# Arqueologia & História

Volume nº 58|59 - 2006|2007

Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses



## In Memoriam

## Teresa Gamito
## João José Fernandes Gomes

# O *proscaenium* do Teatro romano de Lisboa:

## aspectos arquitectónicos, escultóricos e epigráficos da renovação decorativa do espaço cénico

*Lídia Fernandes
**Ana Caessa

em homenagem a Irisalva Moita, cujos trabalhos pioneiros tornaram possível este trabalho

Vários estudos têm vindo a demonstrar que os teatros, locais privilegiados de reunião de pessoas, foram usados a partir de finais do século I a.C. como meio de afirmação da figura do imperador e do poder de Roma sobre as províncias, compreendendo-se por isso que o edifício e os respectivos programas iconográfico e epigráfico formassem um todo propagandístico (por exemplo GROS, 2002, p. 25-40; JIMÉNEZ SALVADOR, 1993, 236-238; VENTURA VILLANUEVA, 1999, 64-72).

O presente trabalho tem como objectivo o estudo do *proscaenium* do Teatro romano de Lisboa, entendido como um conjunto onde arquitectura, ornamentação e epigrafia formariam um todo que enobrecia o edifício e servia fins propagandísticos imperiais e locais.

Este estudo insere-se na investigação sistemática que tem vindo a ser desenvolvida por uma das signatárias (L.F.), sobre os elementos arquitectónicos e decorativos de época romana do Teatro de Lisboa[1].

* Arqueóloga do Serviço de Arqueologia do Museu da Cidade - Divisão de Museus e Palácios (Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural). Mestre em História de Arte. Coordenadora científica da intervenção arqueológica do Teatro desde 2001.
** Técnica Superior do Serviço de Arqueologia do Museu da Cidade - Divisão de Museus e Palácios (Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural). Mestre em Arqueologia.

[1] Este artigo pretendia ser a versão escrita da palestra apresentada por Lídia Fernandes na Associação dos Arqueólogos Portugueses, a 28 de Novembro de 2006, por amável convite desta Associação, subordinada ao título "Teatro Romano de Lisboa: programa decorativo e sistemas construtivos". A vastidão do tema, bem como a necessidade de detalhar, levou à opção presente onde se faz uma análise pormenorizada de uma das partes do Teatro. Sobre o Teatro em termos mais generalistas, poder-se-á consultar FERNANDES, 2007, p. 27 – 39. Parte significativa do estudo dos elementos arquitectónicos e decorativos do teatro romano de Lisboa encontra-se já concluída prevendo-se para breve a sua apresentação.

## 1 – As fontes para o estudo do *proscaenium*

Na "Colecção Cenáculo" da Biblioteca Pública de Évora existem duas plantas do *proscaenium* do Teatro romano de Lisboa (Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Plantas Arquitectónicas, Pasta I, Plantas nºs 2 e 9). Estas plantas, que estiveram inéditas até à década de 90 do século XX, foram apresentadas, aquando da sua publicação (MACIEL, 1994, p. 33-42; *idem*, 1995, p. 86 e 87), como as mais antigas representações do *proscaenium*, realizadas com o objectivo de informar D. Manuel do Cenáculo sobre a importante descoberta que então se havia realizado na capital. As duas plantas, que não representam a totalidade do que foi descoberto durante a reconstrução pombalina[2], não estão assinadas, são pouco pormenorizadas e o seu esquematismo extremo parece denunciar a função de rascunho.

De outra natureza é o desenho aguarelado existente no Museu da Cidade, em Lisboa ("Prospecto e Planta das Ruínas do Teatro Romano de Lisboa", Lisboa, Museu da Cidade, nº DES. 12) (Fig. 1), assinado no canto inferior direito "Francisco X. Fabri". A contextualização deste original, as suas características internas e importância para a divulgação das ruínas até às primeiras intervenções arqueológicas que puseram a descoberto os vestígios do teatro, já foram alvo de estudo (LEITE; PEREIRA, 1994, p. 208 - 209; FERNANDES, 2004/05, p. 83-94) e explicam a sua importância. Este documento teve, aliás, divulgação internacional como indica o desenho existente na *Real Academia de la História de Madrid* (nº inv. B A Vle, 26), procedente da viagem "literária" de J. Cornide a Portugal, nos finais do séc. XVIII (ALMAGRO-GORBEA, 1999, p. 526). Trata-se de uma cópia não assinada e pouco rigorosa do desenho de Francisco Xavier Fabri que simplifica, deforma, ou anula muitos pormenores do original.

Um outro desenho, actualmente no Museu da Cidade, foi publicado em 1995 por Irisalva Moita que o descreve do seguinte modo: "Um desenho com as dimensões 0,395X1,100 m, representando a planta e o alçado do *proscaenium* do Teatro Romano de Lisboa que se encontrava entre o espólio do Engº Vieira da Silva (...). O desenho apresenta traço rígido, traçado a régua e compasso, nada tendo a ver com os prospectos artísticos que nos deixou Francisco Xavier Fabri. É aguarelado, imitando o esponjado do mármore, a azul (os elementos de mármore cinzento), e a carmim (os elementos de mármore rosa), cobrindo-se as restantes cantarias de calcário vulgar com aguada cinzenta. Nada sabemos sobre a sua data e autor, mas o facto de a dedicatória a Nero se encontrar distribuída, com rigor, alternadamente, pelos elementos em mármore rosa e cinzento, indica que o autor conheceu as ruínas directamente e sabemos que estas, a partir do primeiro quartel do século XIX, já se encontravam, de novo, soterradas. Ainda que a representação do *proscaenium* neste desenho coincida com a que dele nos deixou Fabri, há porém, algumas pequenas diferenças a anotar, o que logo indica não se resumir a um simples decalque" (MOITA, 1995, p. 374).

Em 1815, Luís António de Azevedo, na sua obra de título completo: *Dissertação Crítico-Filológico-Histórica Sobre o verdadeiro anno, manifestas causas, e attendiveis circumstancias da erecção do Tablado e Orquestra do antigo Theatro Romano, descoberto na excavação da Rua de São Mamede perto do Castelo desta Cidade, com a intelligencia da sua Inscripção em honra de Nero, e noticia instructiva d'outras Memorias alli mesmo achadas, e atégora apparecidas*, tece vários comentários a propósito do monumento, apresentando uma versão da planta de Francisco Fabri[3]. Esta obra, que constitui a primeira publicação do desenho de Fabri, não reproduz o original, sendo antes uma versão simplificada e imprecisa do mesmo. É interessante verificar, uma vez que esse documento existe, que o manuscrito que deu origem à publicação chega a ser mais rigoroso que a própria versão impressa[4].

Os vestígios do Teatro romano de Lisboa foram en-

[2] Nos dois documentos há indicações topográficas das ruínas do teatro, mas do proscénio só três *exedrae* epigrafadas estão representadas. Numa das plantas (nº 2) os blocos pétreos daquela estrutura são discriminados; a outra (nº 9), mais esquemática, dá atenção à cor das pedras.

[3] "O autor refere que terão sido os dados fornecidos por Francisco Xavier Fabri que lhe terão permitido a inclusão dos desenhos e dos novos elementos que apresenta na sua obra. Para além do diletantismo próprio da época, que transparece amiúde ao longo do texto - nas longas descrições sobre as grandezas dos gregos e romanos e consequente importância do reino de Portugal que a edificação, em tempos idos, de um teatro de época romana justamente confirma – é somente na parte final da obra que o autor explicita, com a apresentação da planta e respectiva legenda, o que verdadeiramente se encontrou (…) na rua de S. Mamede … " (FERNANDES, 2004/05, p. 85).

[4] Com efeito, tivemos a sorte de "… analisar com algum detalhe um original de Luís António de Azevedo, datado de Fevereiro de 1807 o qual, pelas anotações escritas e comparando com a obra publicada em 1815, concluímos tratar-se do esboço daquele, onde se encontram as indicações, apostas a grafite, auxiliares para o editor e gravador de algumas superfícies" (FERNANDES, 2004/05, p. 85). Este texto manuscrito foi-nos cedido pela Dr.ª Fernanda Frazão a quem vivamente agradecemos a possibilidade que nos deu em poder estudar este tão precioso inédito exemplar da autoria do latinista Luís António de Azevedo.

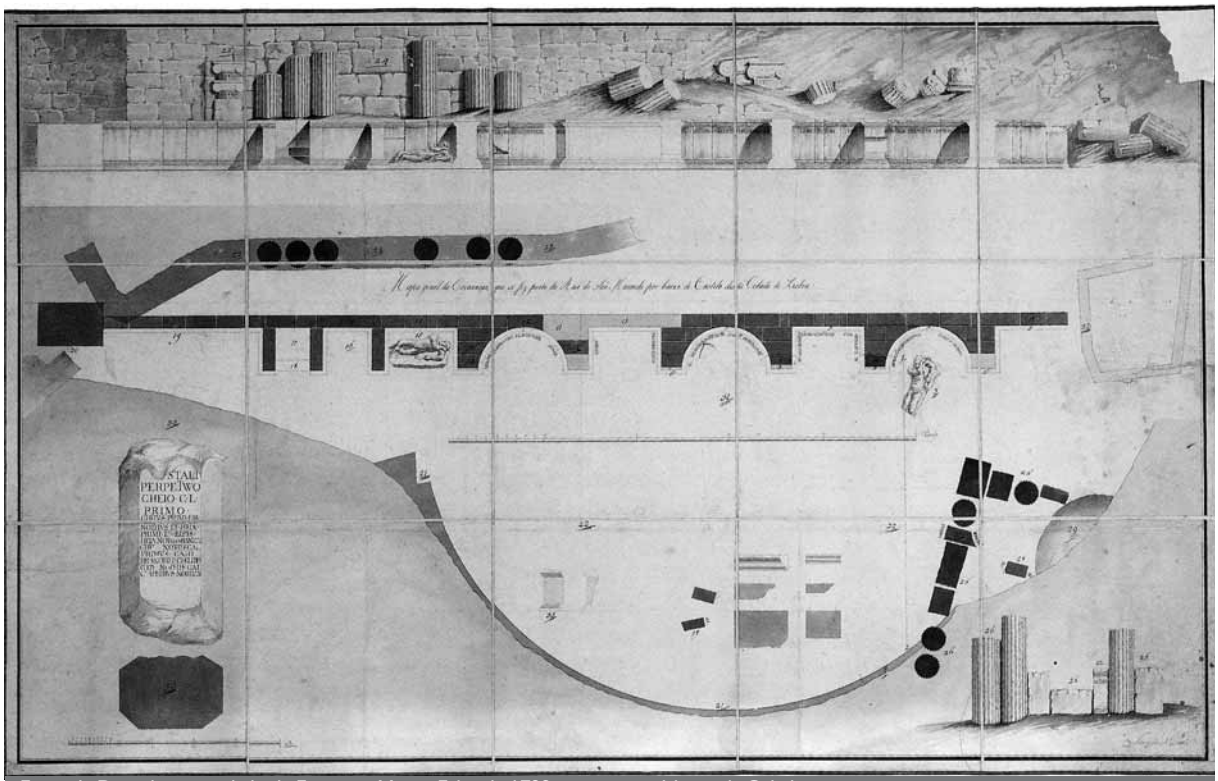


Figura 1- Desenho aguarelado de Francisco Xavier Fabri de 1798 existente no Museu da Cidade.

contrados no contexto das destruições provocadas pelo terramoto de 1755. No âmbito da reconstrução pombalina foram descritos mas também novamente soterrados. Até ao início das campanhas arqueológicas no local, já na segunda metade do séc. XX, os documentos referidos foram as únicas fontes disponíveis para o estudo do edifício. As intervenções arqueológicas, porém, não puseram a descoberto tudo o que foi descrito, sobretudo no que diz respeito ao *proscaenium*[5]. Assim se compreende que o desenho aguarelado assinado por Francisco Xavier Fabri, continue a ser a fonte mais importante para podermos imaginar o que terá sido esta estrutura no Teatro romano da cidade de *Felicitas Iulia Olisipo,* sobretudo se for levado em consideração o pouco que dela resta actualmente (Fig. 2).



Figura 2 – Algumas das pedras que se conservaram do *proscaenium* do Teatro romano de Lisboa, em exposição no Museu do Teatro Romano (outros blocos encontram-se em reservas).

## 2 – As opções técnicas e arquitectónicas do *proscaenium*

### 2.1 – A estrutura do *proscaenium*

São conhecidas referências literárias a *proscaenia* durante a época romana, indicando que se tratava de uma estrutura perfeitamente individualizada e de grande valor simbólico, como se depreende das palavras de Tito Lívio quando conta que Lépido, no ano 179 a.C., mandou construir "… um teatro e um *proscaenio* junto ao templo de Apolo…" (Tito Lívio, L. XL, 51, 3). Ambas as estruturas assumem, assim, siginificados distintos: o teatro correspondendo às bancadas e área dos espectadores e o *proscaenium* com o significado da área de cena. Também Suetónio, na obra *Os doze Césares*, refere que Nero assistia aos espectáculos do alto do proscénio (Suetónio, *Nero;* 12, 1).

No seu tratado de arquitectura, Vitrúvio somente se refere à estrutura do *proscaenium* ao tratar do Teatro grego (Livro V, Capítulo VII, 1): "… a delimitação

[5] A zona do *proscaenium* foi alvo de intervenção arqueológica na campanha de 1964, dirigida por Fernando de Almeida e nas de 1965-1967, levadas a cabo por Irisalva Moita (respectivamente, ALMEIDA, 1966, p. 561-571; MOITA, 1970, p. 3-37).

do proscénio é feita segundo o lado do quadrado que intersecta a curvatura do círculo no ponto mais próximo da cena. A partir daí, traça-se uma linha paralela tangente ao mesmo círculo, sobre a qual se constitui a fronte da cena, e pelo centro da orquestra descreve-se outra paralela à linha do proscénio, marcando-se centros nos extremos, à direita e à esquerda, onde essa paralela corta o círculo" (MACIEL, trad., 2006, p. 191)[6]. Embora essa estrutura nunca mereça do arquitecto qualquer atenção quando aplicada ao edifício romano, a não ser em termos do traçado do próprio teatro, o *proscaenium* constitui-se como um dos elementos mais importantes do teatro romano. Essa importância advém-lhe do facto de estabelecer a fachada frontal do palco, defronte para o público e, por esse motivo, constituir um local ideal para o ensaio de novas soluções ornamentais e de mensagens propagandísticas.

Se a maioria dos teatros romanos oferecem *proscaenia* articulados em vários nichos, existem também exemplos de *proscaenia* constituídos por muros rectilíneos. Este último modelo constitui um tipo mais antigo e os poucos exemplos que sobreviveram concentram-se sobretudo na Ásia Menor e na Grécia (SEAR, 2006, p. 89). Podem, contudo, encontrar-se exemplos de teatros com *proscaenium* rectilíneo a Ocidente dessa zona, como o de Verona e o de Castelsecco em Itália e exemplos tardios de *proscaenium* rectilíneo na área de influência cultural grega e/ou helenística, como o teatro de Dionísio em Atenas, da época de Nero.



Figura 3 – Blocos epigrafados do *proscaenium* onde a mesma palavra se encontra inscrita em duas pedras de cor diferente (rosa e cinza). Estes blocos pertencem ao terceiro nicho (semicircular).

No original de Francisco Xavier Fabri estão representados o *proscaenium*, a *orchaestra*, duas estátuas de sileno e inúmeros elementos arquitectónicos como bases, colunas, fustes[7] que, na sua grande maioria, se encontram dispostos de forma cenográfica na parte superior do *pulpitum*. Estes elementos encontram-se desenhados em planta, na parte inferior do desenho e em alçado na parte superior do mesmo. Apesar deste levantamento não abranger todo o comprimento do proscénio, observa-se em mais de metade da sua total dimensão o que permite imaginá-lo na totalidade. O rigor de Fabri é notável: empregou duas cores, o cinzento para os elementos pétreos existentes e o amarelo, de tonalidade alaranjada, para os blocos desaparecidos, quando pôde calcular o local onde estariam localizados.

A partir deste desenho, pode concluir-se que as soluções técnicas e arquitectónicas adoptadas para o *proscaenium* do teatro de *Olisipo* seguem as normas técnicas e decorativas mais usuais do Império, sendo nítida a semelhança que se pode estabelecer com o teatro da capital de província, *Emerita Augusta*. Estas opções dizem respeito à fase de remodelação de ambos os teatros, datadas de época de Cláudio no caso de *Emerita* e da época de Nero, no caso de Lisboa. Desconhecem-se, assim, as características técnicas e decorativas de ambos os monumentos à época da sua fundação, ou seja, a época de Augusto (concretamente 16-15 a.C. para o caso de Mérida).

O proscénio do teatro romano de Lisboa articula-se em nove *exedrae*, se excluirmos os dois nichos com degraus para o acesso ao palco e não contabilizando igualmente os grandes "compartimentos" que se posicionam nos limites desta estrutura que, pela sua dimensão, não deverão ser considerados nichos (Fig. 1). Das *exedrae*, três são semi-circulares e seis são rectangulares. As cinco *exedrae* do centro – três semicirculares e duas rectangulares – estão epigrafadas, coincidindo o centro do *proscaenium* com o próprio centro definidor do traçado do espaço cénico[8]. Os nichos anepígrafos são quatro, todos eles rectangulares.

Uma outra particularidade diz respeito à cor dos vários blocos pétreos. O conjunto ornamental teve subjacente precisamente tal objectivo: o de constituir um elemento decorativo, esteticamente apelativo e marcante no conjunto do edifício cénico. Deste modo,

[6] M. Justino Maciel, na tradução que faz da obra daquele arquitecto romano, refere que se trata de um "… muro recortado por pequenas *exedrae* semicirculares e rectangulares, nas quais eram colocadas estátuas, baixos-relevos ou inscrições e que, sustentando o *pulpitum*, o dividia do espaço da *orchaestra*" (2006, p. 191, nota anexa).

[7] Sobre estes elementos arquitectónicos tivemos oportunidade de analisar circunstanciadamente as bases de coluna (FERNANDES, 2004/05, p. 83-94) e os capitéis (FERNANDES, 2001, p. 29-51; e em publicação na revista *O Arqueólogo Português*).

[8] Quanto a este aspecto, há que referir que o Teatro romano de Lisboa possui, no seu traçado conceptual, dois centros: um situado no limite da face Norte do *proscaenium* e a meio do diâmetro da *orchaestra* e outro no mesmo local, mas desviado para Norte coincidindo com o centro do *aditus maximus*. A este propósito *vide* HAUSCHILD 1990, p. 385 e 386.

vemos o emprego de dois tipos de material distinto que alternam entre si: o mármore de Trigaches, de cor cinzenta com algumas venadas brancas e o calcário margoso de cor rosa, da região de Sintra. Estas duas cores dispõem-se alternadamente nos nichos, sem que uma cor pertença, individualmente, a cada um deles (Fig. 3).

Estes elementos, em mármore cinzento e em pedra de lioz de cor rosa, estariam unidos entre si por simples justaposição ou, quanto muito, por uma fina camada de argamassa de cal. A sobrepor estas peças, outras haveria que fariam o remate da sua parte superior, bem como das faces dos topos das *exedrae*. O conjunto assim obtido seria constituído por nove nichos, sendo seis rectangulares e três semicirculares. Os primeiros têm, no desenho de Fabri, um comprimento de cerca de 1,50 m e uma profundidade que ronda 1m. As *exedrae* semicirculares têm a mesma profundidade e um comprimento de cerca de 1,80 m. A profundidade total do *proscaenium* será de quase 1,45 m, já que a dimensão dessa estrutura é superior à do *frons pulpitum* que é, afinal, a sua face. Como comprimento total do muro do *proscaenium*, o desenho de Fabri, ainda que incompleto, permite calcular a dimensão de 32 m.

Os blocos que compunham o *proscaenium* são múltiplos. O levantamento de 1798 regista-os, indicando-os em planta e alçado, encontrando-se assinalada a inscrição que correria ao longo dos cinco nichos centrais. Francisco Fabri individualiza os vários blocos, contabilizando-se no seu desenho 52[9]. A morfologia dos vários elementos mostra-nos uma estereotomia perfeita e um plano de talhe extremamente cuidado que obrigou à realização de um projecto prévio. Este cuidadoso trabalho teve em linha de conta os blocos pétreos que continham troços da inscrição que, simultaneamente, pertenciam a duas *exedrae* contíguas, isto é blocos que continham letras em ambas as faces pertencendo assim, a dois nichos.

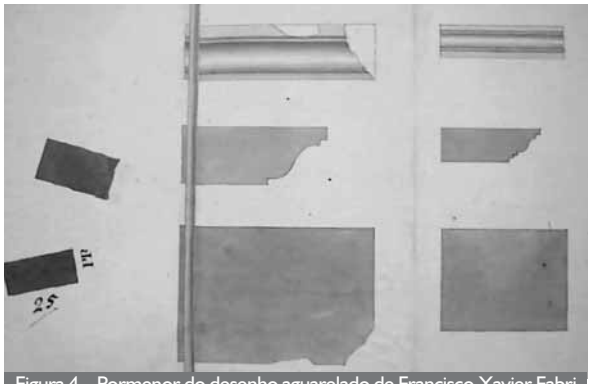


Figura 4 – Pormenor do desenho aguarelado de Francisco Xavier Fabri de 1798 com o perfil de elementos arquitectónicos moldurados.

### 2.2 – A moldura do *proscaenium*

A ilustração de Francisco Xavier Fabri mostra que o arquitecto teve o cuidado de demarcar com cuidado algumas das pedras que possuíam molduras (Fig. 2), apresentando-as no meio do desenho, o que corresponde sensivelmente ao centro da *orchaestra*, já que constitui um dos locais livres da mancha gráfica. O objectivo foi o de isolar esses elementos, com o intuito de os não adscrever a um determinado local do teatro, denotando nestes pormenores, um verdadeiro cuidado de arqueólogo. Os elementos arquitectónicos que se encontram nesse desenho são dois blocos, um de secção quadrangular e outro similar, mas de maiores dimensões e com uma face moldurada de relevo contido. Estão também desenhadas duas pequenas cornijas com um perfil em *cyma* recta direita, desenhadas com um artístico sombreado de curvas e contracurvas (Fig. 4). Estes elementos mostram-se bastante próximos dos perfis de múltiplas cornijas que foram recolhidas no Teatro romano no decurso das intervenções arqueológicas levadas a cabo por Fernando de Almeida em 1964 e por Irisalva Moita entre 1965/1967. Estes elementos apresentam um perfil simples, em *cyma* recta, como já referimos e pela sua diminuta dimensão tratar-se-ia de pequenas cornijas de remate, não integrando certamente qualquer entablamento de edifício. Também o tratamento gráfico que é dado à superfície destes elementos (insinuando polimento), parece indicar que deverá tratar-se de calcário fino ou mármore e não do biocalcarenito, empregue nas bases, fustes e capitéis que seriam revestidos a estuque e que se enquadram na primeira fase construtiva do edifício (FERNANDES, 1997, vol. II, p. 167- 175; 237-241; *idem*, 2001, p. 29-51; *idem*, 2007, p. 36- 38).

A *cyma* recta é, como quase todos os tipos de molduras similares, de origem bastante recuada tendo sido introduzida em Itália provavelmente no decurso do séc. II a.C., altura em que as ordens arquitectónicas gregas passaram a ser adoptadas integralmente (CHINER MARTORELL, 1990, p. 108 e 109). Este tipo de moldura que coroa a parte superior do elemento ou do edifício, conjuga-se quase sempre com a adopção da *cyma* reversa na zona inferior. Esta solução será habitual em período proto-imperial, como é o caso do Templo Redondo de Tivoli do séc. II a.C. (SHOE, 1965, p. 177, Tav. LV, 5), da *scaenae* do teatro de Arles e do ninfeu de

[9] Ao invés, Luís António de Azevedo não individualiza, nos seus desenhos, qualquer bloco pétreo.



Figura 6 – Bloco pertencente a uma das *exedrae* semicircular onde se observam os encaixes rectangulares na parte superior do bloco, bem como a faixa rebaixada do lado direito com o objectivo de encaixar com o bloco seguinte que finalizaria a *exedrae*.

Nimes (AMY; GROS, 1979, p. 171-121), ambos do séc. I a.C. Este tipo de molduras perdurará, razão pela qual continua a surgir em épocas posteriores como é o caso da *frons scaenae* do teatro de Mérida, depois da remodelação da primeira metade do séc. I d.C. (ALVAREZ MARTINEZ, 2004, p. 312-315), uma vez que a primeira frente cénica, coeva da edificação do teatro da capital da província da Lusitânia, é atribuível à época de Augusto e Agripa.

Algumas das pedras do *frons pulpitum*, ou fachada do proscénio do teatro de *Olisipo* possuem uma moldura inferior com perfil em *cyma* recta inversa ainda que aqui com uma pequena variante ao apresentar uma curvatura abatida, sem a elevação e elegância que este tipo de moldura geralmente apresenta (Fig. 5). Mas a composição total desta moldura é feita também por uma pequena *cyma* reversa inversa que se sobrepõe à já referida *cyma* recta inversa. A parte inferior desta composição não se visualiza pois está partida devendo ter possuído uma pequena faixa recta, vertical, como um plinto, tal como se observa no desenho de 1798, com uma altura de cerca de 11 cm.

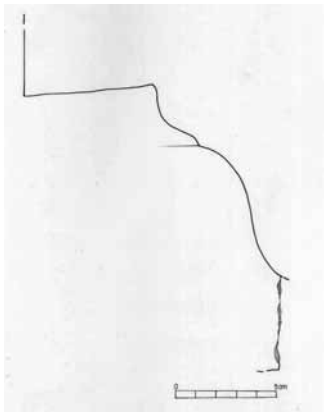


Figura 5 – Perfil da moldura inferior, em *cyma recta* inversa, de uma das pedras que o *proscaenium* (Nº Inv.TRL/66-67/113).

Os vários blocos que constituem o *frons pulpitum*, oferecem uma multiplicidade de soluções denunciadoras de um trabalho de extremo cuidado e qualidade, dignas afinal, de conter a dedicatória ao Imperador Nero. Os negativos da técnica de afeiçoamento que algumas das superfícies evidenciam, ilustram um perfeito trabalho de polimento, resultando em superfícies perfeitamente lisas e homogéneas, de aspecto quase "vitrificado". Nas faces laterais, que encostariam umas às outras e que, por tal razão, não seriam visíveis, nota-se o emprego de instrumentos de corte e de afeiçoamento posterior, verificando-se um acabamento cuidadoso. O tratamento menos sistemático de algumas superfícies permite comprovar o emprego da *gradine* e do cinzel de bico, oferecendo um picotado regular e fino. Este trabalho é realizado nas faces de adossamento dos vários blocos ou na única face que se conserva da parte recta frontal de ligação de nichos contíguos[10].

[10] Contando da esquerda para a direita: face entre o segundo e o terceiro nicho e face entre o quarto e quinto nicho.

### 2.3 - Os sistemas de encaixe

As superfícies de ligação entre os vários blocos do proscénio oferecem ainda outras particularidades. Numa das pedras pertencentes a um dos nichos circulares existe um rebaixamento da superfície em toda a sua altura o que significa que, devido à curvatura, os blocos encaixavam entre si ao invés de apenas adossarem (Fig. 6). Este aspecto é tanto mais interessante quanto não existem espigões em metal ou qualquer tipo de encaixe a estabelecer a ligação e a preensão entre os vários blocos. Este facto sublinha, mais uma vez, a qualidade da estereometria do trabalho e um conhecimento profundo e inteiramente especializado dos vários artífices envolvidos.

Os encaixes que possuiriam espigões em metal, isto é, os negativos que se visualizam e onde, em alguns deles, ainda existem vestígios da liga metálica, localizam-se, exclusivamente, na parte superior das pedras do proscénio. Isto significa que o reforço de todo o conjunto da estrutura era finalizado pela colocação de uma "capa" superior que a englobava e que unia parcelarmente um bloco ao seguinte, recurvando e abrangendo uma fatia da parte superior dos blocos, tal como se depreende dos encaixes que existem em alguns.

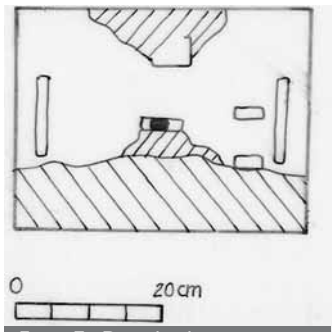



Figura 7 – Desenho da parte superior de um dos blocos do *proscaenium* onde se vêm seis concavidades de encaixes.

O sistema de preensão destas pequenas cornijas que constituiriam esse remate final é feito pelo sistema macho/fêmea,

ou seja, concavidades de secção quadrada onde se encaixariam iguais secções em relevo, talhadas no elemento a unir. Um dos blocos rosa de um dos nichos semicirculares possui conservadas três concavidades[11] (Fig. 6).

Este aspecto é tanto mais curioso quanto ao elevadíssimo número de encaixes da parte superior dos blocos, corresponde a total ausência de espigões ou encaixes nas faces frontais e laterais dos mesmos. Um dos blocos rosa de menor dimensão, apenas como exemplo, possui seis encaixes na parte superior do bloco e nenhum nas respectivas faces laterais (Fig. 7).

Pequenas concavidades, em forma de asa de andorinha, muito bem executadas, que se observam nas faces conservadas de ligação dos nichos semicirculares aos rectangulares justificam uma análise mais atenta. Estas concavidades, em número de quatro, duas de cada lado (uma em cima e outra em baixo), localizam-se no limite externo do nicho, isto é, dois no limite exterior da *exedrae* circular e os outros dois no limite exterior do nicho rectangular contíguo, uma vez que estes blocos funcionam simultâneamente como parte integrante dos dois nichos (Fig. 8).

Desconhece-se qual a funcionalidade destes encaixes e, na ausência de mais elementos, as hipóteses que agora se apresentam são precisamente isso. Tecnicamente, este sistema está presente, também, no tardoz de duas aduelas de arco[12], exumadas nas campanhas de escavação de Irisalva Moita. Estes encaixes das aduelas e os do proscénio são similares às braçadeiras de alguns elementos pétreos do Templo da Fortuna Augusta em Pompeia (ADAM, 1996, p. 57, fig. 126). No caso do teatro romano de Lisboa, este sistema é reforçado com um orifício para espigão de metal.

Estas concavidades possibilitariam a preensão de alguma estrutura, semelhante a uma grade, que poderia fechar os espaços reentrantes formados pelas exedrae. No entanto, uma vez que estas concavidades se posicionam ao mesmo nível da inscrição, a hipotética existência de um gradeamento, ou cancela, dificultaria a visualização da mensagem escrita. Por outro lado, a morfologia e posicionamento destes encaixes adequa-se aos sistema de preensão das placas marmóreas que deveriam revestir as faces rectas de ligação das exedrae. Estas pequenas placas de metal, das quais podemos imaginar o seu aspecto na Fig. 16, reforçariam o correcto posicionamento das placas que seria reforçado através de um outro artifício técnico que a seguir descrevemos.

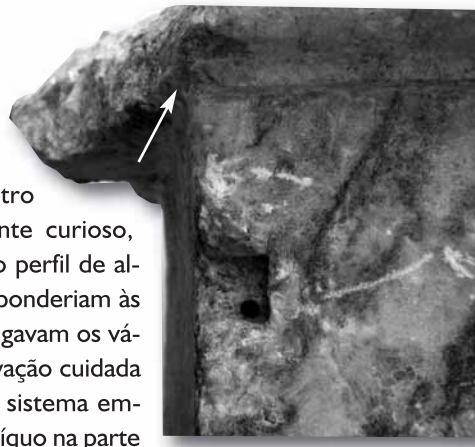


Figura 8 – Bloco do *proscaenium* que conserva uma face frontal correspondente à parede de ligação entre o segundo nicho (rectangular) e o terceiro (semicircular). Em ambos os lados observam-se estes pequenos encaixes em forma de "asa de andorinha" com buraco para espigão metálico.

Com efeito, um outro pormenor, extremamente curioso, pode ser identificado no perfil de algumas faces que corresponderiam às pequenas paredes que ligavam os vários nichos. Uma observação cuidada permite concluir que o sistema empregue foi o do talhe oblíquo na parte superior e inferior da moldura do bloco. Ou seja, o capeamento a colocar, com um talhe idêntico nos respectivos limites, apenas poderia entrar neste espaço de lado e não frontalmente. Deste modo, depois de colocado, o capeamento ficaria automaticamente travado (Fig. 8). Esta morfologia indica, mais uma vez, uma estereotomia cuidada, levada a efeito por técnicos especializados de grande qualidade, segundo um plano prévio extremamente detalhado.

### 3 – As opções escultóricas do *proscaenium*

São tradicionalmente apresentadas como fazendo da ornamentação escultórica do *proscaenium* duas estátuas de sileno, representadas por Fabri, e um fragmento de baixo-relevo recolhido nas escavações de Irisalva Moita.

#### 3.1- Os silenos

Os silenos foram recuperados durante os primeiros trabalhos de registo do monumento em 1798, altura em que o arquitecto Francisco Xavier Fabri realizou os levantamentos do edifício romano. Uma das estátuas ficou na posse dos Marqueses de Abrantes, integrando a estatuária do jardim do palácio da Anunciada às Portas de Santo Antão, em Lisboa. Adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa em 2002, integrou a exposição permanente do Museu do Teatro Romano[13] (Fig. 9). A outra estátua, mais danificada e por isso de menores dimensões, integra as colecções do Museu Nacional de Arqueologia[14].

As estátuas, em mármore branco quartzítico, de

[11] Ainda que originalmente devesse ter mais, uma vez que o bloco se encontra partido nesse local.
[12] TRL /1965-67/434 e 435.
[13] Nº Inv. TRL/ESC.0001; dimensões (cm): comprimento - 123; altura - 50; largura - 53.
[14] Nº Inv. E.6299=nº 994.50.1; dimensões (cm): comprimento - 108; altura - 42,5; largura - 53.



Figura 9 - Estátua de sileno. Em exposição no Museu do Teatro Romano.

Vila Viçosa, retratam uma figura masculina, deitada, com o torso reclinado para o lado esquerdo, apoiando-se no braço do mesmo lado que se encontra flectido. A mão esquerda seguraria um recipiente do qual hoje apenas se vê um orifício redondo[15]. O braço direito posiciona-se em cima do peito e a respectiva mão no ombro. Sobre essa mão apoia-se a cabeça. A perna direita descansa sobre a esquerda, ambas ligeiramente flectidas[16].

As estátuas em si não denunciam elevada qualidade artística, ainda que seja evidente a busca de efeitos naturalistas, constatável nos volumes e pregas da barriga, nos caracóis do cabelo, nos pelos da barba e da zona púbica, onde o uso do trépano foi empregue. Esta técnica, no entanto, é pontual, não denotando grande cuidado no seu aperfeiçoamento e disfarce dos pontos de desbaste. O claro/escuro é demasiado evidente, sem que o corpo alcance delicadeza e naturalismo. Os silenos do teatro de *Olisipo* constituem plasticamente uma figura praticamente isenta. Com efeito, o vasado entre as pernas é evidente, distanciando-se do volume único que ostentam algumas das estátuas deste tipo, como acontece na divindade masculina de *Italica* que poderá representar o rio Betis, que tem a função de estátua-fonte, (FERNÁNDEZ GOMEZ, 1998, p. 230), ou os silenos de *Baelo Claudia* (SILLIÈRES, 1995, p. 134), ou ainda o sátiro deitado do Museu de Évora (SOUZA, 1990, nº 66). Os efeitos de alternância de volumes, evidenciado pelo tratamento arredondado do corpo, assim como a presença de ocos e vazios na metade inferior dos exemplares, confere-lhe uma dinâmica e um efeito cenográfico evidente. Tudo parece indicar que se trate do trabalho de uma oficina provincial.

A decoração de espaços cénicos no mundo romano com estátuas deste tipo é habitual. Os exemplos dos teatros de Djemila, Arles, *Caere*, Trieste, *Italica*, *Baelo* e Mérida são amplamente significativos. Por vezes, em vez de silenos ou divindades masculinas relacionadas com o culto a Dionísio, encontram-se estátuas femininas, ménades e ninfas, estas provavelmente, relacionadas com o culto das águas, na tradição das ninfas aquáticas que, de forma mais vulgar, decoravam fontes e ninfeus em espaços públicos e privados.

Em *Italica*, foram descobertas em 1971, durante os trabalhos de escavação que ocorriam no teatro romano na área da *orchaestra*, duas estátuas de ninfas adormecidas[17]. Estas estátuas fazem parte da decoração da parte superior do *proscaenium*, que se articula em sete *exedrae* que alternam entre a morfologia rectangular e semicircular, tal como em Lisboa e em *Baelo Claudia*. De acordo com a opinião de L. Azuaga, as duas estátuas deveriam ocupar a parte superior dos nichos rectangulares laterais, hipótese que se adequa à decoração estucada representando peixes que ainda se pode ver numa das paredes de um dos nichos rectangulares (LOZA AZUAGA, 1993, p. 101). A cronologia proposta para estas esculturas é o séc. III, com a particularidade de terem sido talhadas reaproveitando duas estátuas de época júlio-cláudia que, provavelmente, terão pertencido a um programa decorativo do teatro de época anterior (LOZA AZUAGA, 1994, p. 270 e ss.; PILAR LÉON, 1995, p. 166-169).

O melhor paralelo que, provavelmente, se poderá apresentar para os silenos do teatro de *Olisipo,* será o do Teatro de *Baelo Claudia*, acima mencionados, onde



Figura 10 - Pormenor do desenho aguarelado de Francisco Xavier Fabri de 1798 com a representação de um dos silenos totalmente encaixado numa das *exedrae* rectangulares.

[15] Este orifício tem ligação a uma grande concavidade existente na base da peça, denunciando a possível passagem de líquidos da base da estátua para a sua face frontal.

[16] O exemplar do Museu Nacional de Arqueologia está fracturado pelos joelhos.

[17] As duas estátuas assemelham-se iconograficamente às estátuas "tipo Virunum" (LOZA AZUAGA, 1993, p. 100 e 101) e foram encontradas juntamente com três *arae* com decoração de cariz báquico.

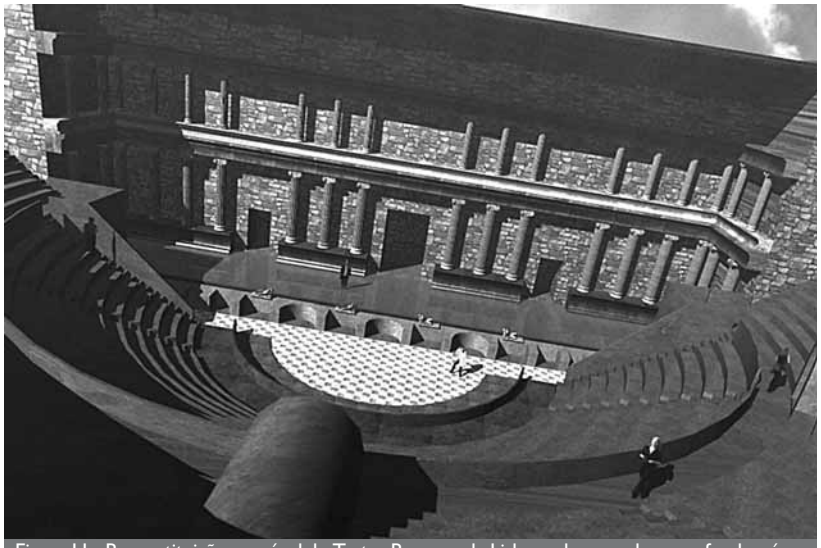


Figura 11 - Reconstituição provável do Teatro Romano de Lisboa, observando-se ao fundo a área da frente cénica; o *proscaenium* articulado com os respectivos nichos e os silenos a decorá-lo, posicionados na sua parte superior (FERNANDES; SALES, 2005, p. 28-32).

se recuperaram duas estátuas de silenos, datáveis do séc. II (LOZA AZUAGA, 1993, p. 100) que decorariam o muro do *pulpitum* e integrariam uma fonte arquitectónica do tipo *scaena frons*. A face frontal dessa estrutura encontra-se decorada por estuques pintados com temas vegetalistas e imitações de marmoreado. Os nichos encontram-se tapados frontalmente e ao nível do solo por placas de mármore, o que transformaria as *exedrae* rectangulares em pequenos tanques. Não se poderá deixar de referir também a existência no teatro de *Emerita Augusta*, de um fragmento de sileno que, provavelmente, decoraria a parte central do espaço cénico (R. MELIDA, 1935, p. 690).

Assim, os dois silenos do teatro de *Olisipo* deveriam, no seguimento dos exemplos anteriormente referidos, encimar o muro que delimita o *proscaenium*, ocupando a parte superior das *exedrae* rectangulares e não, como tem sido proposto, a *orchaestra* ou o interior dos nichos. Esta ideia, até ao momento generalizada, dever-se-á ao facto de Francisco Xavier Fabri ter representado no seu desenho um dos silenos totalmente encaixado na base de um dos nichos (Fig. 10) e o outro ligeiramente desviado de uma outra *exedra*. A própria dimensão dos silenos em estado completo, invalida a ideia de que pudessem ocupar o interior das *exedrae* rectangulares e tornam muito difícil a ocupação do interior das semicirculares. O sileno melhor conservado e ainda assim incompleto, uma vez que lhe faltam os pés (o do Museu do Teatro Romano), apresenta um comprimento real de 123 cm e no desenho de Fabri tem uma dimensão de 145 cm, no mesmo estado incompleto. Quanto à largura dos nichos do *proscaenium*, a única fonte disponível que temos para a conhecer é o desenho de Fabri que apresenta para as *exedrae* semicirculares 181 cm e para as rectangulares 150 cm. Estas duas estátuas encontram-se voltadas para o mesmo lado o que pode indicar a existência de outras análogas, mas voltadas em sentido inverso. Em princípio seriam quatro e estariam em cima da estrutura do muro que forma os quatro nichos rectangulares. No entanto, os paralelos desta situação mostram que os silenos de *Olisipo* tanto se poderiam situar no sentido do comprimento dos próprios nichos rectangulares, como nos muretes entre esses e os semicirculares.

Um outro elemento que permite sublinhar a hipótese de que os silenos se encontravam na parte superior do *frons pulpitum*, é a concavidade que existe na base da estátua e que se transmite ao recipiente que originalmente seguraria na mão esquerda[18]. Para ser possível qualquer líquido sair de tal vaso ou odre, os silenos teriam que se localizar num sítio mais alto para o líquido verter para baixo, o que seria impossível caso as estátuas se encontrassem ao nível do solo. Para além disso, o embasamento do muro do *proscaenium* conserva, por baixo da actual argamassa, uma área com um revestimento em *opus signinum*, cuja extensão ainda não é conhecida e um canal de escoamento de água que se transmite à zona do *hyposcaenium*, local onde seria recolhida. Os encaixes em forma de asa de andorinha, já descritos, poderiam relacionar-se com a colocação de uma grade ou protecção em alguns dos nichos, de modo a formar um espelho de água[19]. Esta solução colocaria o *proscaenium* do teatro de *Olisipo*, em termos de efeitos ornamentais e cenográficos, muito próximo das soluções adoptadas por outros teatros, como é o caso do teatro de *Itálica* (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, 2006, p. 162). Será sempre difícil, no entanto, imaginar-se o enorme efeito

[18] Esta concavidade circular, que se observa no limite exterior do sileno, sensivelmente a meio do seu comprimento, prolonga-se na base da estátua, até meio da largura do sileno, o que significa que esse canal teria, de facto, uma utilização prática, tal como referimos na n. 15.

[19] O maior obstáculo a esta hipótese encontra-se no facto de os encaixes estarem posicionados ligeiramente por cima do nível da inscrição, quando tudo indica que epígrafe e estátuas são contemporâneos. Os encaixes não deveriam significar que as paredes dos supostos espelhos de água impedissem a leitura da mensagem gravada.




Figura 12 - Fragmento de placa de capeamento com baixo-relevo e parte de inscrição.

que estátuas e tratamento decorativo e arquitectónico do *proscaenium* suscitaria na população, com as cores, movimento e volumetria da composição (Fig. 11).

### 3.2- O baixo-relevo de Melpómene

O baixo-relevo está presente num fragmento de placa de revestimento, ou capeamento parietal, em mármore branco quartzítico[20], onde é visível o perfil de uma figura em movimento sob uma legenda em grego (Fig. 12). As letras que restaram da legenda, ΜΕΛΠΟ, são suficientes para reconhecer a palavra *Μελπο*[*μένη*], ou seja Melpómene, a musa da Tragédia.

Uma vez que as faces frontais que estabelecem a ligação entre os nichos, se encontram assinaladas a amarelo no desenho de Fabri, o que significa a ausência dos finos capeamentos que as recobriam, este fragmento de baixo-relevo tem sido interpretado, desde o seu aparecimento, como fazendo parte de um conjunto de baixos-relevos, representando as musas[21]. O baixo-relevo integraria, segundo esta interpretação, parte de um friso que decorava a frente do *proscaenium*, nas pequenas paredes de ligação entre os vários nichos (MOITA, 1970, p. 16; ALARCÃO, 1982, p. 290).

Esta hipótese parece pertinente, quer pelo facto de a espessura máxima da placa (6,4 cm) ser semelhante à de uma das áreas assinaladas no desenho de Fabri [22] (entre o segundo e o terceiro nicho, a contar do lado esquerdo), quer pelo facto deste local se adequar à colocação de baixos-relevos do género e da própria estrutura possuir uma encaixe para o receber. No entanto é também possível a apresentação de argumentos sólidos que enfraquecem esta tese, aceite de uma forma mais ou menos consensual desde a sua formulação.

No desenho de Fabri de 1798[23] está assinalada a amarelo a ausência dos elementos das áreas frontais dos nichos, . Na sua maioria, são silhares rectangulares que constituem o *proscaenium*, não apenas os blocos epigrafados mas também os que compõem o próprio "miolo" da estrutura. Também assinalados como ausentes estão os elementos que formavam as pequenas paredes rectas que estabeleciam a ligação entre os vários nichos, bem como o seu revestimento. As dimensões dos elementos em falta são diferentes entre si. Todavia, a face que liga o quinto nicho ao seguinte[24] está assinalada como existente. O desenho de Fabri representa-a sem qualquer decoração, lisa e polida, indicando também que estava incompleta na sua parte intermédia, no entanto, não a representa como ausente, isto é, sem a colorir de cor branca pois é esta a cor como o arquitecto, e tal como ele também Luís António de Azevedo, representam as faces em falta da ligação dos diversos nichos: cor branca e um seccionar geométrico, sem aguarelado e sem indicar o aspecto final do polimento (Fig. 13).

Jorge Alarcão defende que existiria espaço para dez figuras, musas[25], ou para onze, com Apolo, que geralmente é a elas associado (ALARCÃO, 1982, p. 290). No entanto, os três primeiros muretes do lado esquerdo[26] apresentam uma dimensão acentuadamente menor que os restantes. Com efeito são muito mais estreitos, com uma largura de 31,89 cm ao invés da dimensão de 47,72 cm dos outros[27] o que significaria que haveria baixos-relevos extremamente reduzidos

[20] Nº Inv. TRL/1965-67/01LAP; dimensões (cm): altura – 32,5; largura – 11,5; espessura – 6,3.

[21] As musas, para além de cantoras divinas cujos coros alegravam os deuses, eram também as inspiradoras dos pensamentos e criações humanas proporcionadoras de bem-estar e tranquilidade. Segundo a tradição mais corrente, as musas seriam nove e apesar de partilharem as suas funções, ter-se-iam também especializado por tarefas. Assim, se Melpómene tutelava a Tragédia, Tália inspirava a Comédia, Calíope os grandes géneros poéticos como a Epopeia, Érato a poesia lírica coral; Terpsícore a Dança, Euterpe a Música, Clío a História e Urânia a Astronomia. As qualidades benfazejas das musas tornam-nas num tema muito assíduo na decoração de edifícios (GRIMAL 1992, p. 319-320).

[22] A espessura destes elementos é, da esquerda para a direita: 6,05 cm; 36,5 cm (o que corresponde à largura de um verdadeiro silhar); 6,91 cm; 11,5 cm; 4,68 cm e, por último, 38,12 cm, o que, como no primeiro caso, é um bloco e não um simples capeamento.

[23] Assim como no livro publicado em 1815 por Luís António de Azevedo, onde estas lacunas são assinaladas a branco.

[24] A numeração que seguimos é feita da esquerda para a direita e não foram contabilizados como *exedrae*, como referido, os compartimentos que possuem os degraus da escada e as grandes áreas que se encontram a Este e a Oeste da estrutura do proscénio.

[25] Também relativamente a este aspecto pensamos ser importante salientar que as musas são geralmente em número de nove e não dez. *Vide* n. 21.

[26] Os dois que delimitam a escada e o outro imediatamente contíguo.

[27] Dimensões tomadas do desenho de Fabri de 1798 e da respectiva conversão de palmos para cm (1 palmo = 22,3 cm). Agradecemos à Dr.ª Rita Fragoso de Almeida que nos auxiliou nestas observações.




Figura 13 - Pormenor do desenho aguarelado de Francisco Xavier Fabri de 1798, representando um dos muretes frontais de ligação entre dois nichos: observa-se o tratamento final da parede e a sinalização, na sua parte intermédia, a falta de um bloco.

onde dificilmente seria possível retratar do mesmo modo as várias figuras das musas. Assim, apenas seriam seis as faces com capeamentos decorados, enquanto que as restantes, a confirmar-se a colocação de um revestimento extra, provavelmente não possuiriam decoração.

É difícil, com os dados disponíveis, conhecer com segurança o local exacto onde originalmente estaria o baixo-relevo de Melpomene do qual apenas um fragmento pequeno e descontextualizado foi encontrado nas escavações, mas não seria forçoso que o seu lugar fosse o proscénio. Na realidade, o fragmento dificilmente encaixa nas duas únicas faces que se conservam das paredes de ligação entre os nichos: a moldura superior não tem o talhe biselado para o encaixe e o tardoz do baixo-relevo apresenta um acabamento demasiado irregular (Fig. 14) para poder ser adossado às faces, cujas superfícies mereceram um picotado fino e polimento[28].

## 4 – As opções epigráficas do *proscaenium*

### 4.1- O texto

Como já foi referido acima, o *proscaenium*, sendo nos teatros um elemento da fachada frontal do palco perfeitamente visível das bancadas, é um local de eleição tanto para a ornamentação como para a comunicação através de mensagens escritas. Assim, é fácil compreender que no *proscaenium* do teatro romano de Lisboa tenha sido gravado um texto que terá constituído, no edifício, um dos elementos mais notáveis daquilo que Giancarlo Susini (1982, 17-18) designou por "paisagem epigráfica", ou seja, uma escrita exposta aos olhos de todos que cumpria uma função comunicativa considerada importante. Para além da inscrição do *proscaenium,* conhecem-se actualmente mais dois elementos da "paisagem epigráfica" do teatro, ambos curiosamente, propagandeando o mesmo notável local que é referido no texto do *proscaenium*.

A inscrição, descoberta juntamente com os vestígios do teatro em 1798, foi reproduzida nos desenhos de Francisco Xavier Fabri. No alçado e na planta que desenhou do *proscaenium* é evidente que o arquitecto viu, quase na totalidade, a inscrição que aí estava gravada. Esse texto estendia-se numa única linha, inscrito na parte superior das cinco *exedrae* centrais da estrutura, começando e terminando numa semi-circular, mas ocupando ainda duas rectangulares e outra semi-circular entre estas duas. Em alçado foram representados, preenchidos a azul ou a rosa[29], vinte e dois blocos epigrafados *in situ* e três deslocados, para os quais Francisco Xavier Fabri propôs a respectiva localização, já que os incluiu na representação em planta do *proscaenium*.

Uma vez que a reconstrução pombalina não poupou

[28] Embora a espessura do fragmento, entre os 6 e os 6,4 cm, se adeqúe ao espaço disponibilizado para a colocação de um capeamento (que nas faces conservadas é de 7,5 cm e 6,5 cm), se o adossamento for experimentado na prática, demonstrará que a grande irregularidade do tardoz o não permite. Este tratamento indica que a peça se destinaria a ser embutida.

[29] O aparecimento das ruínas do teatro suscitaram grande interesse que o público podia satisfazer visitando o local, lendo as notícias que regularmente eram publicadas na Gazeta de Lisboa, ou assistindo a conferências proferidas em instituições prestigiadas como a Academia das Ciências. (Sobre este assunto veja-se por exemplo, RODRIGUES, 1987, p. 4-12).

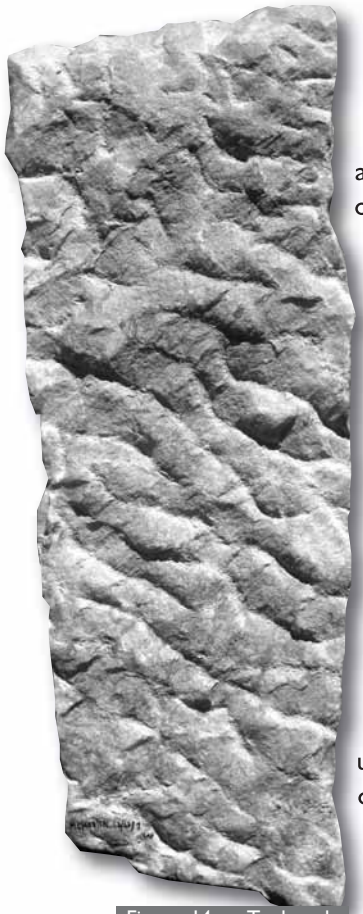


Figura 14 – Tardoz da placa de capeamento (Fig. 12).

as ruínas do teatro romano, tudo o que se escreveu sobre a epígrafe, desde os finais do século XVIII até à campanhas arqueológicas na década de 60 do século XX, foi baseado no desenho de Fabri.[30]. Nessas campanhas recuperaram-se nove blocos epigrafados, cuja descrição pormenorizada já foi publicada (HAUSCHILD, 1990, p. 375-377): cinco integram a exposição permanente do Museu do Teatro Romano de Lisboa - um bloco em mármore cinza gravado com as letras NE; um bloco em mármore cinza com a gravação AVDIO· DIV, um bloco em lioz rosa com a inscrição I· CLAVDI ·F· GER; um bloco em lioz rosa com as letras HES e um bloco em mármore cinza com a inscrição TRAM - e quatro conservam-se em reserva - um bloco em lioz rosa com a face epigrafada concava com as letras MA; um bloco em mármore cinza gravado em duas faces, estando numa as letras NICO e na outra as letras PO; um bloco em mármore cinza com as letras SIGNA, cortadas na parte de cima; e um bloco em lioz rosa com a gravação, também incompleta na parte superior, ET· O.

Os nove blocos, por si só, seriam insuficientes para uma reconstituição eficaz do texto, por isso o original de Fabri continua, ainda assim, uma fonte incontornável para o estudo da mensagem do *proscaenium,* que parece poder reconstituir-se com segurança na sua maior parte: NERONI CLAVDIO DIVI· CLAVDI · F(*ilio*) · GER(*manici*) [- - -]AESARI /[- - -]AESARIS[- - -] AVG(*usto*) GERMANICO /PONT(*ifici*) MAX(*imo*) TRIB(*unitia*) POT(*estate*) III IMP(*eratori*) III CO(*n*)S(*uli*) II DESIGNATO III /PROSCAENIVM ET· ORCHESTRAM CVM ORNAMENTIS /AVGVSTALIS PERPETVVS C(*aius*) HEIVS PRIMVS [- - -][31]

O conteúdo do texto distribuía-se por assuntos nos cinco nichos. Ao longo do primeiro e do segundo estava gravada a dedicação ao imperador (Nero), ou seja o seu nome e seus títulos honoríficos em dativo[32]. De acordo com o desenho, a segunda *exedra* (rectangular) era a que menos elementos conservava na altura da descoberta, sendo por isso a que registava as maiores lacunas textuais. O espaço que se calcula disponível para a gravação levou alguns investigadores a propor que a indicação dos antepassados do imperador (tão habitual) remontasse ao grau de trisavô[33]. Na terceira *exedra* apareciam inscritos os cargos religiosos e políticos, bem como as titulaturas militares do imperador, situando o texto no ano 57. Na quarta eram discriminados os trabalhos de renovação no teatro - o proscénio e a orquestra com ornamentos - e na quinta era identificado o responsável pelos trabalhos e pela gravação do texto, o augustal perpétuo Caio Heio Primo.

O final do último nicho epigrafado é representado de forma a indicar falhas na terminação do texto. Também sobre essa lacuna surgiram propostas de reconstituição, umas prováveis, outras difíceis de comprovar[34]. As paredes rectilíneas que ligavam as *exedrae*, não epigrafadas, funcionavam como elementos de interrupção do texto que, único, visível e legível em toda a sua extensão, podia ser lido, a partir das bancadas, de uma forma mais ou menos independente em cinco partes distintas.

O processo de composição do texto que foi gravado no *proscaenium* não é conhecido. Contudo, há indícios na própria epigrafia romana de que circulariam, entre os

[30] Uma lista exaustiva das publicações nacionais e estrangeiras, com as variantes de leitura, saída a público até aos inícios do século XX, pode ser consultada em CIL II 183 e em SILVA, 1944, nº 70.

[31] Às informações de CIL II 183 e de SILVA, 1944, nº 70 devem acrescentar-se as propostas de GARCIA, 1991, nº 490; HAUSCHILD, 1990, p. 376-377, MOITA, 1995, p. 374 e de FERNANDES, 2005, p. 30, nota 3, sendo esta última a que se apresenta neste trabalho. (Tradução do texto: A Nero Cláudio Augusto, Germanico, filho do divo Cláudio Germanico, Pontífice Máximo, no seu terceiro poder tribunício, Imperador pela terceira vez, consul pela segunda vez e designado para a terceira. O proscénio e a orquestra com ornamentos, o augustal perpétuo, Caio Heio Primo).

[32] STYLOW, 2001, p. 145, nota 27, propõe o ablativo considerando o nome e titulatura do imperador como meros elementos de datação. Essa proposta, contudo, não resiste à análise do desenho de Fabri que apresenta por extenso a palavra NERONI (dativo) e não NERONE (ablativo).

[33] Veja-se por exemplo, SILVA, 1944, nº 70: Nero apareceria como filho do imperador Cláudio, neto do imperador Tibério, bisneto do imperador Augusto e trineto de Júlio César recordando-se, assim toda a linhagem prestigiada dos Júlios-Cláudios (à excepção de Calígula, o príncipe de má memória).

[34] Sobre este assunto cf. FERNANDES, 2005, p. 31, n. 6

[35] As semelhanças dos textos, o uso das mesmas expressões, entre outras, são elementos que parecem denunciar a situação. Há também exemplares que parecem transformar as suspeitas em certezas, como quando na epígrafe o formulário é gravado e em vez da necessária adaptação, aparece gravada, por distracção, a indicação de que chegado àquele ponto é necessário adaptar (veja-se, por exemplo, AE, 1931, 112). Por outro lado, sabe-se que existiu legislação romana que, impondo certas restrições e obrigações, acabava por condicionar o conteúdo das inscrições dos monumentos públicos (Digesto, L, 10, 2 a 7, referido por SAQUETE CHAMIZO, 1997, p. 112), contribuindo para uma certa uniformização dos textos a gravar.

artesãos epigráficos, colecções com formulários prontos a ser seleccionados e adaptados por quem encomendava a epígrafe[35]. E na realidade, o teor da inscrição do *proscaenium* do teatro de Lisboa, salvaguardando as suas especificidades particulares, encontra paralelos no mundo romano[36].

### 4.2- As técnicas

Embora poucos e, nalguns casos, fragmentados, os blocos epigrafados que se conservam são suficientes para esclarecer sobre as opções técnicas que foram tomadas na realização da epígrafe, permitindo uma análise que seria impossível a partir do desenho de Francisco Xavier Fabri.

O facto de sete dos nove blocos epigrafados poderem associar-se entre si[37] pode esclarecer algumas questões que os desenhos de Fabri não resolviam. Esses exemplares demonstram que a alternância entre o mármore cinzento e o lioz rosa se fazia sem que fosse reservada uma cor para cada exedra, ou para cada palavra (Fig. 3), havendo mesmo letras cujas hastes horizontais se distribuem pelas duas cores, como é o caso do T da palavra *orchestram*, em que a parte esquerda da haste horizontal está gravada num bloco rosa e a parte direita num bloco cinzento (Fig. 15). O número reduzido de blocos (epigrafados ou não) que se conservam do *proscaenium* não permite detectar qualquer regra ou critério para a alternância das cores, mas é suficientemente esclarecedor para excluir ainda a hipótese de que a mudança de cor se desse apenas a meio de cada *exedra*.

O jogo obtido pelo contraste de cor do material escolhido para fazer as *exedrae*, o teor da mensagem do *proscaenium* e as técnicas usadas para a gravação, parecem ilustrar perfeitamente a ideia de que edifício, iconografia e epigrafia formavam um conjunto integrado que servia fins propagandísticos imperiais e locais.

Como seria normal, a gravação do texto terá sido cuidadosamente preparada[38]. Um paginador, levando em consideração os objectivos da mensagem, terá ajustado o texto a gravar ao espaço disponível, determinando a existência de uma só linha (que foi gravada a 56 cm do chão e a 17 cm do início da moldura superior do *proscaenium)*, o tamanho e a forma das letras e a abreviação de algumas das palavras. Das linhas auxiliares que terão servido de apoio à paginação e ao desenho das letras na pedra, não restam quaisquer vestígios nos blocos epigrafados que chegaram à actualidade. Muito provavelmente as incisões leves que frequentemente é



Figura 15 - Blocos epigrafados do *proscaenium* onde a mesma letra (T) se encontra inscrita em duas pedras de cor diferente (rosa e cinza). Estes blocos pertencem ao sexto nicho (rectangular).

possível detectar nos monumentos epigráficos romanos foram polidas depois de terminada a sua função ou então, em vez de incisas, foram feitas, tal como o desenho das letras, com traços pintados[39].

A gravação do texto no *proscaenium* terá exigido a utilização do cinzel de ponta em bisel e de percussão indirecta, para que fosse possível que os sulcos das letras tivessem a forma de um V. Esta técnica de gravação triangular, mais do que contribuir para uma boa legibilidade do texto através do contraste entre o escuro dos sulcos e o claro da superfície não gravada, ou

[36] Sobre a intervenção de particulares na construção e ornamentação e reparação de edifícios teatrais, conhecida por via epigráfica, veja-se por exemplo, MERCHOL GIL, 2002, p. 57-80.

[37] Dos nove blocos, sete podem ser associados entre si. É o caso do bloco em mármore cinza com a gravação AVDIO• DIV, com o bloco em lioz rosa com a inscrição I• CLAVDI •F• GER (ou seja, [C]LAVDIO• DIVI• CLAVDI• F •GERM); do bloco em lioz rosa com a gravação, incompleta por lascamento no canto superior direito, ET• O, com o bloco em lioz rosa com as letras HES e o bloco em mármore cinza com a inscrição TRAM (ou seja, ET• O[RC]HESTRAM); e ainda, muito provavelmente o bloco em mármore cinza gravado em duas faces, estando numa as letras NICO e na outra as letras PO com o bloco em lioz rosa com a face epigrafada concava com as letras MA (ou seja, [GERMA]NICO PO[NT(ifici)] •MA[X (imo)].

[38] A realização material de uma epígrafe romana pode ser esclarecida pelas técnicas que lhe dão origem e mesmo pelos seus textos. Sobre este assunto veja-se, por exemplo: SUSINI, 1997; p. 7-69; IRELAND, 2006, p. 220-233; LASSÉRE, 2005, p. 33-34; ENCARNAÇÃO, 2006, p. 61-62. Com efeito, chegaram aos nossos dias epígrafes que publicitam oficinas epigráficas e os trabalhos que realizam (por exemplo CIL X, 7296 e CIL III, 633), ou que referem personagens com profissões relacionadas com a arte epigráfica (como CIL II, 133).

[39] O desenho e/ou a pintura prévios à gravação nas epígrafes romanas, sobretudo nas de carácter monumental, é um assunto raramente abordado, mas cuja importância se tem comprovado, sobretudo no que respeita às epígrafes de carácter monumental (IRELAND, 2006, p. 222-223).

do aproveitamento da luz natural ao longo do dia, jogando com a posição do sol, servia para proteger a tinta, normalmente encarnada ou dourada, que iria preencher os traços das letras. Da tinta, com que terão sido preenchidas as letras cinzeladas do *proscaenium,* não é conhecido qualquer vestígio.

As letras escolhidas para o *frons pulpitum* do *proscaenium* foram as capitais monumentais, tipo paleográfico muito valorizado na epigrafia da época de Augusto, que se foi aperfeiçoando ao longo da dinastia dos Júlio-Cláudios[40]. Mais do que capitais monumentais quadradas, parecem capitais monumentais alongadas com formas rectilíneas a sugerir um discreto rectângulo vertical[41].

De dimensões significativas (8,5 cm), transmitem uma ideia de precisão e clareza, expressa através do biselado da gravação e das suas proporções harmoniosas, conseguidas à custa de módulos bem calculados para os seus quatro lados. Apesar disso, não chegaria a haver uma impressão de geometrismo rígido porque alguma flexibilidade era conseguida graças a várias técnicas facilmente identificáveis nos blocos recuperados: os sulcos em V são mais profundos na largura das letras do que nas áreas mais estreitas e estreitam ao centro das letras arredondadas como os O, os C, os G e os D; a largura e os sulcos oblíquos das letras dos blocos côncavos são alargados e estreitados alternadamente na mesma letra e em conjugação com as letras anterior e a seguinte; o uso de serifas dá uma imagem de homogeneidade horizontal e o recurso à gravação de letras estreitas mais altas, no caso o T (com 10 cm de altura) pertencente à palavra *orchestram*[42], oferece algum ritmo vertical (Fig. 15).

A hipótese de quase todas as palavras, abreviadas ou não, terem sido separadas entre si por pontuação triangular, também cinzelada, parece poder confirmar-se tanto nos blocos epigrafados ainda existentes como nos alçados de Fabri[43]. À forma como os numerais estavam gravados na inscrição só se pode aceder através do original de Fabri que os representou encimados por um traço horizontal, ao longo da largura das letras que formavam o número. Estes traços horizontais são habituais sobre os numerais na capital monumental do século I a meados do século II e, por outro lado, os blocos epigrafados confirmam a representação das letras por Fabri, excepto no que respeita a algumas hastes horizontais cujo desenho insinua um encurvamento que não existe na realidade (Fig.13).

A inscrição do *proscaenium*, revelando uma tendência geométrica, um cuidado na relação entre espaços cheios e vazios, uma paginação harmoniosa, um cálculo cauteloso do jogo entre o claro e o escuro dos traços das letras, obtidos pela técnica da gravação triangular, demonstra bem que essas opções técnicas foram conscientemente tomadas. Além de cumprirem o objectivo da total legibilidade ao ar livre e à luz natural, também e sobretudo, davam imponência, poder e majestade, ao aspecto global do texto, onde se pretendia que também a forma reflectisse a importância do conteúdo.

Assim, esta inscrição monumental é mais um dos exemplos que ilustra a autonomia formal que a Epigrafia atingiu na época romana e que acabou por transformar as epígrafes, nomeadamente as inscrições gravadas em monumentos públicos, em elementos estruturantes da paisagem e os colocou no cume da hierarquia ideal das normas de expressão gráfica do alfabeto latino (PETRUCCI, 1993, 17)[44].

### 4.3- A mensagem

A arte da inscrição, cultivada pela civilização romana, tinha propósitos eminentemente práticos: informar, recordar, exaltar e influenciar. A epígrafe do *proscaenium* é bom exemplo disso. Como a maioria das mensagens epigráficas romanas era concisa e clara. Numa só linha, constituída por poucas palavras, cumpria simultaneamente várias funções: exaltava a figura do imperador em exercício e ao mesmo tempo que especificava os trabalhos de embelezamento, localizando-os no tempo, recordava o benemérito que os promovera, numa estratégia propagandística muito clara para influenciar a opinião pública.

O imperador a quem é dedicada a inscrição é Nero. Declarado *hostis publicus* em 68 d.C., a sua condenação ao esquecimento, através do instrumento legal da *damnatio memoriae,* obrigaria, em princípio, à martelagem

[40] Atingindo o seu ponto alto durante os principados de Trajano e Adriano, para depois começar a ser abandonado (MALLON, 1952).
[41] As dimensões da altura (8,5 cm) são sempre ligeiramente mais elevadas que as da largura (que oscila entre os 4 cm e os 6,5 cm) com a excepção do M, cuja largura (9,5 cm) excede muito ligeiramente (1 cm) a altura, sugerindo um quadrado, mas sendo de facto um rectângulo horizontal muito subtil.
[42] Francisco Xavier Fabri, nos alçados dos blocos epigrafados representa sete T de altura elevada, distribuídos ao longo de todo o texto.
[43] Em princípio, só as palavras finais de cada exedra não mereceriam pontuação, pelo menos é o que parece poder aferir-se da análise dos alçados de Fabri e dos nove blocos epigrafados que se conservam actualmente.
[44] Se já se chegou a defender que as escritas monumentais romanas eram uma espécie de adaptação das letras cursivas, estudos iniciados no século XX, vieram demonstrar que a escrita dos romanos, teve desde a origem uma forma capital e que foi a cursiva que derivou da simplificação do seu *ductus* (MALLON; MARECHAL; PERRAT, 1939).

de todos os nomes e títulos que o identificassem na inscrição, o que nunca chegou a acontecer, no caso do texto do *proscaenium* do Teatro de Lisboa. Este não é um caso único nem raro. O cumprimento pouco rigoroso das implicações práticas da condenação tem sido explicado com a conturbação dos anos 68-70 e com a política moderada de Vespasiano (PAILLER; SABLAY-ROLLES, 1994, p. 11-15).

A dedicação a Nero é uma manifestação do culto imperial. O culto aos imperadores, colocando a religião ao serviço do Estado, foi um vector de romanização e um elemento fundamental para a estabilidade do Império. Na Península Ibérica, beneficiando de tradições ancestrais, implantou-se e desenvolveu-se com alguma facilidade, sendo detectável na Lusitânia já na época de Augusto. As manifestações desse culto a nível provincial e local eram promovidas por sacerdotes de origem livre, os flâmines que, tal como os pontífices e os áugures, eram representantes da religião oficial romana. Se inicialmente só eram alvo de culto os imperadores divinizados após a morte, gradualmente também algumas das suas esposas foram declaradas divas postumamente e mereceram cerimónias oficiais de culto, promovidas por flamínicas. A partir dos finais do século I, flâmines e flamínicas começam a promover o culto a imperadores vivos (ETIÉNNE, 1974, p. 121-126; 199-200 e 359-362; *idem*, 1990, p. 215-231; *idem*, 2002, p. 99-101 e 103).

Todavia, a dedicação a Nero do *proscaenium* do teatro romano de Lisboa não é promovida por um flâmine[45]. A inscrição é feita em vida do imperador numa época em que os flâmines apenas se ocupam com o culto a imperadores declarados *divi*, após a morte. De facto, *Caius Heius Primus*, omitindo a sua filiação, declara-se augustal perpétuo, o que denuncia a sua condição de *libertus*. Os *liberti*, dada a sua origem servil, estão legalmente impedidos do exercício de magistraturas políticas e de sacerdócios oficiais importantes, mas nada condiciona a sua prosperidade económica, como o acto recordado no texto do *proscaenium* bem demonstra.

Um estudo (FERNANDES, 2005, p. 29-40), partindo da análise do *nomen* deste augustal perpétuo de *Felicitas Iulia Olisipo* ajuda a explicar a origem dessa enorme fortuna. *Heius* é um gentilício itálico, pouco difundido no mundo romano, mas presente em importantes centros portuários: os *Heii* mais antigos registam-se no sul de Itália, na cidade litoral de *Cumae*, nos fins do século III a.C.; a partir do século II a.C. estão presentes em duas cidades portuárias da Sicília, *Messana* e *Lylybaeum* e também na Grécia, em *Delos, Corinthus* e *Mantineia*; em número mais escasso há ainda *Heii* no Norte de Itália e no Norte de África e testemunhos isolados em *Nemausus*, na *Germania* e em *Siscia*, na *Pannonia Superior*. Nos locais de maior concentração do gentílico, a epigrafia, registando *Heii* de nascimento livre e libertos, faz prova do seu dinamismo político-social através dos cargos que exercem e assinala as suas actividades munificentes em edifícios públicos, resultado da grande riqueza acumulada graças ao comércio marítimo e à produção de cerâmica de construção.

A importância económica de *Felicitas Iulia Olisipo*, cidade portuária do estuário do Tejo, escala essencial da navegação atlântica e centro de activa cabotagem, em especial com a Bética, tem vindo a ser demonstrada (MANTAS, 1975, 167-169; *idem*, 1990, p. 169-172; *idem*, 1997, p. 15-41). A prosperidade de *Olisipo* ter-se-á baseado nas actividades produtoras como os preparados piscícolas, na comercialização de produtos agro-pecuários e na exploração pedreira e mineira dos arredores. *Olisipo*, como local de oportunidades para *negotiatores,* apresenta o ambiente económico onde é habitual encontrar *Heii* e poderá legitimamente supor-se que a fortuna de *Caius Heius Primus* se deva a actividades económicas ligadas à função portuária da cidade.

Como é relativamente frequente nos grandes portos do Império romano, também em *Olisipo* a epigrafia demonstra que os libertos constituíam um grupo social importante na cidade e regista uma quantidade importante de nomes de origem grega que devem significar, mais do que uma corrente cultural helenizante, uma população de origem greco-oriental (MANTAS, 1994, p. 72). Através de um monumento honorífico que esteve colocado no teatro, em homenagem ao próprio *Caius Heius Primus*[46] é possível conhecer outros *Heii* de

[45] O estudo sistematizado do culto imperial através de fontes literárias, epigráficas e arqueológicas inviabiliza a interpretação frequente, até meados do século XX, de que *Caius Heius Primus* fosse um flâmine.

[46] Trata-se de um cipo honorífico actualmente de paradeiro desconhecido, mas reproduzido por Fabri, com o seguinte texto, [AVGV]STALI PERPETVO/ C(aio) HEIO C(aii) Lib(erto)/ PRIMO/ C(aius) HEIVS PRIMI LIB(ertus)/ NOTHVS ET HEIA/ PRIMI L[IB(erta)] ELPIS/ HEIA NOTH‹I F(ilia)› [S]ECVNDA/ C(aius) HEIVS NOTHI F(ilius) GAL(eria tribu)/ PRIMVS CA‹T›O/ HEIA NOTHI F(ilia) CHELIDO/ [C(aius)?H]EIV[S] NOTHI F(ilius) GAL(eria tribu)/ GLAPHIRVS NOTHIA/[NVS?], (CIL II 196, CIL II 692, SILVA, 1944, nº 71, GARCIA, 1991, nº 543, FERNANDES, 2005, n. 8) (Tradução: Ao augustal perpétuo, Caio Heio Primo, liberto de Caio. Caio Heio *Nothus*, liberto de Primo e Heia *Elpis*, liberta de Primo. Heia Segunda, filha de *Nothus*, Caio Heio Primo Catão, filho de *Nothus*, inscrito na tribo Galéria; Heia *Chelido*, filha de *Nothus*; Caio Heio Glafiro Notiano, filho de *Nothus*, inscrito na tribo Galéria).

*Olisipo*. São os seus libertos e respectivos descendentes, já de nascimento livre, que aparecem como dedicantes do monumento. É interessante verificar que nessa epígrafe, *Caius Heius Primus*, augustal perpétuo, é referido claramente como liberto de um *Caius* e que a maioria desses seus herdeiros possui nomes de origem grega. A hipótese de que *Caius Heius Primus*, augustal perpétuo em *Olisipo*, seja liberto de um dos *Caius Heius* que actuaram como *negotiatores* no Mediterrâneo Oriental (FERNANDES, 2005, p. 35), é, portanto muito provável.

A *Caius Heius Primus*, liberto muito rico de *Olisipo*, estão vedados os cargos políticos e os principais sacerdócios do *municipium civium romanorum*, contudo a sua fortuna notável abre-lhe uma via de acesso ao protagonismo sócio-político: a *ordo augustalium*. Os augustais[47], escolhidos pelos decuriões, preferencialmente entre os libertos mais abastados e de melhor reputação da comunidade, constituíam uma espécie de confraria religiosa oficialmente reconhecida que, no seio das colónias e municípios, se ocupava com homenagens a imperadores vivos, mesmo na época, como é o caso presente, em que os flâmines só promoviam o culto a imperadores divinizados. O cargo de augustal, considerado uma *honor* anual, com direito à *toga praetexta* e à *sella curulis* era sujeito à *summa honoraria*. Assim a augustalidade funcionava, para os libertos especialmente abastados, como via de entrada nas elites locais e nos modos de vida aristocráticos.

Como augustal perpétuo, *Caius Heius Primus* recebeu a honra máxima que lhe permite manter o título e o prestígio vitaliciamente. Essa honra foi certamente antecedida e acompanhada por actos de evergetismo marcantes, como a epigrafia do Teatro romano, nomeadamente a inscrição do *proscaenium*, tão claramente demonstra. Foi também descoberto, em reutilização num edifício da Rua da Saudade, próximo do local das ruínas, o que aparenta ter sido um lintel do Teatro, com a seguinte gravação, [C(*aius*) HEI]VS PRIMVS DEDIT[48].

Não deverá surpreender que o teatro tenha sido o edifício que *Caius Heius Primus* escolheu para patrocinar. De facto, como tem sido salientado, os teatros estavam relacionados com o desenvolvimento de cerimónias de culto imperial, pelo que participar na sua construção, ou reforma, funcionava como um acto público de lealdade face aos imperadores divinizados e ao imperador em exercício (GROS, 2002, p. 30; MERCHOL GIL, 2002, p. 73), ao mesmo tempo que preenchia o défice crónico dos fundos públicos municipais, dependentes do evergetismo privado (CEBELLOS HORNERO, 2002-2003, p. 83-106; *idem*, 2004, p. 334-348).

**Considerações finais**

A análise apresentada do *proscaenium* do Teatro romano da cidade de *Olisipo*, é a abordagem possível mercê do pouco que restou dessa estrutura. Sendo parcos os vestígios e arquitectonicamente complexa a estrutura, as ideias expostas são hipóteses colocadas a partir da análise dos dados disponíveis, reinterpretando teses tomadas como certas pela bibliografia.

A tipologia das molduras empregues na remodelação do Teatro em 57 - quer as do *proscaenium*, quer as representadas no centro do desenho por Francisco Fabri – integra-se plenamente no leque morfológico empregue no Império Romano. Esse modelo corresponde a uma tipologia menos vulgar no extremo ocidental da Hispânia, uma vez que foi divulgado num segundo momento da "arquitectura do mármore" em meados do séc. I. Esta data de 57, que inaugura as obras de remodelação do Teatro de *Olisipo*, baliza assim, a adopção de novos modelos de emprego desta matéria-prima e, ao mesmo tempo, a utilização das *cymae recta*, tipo recuperado dos modelos gregos e helenísticos que se distancia das habituais molduras em *cymae* reversas. Esta substituição revela uma clara atitude de demarcação com o estabelecido e um ensejo em mostrar novos modelos decorativos.

A divulgação destas novas molduras na cidade de *Olisipo* constitui, assim, um fenómeno de integração em relação ao que de mais recente era ensaiado nos *ateliers* do centro do Império, enaltecendo, simultaneamente, os pressupostos de rigor, sobriedade e singeleza recuperados dos modelos augustanos.

Mas o novo *proscaenium* construído em mármore vindo do Alentejo - ainda que os blocos rosa imitem

[47] Os augustais têm sido estudados sistematicamente em relação com o culto imperial e com os fenómenos de evergetismo nos municípios e colónias do império (DUTHOY, 1974, p. 134-154; idem, 1976, p. 1254-1309; ETIÉNNE, 1974; idem, 1990, p. 215-231; idem, 2002, p. 97-104; SERRANO DELGADO, 1988, p. 97-148; idem, 1993, 147-155). De uma forma geral, esses estudos procuram as diferenças entre a designação de *augustalis* e a de *seviri augustales* (colégio de seis augustais) e assinalam o facto de em algumas províncias, ou mesmo *civitates*, se registarem epigraficamente as duas designações contemporaneamente, enquanto que noutras só uma das designações é usada.

[48] MOITA, 1995, p. 372-377; FE 55, 1997, nº 257= AE, 1997, 773 (tradução: Caio Heio Primo, deu).

aquela pedra mas provenham da região de Sintra – inaugura o processo de marmorização do Império na província da Lusitânia que ocorre, simultaneamente em Mérida, com o recurso às mesmas pedreiras. Com efeito, "... la gran mayoría de todos aquellos conjuntos arquitectónicos y edificios públicos de la época fundacional, a finales de la época julio-claudia, sufren una remodelación más o menos profunda, con la característica del empleo del mármol, procedente, en su enorme mayoría, de las canteras de Borba y de Estremoz" (TRILLMICH, 2004, p. 323).

As pedras escolhidas para a ornamentação do *proscaenium*, criavam um jogo de cores provocante, cujo contraste era acentuado com as letras da inscrição, certamente preenchidas com uma cor viva. O conjunto chamaria a atenção para a mensagem que dificilmente deixaria de ser lida, no todo, ou em parte por *exedra*. Tornar-se-ia, assim, dificil esquecer a fidelidade ao Império, o acto de evergetismo do augustal perpétuo e o nome do benemérito, *Caius Heius Primus*.

Poderemos imaginar o que, provavelmente terá sido o *proscaenium* do teatro de Olisipo ao observar a reconstituição provável desta estrutura na imagem 16. Este trabalho de reconstituição tridimensional, feito a partir dos registos de Francisco Xavier Fabri e dos vestígios materiais que se conservaram, encontra-se a ser feito por Carlos Loureiro, maquetista do Museu da Cidade. Esta imagem permite inferir da riqueza ornamental da estrutura e do impacto visual que, certamente, terá suscitado.

As acções de evergetismo desempenhavam uma enorme importância na vida social, económica e política das sociedades romanas. "Los ricos libertos, tanto de Roma como de las demás ciudades, se servían del culto al imperador para lograr méritos y honores públicos, aun cuando estaban excluidos de los cargos públicos" (ZANKER, 1992, p. 364). Não admira assim, que seja precisamente um liberto que, em *Olisipo*, tenha chamado a si o encargo de mandar fazer no teatro da cidade o *PROSCAENIVM ET· ORCHESTRAM CVM ORNAMENTIS*.

O sentido propagandístico deste acto é evidente e claramente intencional tanto na data escolhida para a concretização da obra, como na sua dedicação ao imperador Nero. Em 57 é inaugurado, em Roma, o edifício que Suetónio designa *amphitheatrum ligneum*, largamente elogiado, à época, pelo seu luxo e decoração ornamental (TRILLMICH, 2006). Provavelmente bem informado e profundamente esclarecido sobre o edifício romano (FERNANDES, 2007, p. 38), *Caius Heius Primus* terá escolhido o seu acto de evergetismo, planeando-o no tempo e no espaço, de modo a que a importância do seu conteúdo se reflectisse na forma.

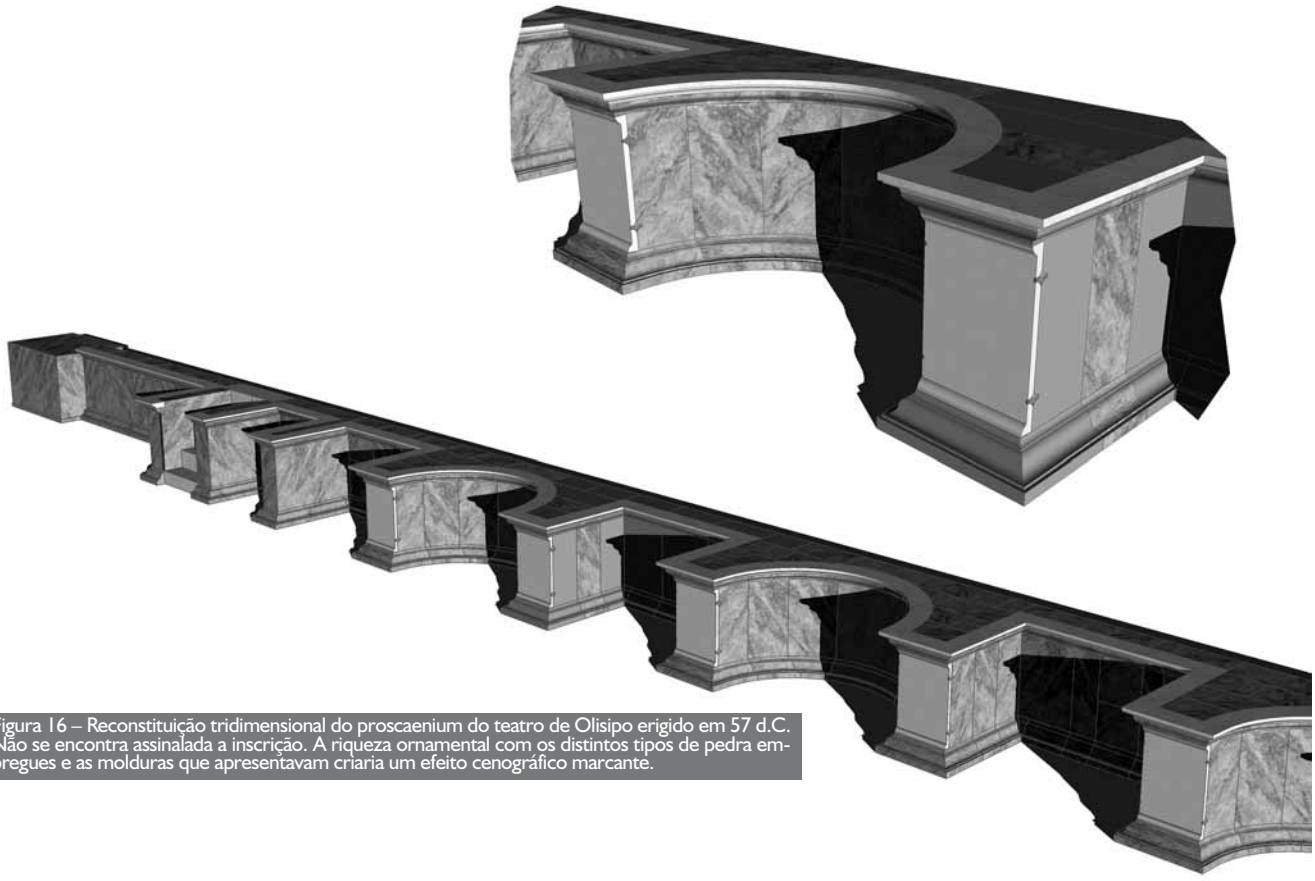


Figura 16 – Reconstituição tridimensional do proscaenium do teatro de Olisipo erigido em 57 d.C. Não se encontra assinalada a inscrição. A riqueza ornamental com os distintos tipos de pedra empregues e as molduras que apresentavam criaria um efeito cenográfico marcante.

## Bibliografia


ADAM, J. Pierre, *La Cosntruction Romaine, Materiales y Técnicas*, Editorial de Los Ofícios, España, 1996

AE= *L'Année Épigraphique* (indica-se o ano e o número da inscrição)

ALARCÃO, Jorge de "O Teatro romano de Lisboa", Actas del Simpósio «El Teatro en la Hispânia Romana», Institución Cultural Pedro de Valência, Badajoz, 1982, p. 287-301

ALMAGRO-GORBEA, Martin, "Dibujo del teatro romano de Olisipo", *En el Año de Trajano. Hispania: El Legado de Roma*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida 1999, p. 526

ALMEIDA, D. Fernando de, "Notícias sobre o teatro de Nero, em Lisboa", *Lvcerna*, Actas do IV Colóquio Portuense de Arqueologia (Porto, 4 a 6 de Junho de 1965 vol. 5, Porto, 1966, p. 561-571

ALVAREZ MARTINEZ, José M.; NOGALES BASARRATE, Trinidad, "Programas decorativos del foro colonial de Augusta Emerita. El Templo de Diana. Templo de culto Imperial", *La Decoración Arquitectónica en las Ciudades Romanas de Occidente*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 293-319

AMY, R.; GROS, P., «La Maison Carrée de Nîmes», *Gália*, XXXVI (supplément), ed. C.N.R.S., Paris, 1979

AZEVEDO, Luís António de, *Dissertação crítico-filologica-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas e atendíveis circunstâncias da erecção do tablado e orquestra do antigo theatro romano descoberto na escavação da Rua de S. Mamede, perto do castello desta cidade, com a intelligência da sua inscrição em honra de Nero e noticia instrutiva d'outras memórias alli achadas e até agora apparecidas.* Manuscrito, Lisboa, 1807

AZEVEDO, Luís António de, *Dissertação crítico-filologica-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas e atendíveis circunstâncias da erecção do tablado e orquestra do antigo theatro romano descoberto na escavação da Rua de S. Mamede, perto do castello desta cidade, com a intelligência da sua inscrição em honra de Nero e noticia instrutiva d'outras memórias alli achadas e até agora apparecidas,* Lisboa, 1815

CEBALLOS HORNERO; Alberto, "Coste y financiación de los espectáculos romanos – las ediciones espanas", *Anas*, Mérida, 15-16, 2002/2003, p. 83-106

CEBALLOS HORNERO; Alberto, *Los Espectáculos en la Hispania Romana: la Documentación Epigráfica*, Cuadernos Emeritenses, 26, Mérida, 2004

CHINER MARTORELL, Paloma, *La Decoración Arquitectónica en Saguntum*, Generalitat Valenciana, València, 1990

CIL= *Corpus Inscriptionum Latinarum* (indica-se o volume e o número da inscrição)

DIOGO, A. Dias; TRINDADE, Laura, "Fragmento de inscrição de *C. Heius Primus*, proveniente de Lisboa", *Ficheiro Epigráfico*, Suplemento da Revista Conímbriga, 55, nº 257

DUTHOY, R., "La function social de l'augustalité", *Epigraphica*, 1974, p. 134-154

DUTHOY, R., "Les augustales", *ANRW*, II, 16, 1976, p. 1254-1309

ENCARNAÇÃO, José d', *Epigrafia. As Pedras que Falam*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 165-166

ETIÉNNE, Robert, *Le Culte Impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris, 1974

ETIÉNNE, Robert, "Le culte impérial, vecteur de la hierarchisation urbaine", *Actes de laTable Ronde Internationale du CNRS "Les Villes de Lusitanie Romaine – Hierarchies et Territoires"* (Talence, le 8-9 décembre 1988), Paris, 1990, p. 215-223

ETIÉNNE, Robert, "Novidades sobre o culto imperial na Lusitânia", *Religiões da Luistânia. Loquuntur Saxa*, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 2002, p. 97- 104

FE = *Ficheiro Epigráfico. Suplemento da Revista Conímbriga* (indica-se o ano e o número da inscrição)

FERNANDES, Lídia, "Teatro romano de Lisboa: novos elementos sobre a sua história no período medieval", *Actas das V Jornadas Arqueológicas*, Associação dos Arqueólogos Portugueses, vol. 1, Lisboa, 1994, p. 239-242

FERNANDES, Lídia, *Capitéis Romanos da Lusitania Ocidental*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 4 volumes, Lisboa, 1997

FERNANDES, Lídia "Capitéis do Teatro Romano de Lisboa" *Anas - Revista del Museo Nacional de Arte Romano,* 14, Ministério de Cultura, Mérida, 2001, p. 29-51

FERNANDES, Lídia, SALES, Paulo, "Projecto Teatro romano, Lisboa – a reconstituição virtual" *Revista Arquitectura e Vida*, nº 57, Lisboa, Fevereiro 2005, p. 28-32

FERNANDES, Lídia, "O Teatro de Lisboa – intervenção arqueológica de 2001", *III Jornadas Cordobesas de Arqueologia Andaluza – Los Teatros Romanos de Hispânia* (Córdoba, 12-15 Novembro 2002), Córdova, 2006, p. 181-204

FERNANDES, Lídia, "Sobre a decoração arquitectónica do teatro romano de Lisboa: a propósito dos desenhos dos séculos XVIII e XIX", *O Arqueólogo Português*, (em publicação)

FERNANDES, Lídia, Teatro romano de Lisboa – os caminhos da descoberta e os percursos da investigação arqueológica, *Revista Almadan*, Centro de Arqueologia de Almada, Almada, 2007, p. 27 – 39

FERNANDES, Lídia, "As bases de coluna nos desenhos dos séculos XVIII e XIX do Teatro romano de Lisboa", *Revista Arqueologia e História,* Associação dos Arqueólogos Portugueses, vol. 56/57, Lisboa, 2004-2005, p. 83-94

FERNANDES, Luís da Silva, *C. Heius Primus*, *augustalis perpetuus*. Teatro e encenação do poder em *Olisipo. Mathésis.* S/l: ed. Universidade Católica Portuguesa, 14, 2005, p. 29-40

FERNÁNDEZ GOMEZ, F., *Las Excavaciones de Itálica y Demetrio de Los Ríos através de sus Escritos*, Córdoba, 1998

GARCIA, José Manuel, *Religiões Antigas de Portugal – Aditamentos e Observações às "Religiões da Lusitânia" de José Leite Vasconcelos – Fontes Epigráficas*, Lisboa, 1991

GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*; Difel, Lisboa, 1992

GROS, Pierre, "La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire", *Ludi Romani. Espectaculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 25-40

HAUSCHILD, Theodor, "Das Romische Theater von Lissabon. Planaufnahe 1985-1988", *Madrider Mitteilungen*, Mainz, 31, 1990

HÜBNER, E., *Corpus Inscriptionum Latinarum* II, Berlim, 1869, *Suplemmentum*, 1892

IRELAND, Robert, "Epigraphy", in *A Handbook of Roman Art. A Survey of the Roman World* (Martin Hening, ed.), Phaidon Press, 2006, 6ª ed., London, p. 220-233

JAVIER ANDREU, "Munificencia Pública en la *Provincia Lvsitania*", *Conímbriga*, vol. XXXVIII, Coimbra, 1999, p. 31-63

JIMÉNEZ SALVADOR, José L., "Teatro y desarrollo monumental urbano en España", *Teatros Romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana*, 2, 1993, p. 225-238

LASSÈRE, J-M., *Manuel d'Épigraphie Romaine*, ed. Picard, Paris, 2005

LEITE, Ana C.; PEREIRA, P., "Prospecto e planta das ruínas do teatro romano de Lisboa", *Lisboa Subterrânea – Catálogo*, ed. Electa, Lisboa, 1994, p. 208-209

LOZA AZUAGA, Mª Luísa, "La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la Baetica", *Actas de la I Reunión Sobre Escultura Romana em Hispania*, Ministério de la Cultura, 1993, p. 97-110

MACIEL, M. Justino, "Lisboa Romana", *Olisipo. Boletim dos Grupo "Amigos de Lisboa"*, IIª série, nº1, Lisboa, 1994, p. 33-42.

MACIEL, M. Justino, "A arte da época clássica (séculos II a.C.-II d.C.)", *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa, 1995, p. 86-87.

MACIEL, M. Justino, *VITRÚVIO, Tratado de Arquitectura. Tradução do latim, introdução e notas. Vitruvii Decem Libri*, ed. Instituto Superior Técnico, ISP Press, Lisboa, 2006

MALLON, Jean; MARECHAL R.; PERRAT, Ch., *L'Écriture Latine, de la Capitale Romaine à la Minuscule*, Paris, 1939

MALLON, Jean, *Paleographie Romaine,* Madrid, 1952

MANTAS, Vasco Gil, "Notas ácerca de três inscrições de *Olisipo*", *Conímbriga*, XV, 1975, p. 151-169

MANTAS, Vasco Gil, "As cidades marítimas da Lusitânia", *Actes de la Table Ronde Internationale du CNRS "Les Villes de Lusitanie Romaine – Hierarchies et Territoires"* (Talence, le 8-9 Décembre 1988), Paris, 1990, p. 149-205

MANTAS, Vasco Gil, "Olisiponenses: epigrafia e sociedade na Lisboa romana", *Lisboa Subterrânea – Catálogo*, ed. Electa, Lisboa, 1994, p. 70-75

MANTAS, Vasco Gil, "*Olisipo* e o Tejo", *II Colóquio Temático Lisboa Ribeirinha* (Padrão dos Descobrimentos 2-4 Julho 1997), Actas das Sessões, ed. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1997, 15-41

MANUEL ABASCAL, Juan; ROSARIO CEBRIÁN; TRUNK, Markus, "Epígrafia, arquitectura y decoración arquitectónica del foro de Segobriga", *Actas del Congresso La Decoración Arquitectónica en las Ciudades Romanas de Occidente (Cartagena, 8-10 Octubre 2003,* ed. Científico Sebastián F. Ramallo Asensio, Universidad de Múrcia, Múrcia, 2004, p. 219-256

MECHOR GIL, Enrique, "Teatro y evergetismo en la Hispania Romana", *Jornadas Sobre Teatros Romanos en Hispania*. Córdoba, 2002, p. 57-80

MOITA, Irisalva, "O teatro romano de Lisboa", *Revista Municipal*, Lisboa, vol. 124/125, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1970, p. 7-37

MOITA, Irisalva, "Notícias de novos achados e documentos referentes ao Teatro romano", *Estudos de Arte e História - Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, ed. Vega, Mafra, 1995, p. 372-377

PAILLER, J.-M.; SABLAYROLLES R., "*Damnatio Memoriae*: une vraie perpétuité", *Les Années Domitien*. Colloque (Université de Toulouse, 1992), Pallas, 1994, p. 11-15

PETRUCCI, Armando, *Jeux de Lettres. Formes et Usages de l'Inscription en Italie*, 11e – 20e siècles, École des Haute Études en Sciences Sociales, Paris, 1993

PILÁR LEÓN, *Esculturas de Itálica*, Sevilla, 1995

R. MÉLIDA, J., *Historia de España*, vol. II, Madrid, 1935

RODRIGUES, Adriano Vasco, "O teatro romano de Felicitas Iulia (Lisboa)", Suplemento da *Ingenium. Revista da Ordem dos Engenheiros*, Dezembro, 1987

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "Programas decorativos de época severiana en Itálica", *La Decoración Arquitectónica en las Romanas de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena (8/10 Octubre de 2003), Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 355-377

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, "El teatro romano de Itálica: algunas prpuestas a la luz de las nuevas investigaciones", *Jornadas sobre Teatros Romanos en Hispania* (Córdoba, 2002), Córdoba, 2006, p. 149-180

SAQUETE CHAMIZO, José Carlos, *Las Elites Sociales de Augusta Emerita*. Cuadernos Emeritenses – 13, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1997

SEAR, Frank, *Roman Theatres: An Architectural Study*, ed. Oxford University Press, Oxford, 2006

SERRANO DELGADO, *Status y Promoción Social de los Libertos en Hispania Romana*, Sevilla, 1988

SERRANO DELGADO, "El número de augustales en las ciudades del occidente romano: una propuesta quantitativa", *II Congresso Peninsular de História Antigua*, (Actas, 1990), Coimbra, 1993, p. 147-155

SHOE, I. T., "Etruscan and Republican Roman Mouldings", *M.A.A.R.*, XXVIII, 1965

SILLIÈRES, Piérre, *Baelo Claudia – Une Cité Romaine de Bétique*, Ma drid, 1995

SILVA, Augusto Vieira da, *Epigrafia de Olisipo (Subsídios para a História da Lisboa romana)*, Lisboa, 1944

SOUZA, Vasco de, *Corpus Signorum Imperii Romani Corpus der Skulpturen der Römischen Welt, Portugal*, ed. Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, 1990

STILOW, Armin, "Las estatuas honorificas como medio de autorrepresentación de las elites locales de Hispania", *Elites Hispaniques*, Bordeaux, 2001, p. 143-155

SUSINI, Giancarlo, *Epigrafia Romana*, Roma, 1982

SUSINI, Giancarlo, "Il Lapicida Romano", *Epigraphica Dilapidata*, Faenza, 1997, p. 7-69

TRILLMICH, Walter, "Los Programas Arquitectónicos de época Julio-Claudia en la Colonia Augusta Emerita", *La Decoración Arquitectónica en las Ciudades Romanas de Occidente*, Universidad de Murcia, Murcia, 2004, p. 321-335

TRILLMICH, Walter, "El Anfiteatro de Nerón en Roma, visto desde la andanada", *Colóquio Internacional Amphitheatrum, del Edifício a los Juegos* (Museo Nacional de Arte Romano, 27-28 Octubre 2006), (resumos comunicações) Mérida, 2006

VENTURA VILLANUEVA, Ángel, "El teatro en el contexto urbano de Colonia Patricia (Córdoba): ambiente epigráfico, evergetas y culto impérial", *Archivo Español de Arqueologia*, 72, 1999, p. 57-72

ZANKER, Paul, *Augusto y el Poder de las Imágenes*, Alianza Forma / Alianza Editorial, Madrid, 1992



Associação dos Arqueólogos Portugueses

