-Romanas-do-Montinho-das-Laranjeiras3.jpg>

Figura 38 – Mosaico do batistério de Montinho das Laranjeiras.; Fonte: Research Gate; Swordfish-in-a-mosaic-of-Montinho-das-Laranjeiras.jpg; Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Jp-Bernardes/publication/321395623/figure/fig2/AS:835660025966593@1576248284441/Swordfish-in-a-mosaic-of-Montinho-das-Laranjeiras.jpg>

Figura 39 – Fragmento de mesa de altar. Necrópole de Vale dos Condes.; Fonte: Isabel Inácio, 2009; INÁCIO, Isabel; “Vale de Condes, Alcoutim: Um sítio tardo-antigo da Diocese de Ossonoba”; *Promotoria Anos 7/ 8 Números 7/ 8*; Universidade do Algarve; Faro; 2009

Figura 40 – Placa possivelmente cristã. Museu Municipal de Faro; Fonte: Andreia Arezes, 2019; AREZES, Andreia; “Placa com Decoração Escultorada: Enquadramento e descrição”; in Marco Lopes (coord.) *O mosaico do Oceano Um Tesouro Intemporal de Ossónoba*; Museu Municipal de Faro; Faro; 2019; pp. 44

Figura 41 – Prego de bronze encontrado em sepultura.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.49

Figura 42 – Unguentário de Argila, fabricado com folhas de ouro.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.26

Figura 43 – Prego de ferro. Necrópole da Horta da Canada.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.44

Figura 44 – Concha de Vieira com moeda no centro colocada ao lado de um cadáver.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.46

Figura 45 – Sarcófago de pedra da Quintã. Atualmente no museu paroquial de Moncarapacho.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.52

Figura 46 – Recipientes de Cerâmica e concha de vieira com moeda no centro. Faro.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.112

Figura 47 – Jarro de cerâmica recolhido numa das sepulturas da necrópole do Cartaxinho.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.56

Figura 48 – Chave proveniente de Salir, Loulé.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.89

Figura 49 – Jarro litúrgico. Necrópole da Marateca, Lagos.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços*

*Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.101

Figura 50 – Prego de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.103

Figura 51 – Chaves de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos., Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.104

Figura 52 – Chaves de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos., Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.104

Figura 53 – Chaves de bronze. Necrópole do Monte Molião, Lagos., Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.104

Figura 54 – Chave de bronze de um sistema de rotação.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p.36

Figura 55 – Lucerna com a representação de um peixe.; Fonte: Carlos Pereira, 2014; PEREIRA, Carlos; *As Necrópoles Romanas No Algarve: Acerca Dos Espaços Da Morte No Extremo Sul Da Lusitânia*; Volume II; Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa; 2014; p. 25

## VIII BIBLIOGRAFIA DE ANEXOS

Anexo 1 - Cristo e os Apóstolos. Catacumbas de Domitila, início do século IV; Fonte: oneonta; christ\_teacher.jpg; Disponível em:

[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/arth212images/early\\_christian/painting/catacombs/christ\\_teacher.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/arth212images/early_christian/painting/catacombs/christ_teacher.jpg)

Anexo 2 - Epitáfio de Eutropos onde se encontra a representação da escultura de um sarcófago com estrigiles, um vaso no centro e dois leões nas pontas; Fonte: Justino Maciel; MACIEL, Justino; “Da Arte Romana à Arte Páleocristã: O Sarcófago Romano de Évora”; *Revista da Faculdade De Ciências Sociais e Humanas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa; 1988; p. 26

Anexo 3 – Sarcófago de Constantina. 354 d.C. Museus Vaticanos; Fonte: Wikimedia Commons;

Sarcofago\_di\_costanza%2C\_354\_ca.%2C\_da\_via\_nomentana%2C\_07.JPG;

Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Sarcofago\\_di\\_costanza%2C\\_354\\_ca.%2C\\_da\\_via\\_nomentana%2C\\_07.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Sarcofago_di_costanza%2C_354_ca.%2C_da_via_nomentana%2C_07.JPG)

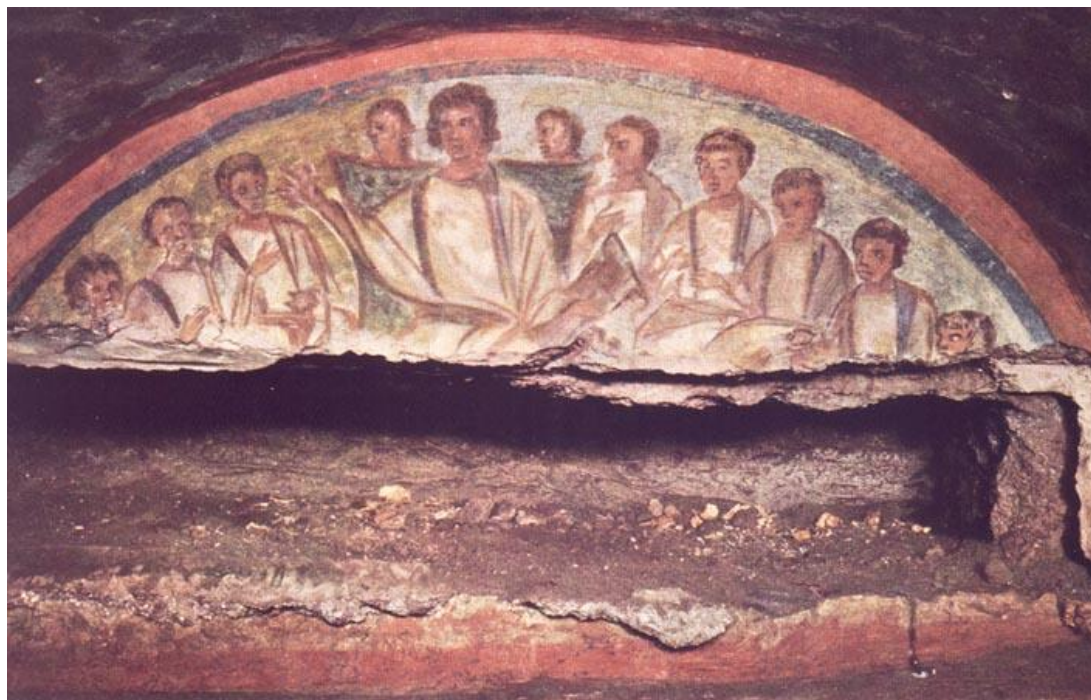
Anexo 4 - Mosaico da villa romana de Martim Gil, Leiria.; Fonte: Ana Junceiro; JUNCEIRO, Ana; *Anexos 1: Estudo Sobre as Cenas da Vida Intelectual Figuradas nos Mosaicos da Lusitânia*; Universidade de Évora; Évora 2013; p.7

Anexo 5 -Brasão da Santa Sé.; Fonte: Wikimedia Commons;

Coat\_of\_arms\_Holy\_See.svg; Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Coat\\_of\\_arms\\_Holy\\_See.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Coat_of_arms_Holy_See.svg)

## IX ANEXOS



Anexo 1 - Cristo e os Apóstolos. Catacumbas de Domitila, início do século IV.

Fonte: oneonta



Anexo 2 - Epitáfio de Eutropos onde se encontra a representação da escultura de um sarcófago com estrigiles, um vaso no centro e dois leões nas pontas.

Fonte: Justino Maciel



Anexo 3 – Sarcófago de Constantina. 354 d.C. Museu Vaticanos

Fonte: Wikimedia Commons



Anexo 4 - Mosaico da villa romana de Martim Gil, Leiria.

Fonte: Ana Junceiro



Anexo 5 -Brasão da Santa Sé.

Fonte: Wikimedia Commons