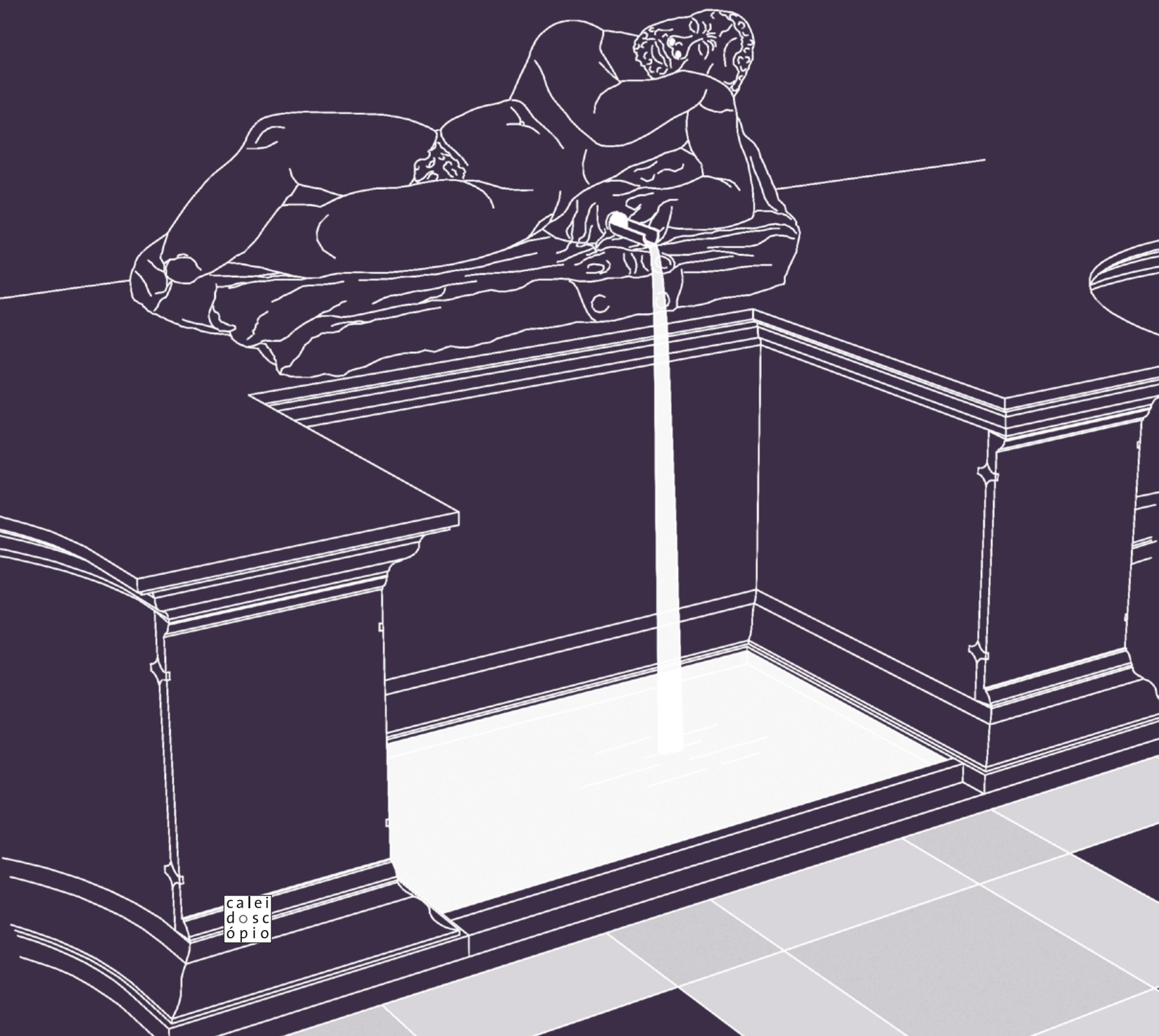
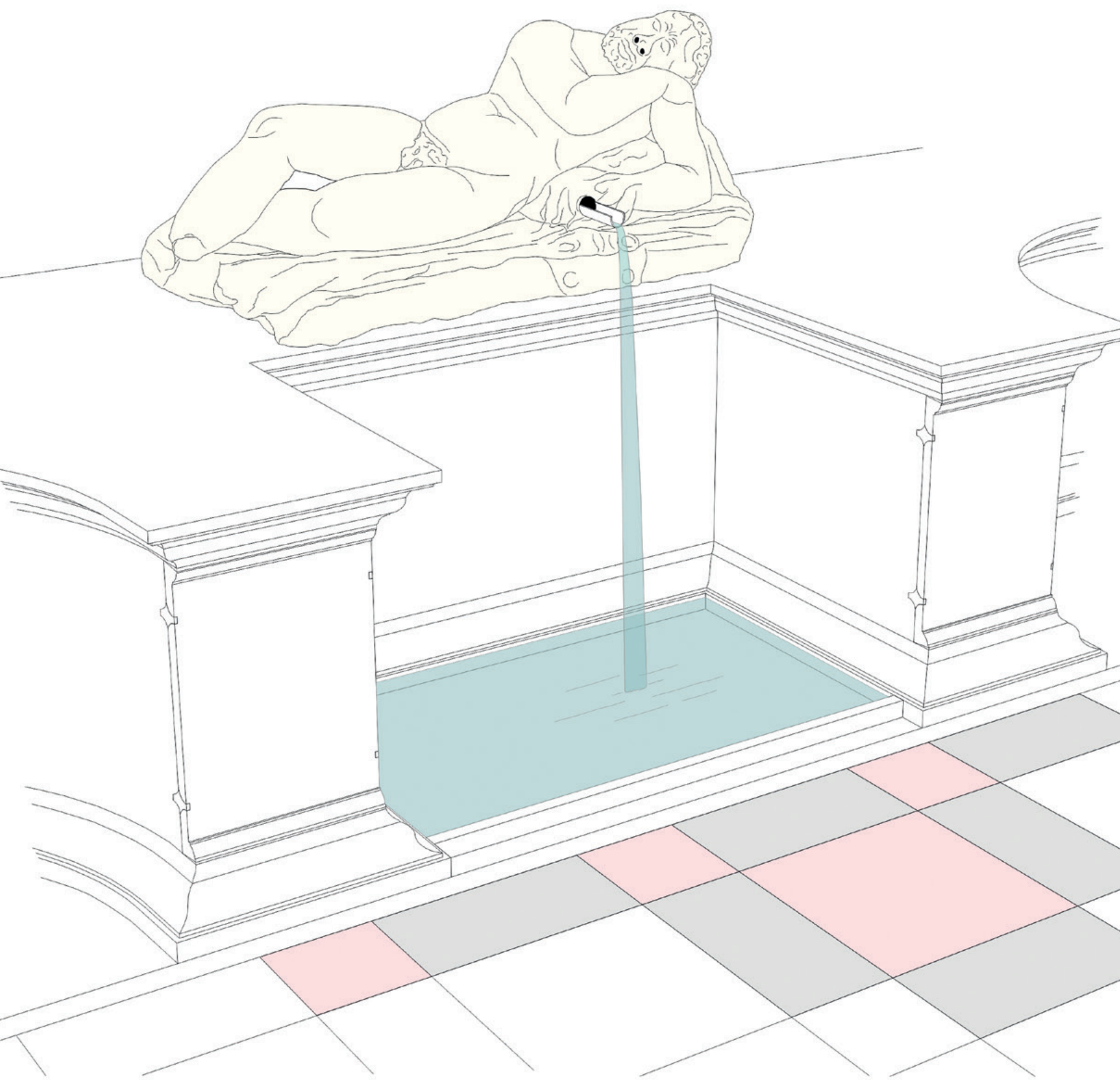


LISBOA
ROMANA — FELICITAS IULIA OLISIPO

Os monumentos epigráficos





Caius Heius Primus

Formas de poder na elite de *Felicitas Iulia Olisipo*

LÍDIA FERNANDES

Analisa-se o *proscenium* / proscénio do teatro de *Felicitas Iulia Olisipo*, que estabelecia a separação entre o palco, destinado aos atores, e o público que se sentaria defronte, numa área semicircular designada por *orchestra*. Dada a sua privilegiada posição, o *proscenium* era visto por todos os espectadores, sendo o local ideal para a veiculação de mensagens. É esta a razão que explica a ornamentação e singular escolha dos elementos pétreos empregues, assim como a inscrição em honra do imperador Nero, mandada fazer por um sacerdote de culto imperial. Analisa-se a inscrição e o contexto da remodelação do proscénio, atribuível ao ano 57 d.C. e posterior à edificação do teatro em época de Augusto.

O muro do proscénio do teatro romano de Lisboa

Todos os teatros romanos possuíam um proscénio, ou *proscenium*, em latim. Tratava-se de um muro que delimitava a zona dos espectadores da área destinada aos atores, ou seja, o palco. A introdução desta estrutura na morfologia compositiva do espaço cénico é uma das características identitárias do teatro romano e que o diferencia do seu congénere grego, do qual é herdeiro direto. Existindo naturalmente outras diferenças morfológicas evidentes na arquitetura teatral cénica entre uma e outra cultura interessa-nos preferencialmente,

no trabalho vertente, a análise da estrutura do *proscenium*, especialmente, da inscrição que aí se encontrava.

Uma outra relevante diferenciação entre o teatro grego e o romano consistia no facto de este último possuir uma fachada cénica que delimitava o recinto cénico. Esta, conjuntamente com o hemiciclo formado pelas bancadas, encerrava o espaço teatral concorrendo assim para a excelência da acústica. É verdade que o teatro romano deriva do grego, mas a reelaboração da morfologia construtiva é uma criação inteiramente latina.

O proscénio que hoje se conhece do teatro de *Felicitas Iulia Olisipo*, atual cidade de Lisboa,

FIG. 5

Reconstituição da estátua de Sileno encimando o *proscenium* e aspeto do possível espelho de água aí existente (Desenho de Carlos Loureiro - Museu de Lisboa / EGEAC).

não é a estrutura original de quando o edifício foi edificado em época de Augusto. A estrutura que hoje se conhece, e da qual se preserva uma razoável parte, corresponde sim a uma renovação da parte central do monumento cénico, tal como é confirmado pela inscrição que o muro do proscénio ostentava, levada a cabo no ano 57 d.C. Com efeito, a inscrição (que adiante analisaremos) refere claramente as obras de renovação do proscénio, da *orchestra* – espaço semicircular defronte do muro e destinado à elite cidadina – bem como dos “respetivos ornamentos”. Quanto a estes, depreende-se pelo significado do termo e pelos vestígios preservados, que se refiram às duas estátuas de sileno recuperadas em 1798 e, eventualmente, a outras encontradas aquando da descoberta das ruínas do teatro romano de Lisboa. Tal significa, pois, que este novo proscénio, assim como a nova *orchestra*, substituíram similares estruturas que datariam da construção original do teatro: inícios do séc. I d.C.

Desconhecemos como seria originalmente a parte central do teatro augustano. Não obstante, podemos propor, e à semelhança do que ocorre em outros edifícios cénicos coevos, que a pedra local e o estuque seriam materiais presentes na primeira fase edificatória. Assim se compreende, aliás, que na renovação destas estruturas o material empregue seja muito distinto do utilizado anteriormente. Os materiais são integralmente novos e respeitam uma nova estética que inaugura, claramente, um corte com as opções construtivas e ornamentais de épocas anteriores. Vestígios de *opus signinum*¹ recoberto com outras argamassas na base onde assentou o proscénio, sugerem a reutilização do alicerce da anterior estrutura, a qual empregaria aquele material sugerindo, assim, que a base do proscénio original possuiria áreas que continham água.

A utilização da matéria-prima local, como ocorre nos teatros de Medellín, Itálica ou Cartagena, entre outros, é uma constante dos edifícios cénicos de cronologia augustana. O

facto de todos os elementos arquitetónicos do teatro atribuíveis à sua fase de fundação – como fustes, bases, capitéis, entablamentos e cornijas – terem recorrido ao estuque pintado como revestimento (Fernandes, 2011, pp.263-311; 2014, pp. 1435-1437; Fernandes *et al.*, no prelo), corrobora esta ideia.

Os dados a que podemos recorrer para delinear a arquitetura do novo proscénio inaugurado em 57 d.C. são os documentos gráficos datados de 1798 da autoria de Manoel Caetano de Sousa, o verdadeiro descobridor do teatro romano de Lisboa², bem como o magnífico desenho aguarelado do arquiteto italiano Francisco Xavier Fabri, o responsável pelos trabalhos de desaterro do teatro após a saída daquele arquiteto.

O novo proscénio teria um comprimento total de 31m e a sua face norte, virada ao público, articulava-se em nove *exedrae*, ou nichos, sendo três semicirculares e seis retangulares, sendo que os cinco nichos centrais estavam epigrafados, isto é, possuíam uma inscrição na sua parte superior ordenada numa única linha (Fig. 1).

O material utilizado foi o mármore proveniente de Trigaches (das jazidas do anticlinal de Estremoz) de cor cinza claro com venadas brancas e o calcário margoso da região de Sintra, com uma coloração rosa claro, exibindo igualmente alguns veios brancos. Os vários blocos pétreos, de distinta coloração, dispunham-se alternadamente nos nichos, sem que uma cor pertencesse, individualmente, a cada um deles.

Podemos ter uma ideia de como esta estrutura seria através dos desenhos acima mencionados. Um deles deverá ser atribuído a Manoel Caetano de Sousa, ainda que não se encontre assinado³, e que respeita à totalidade da estrutura colocada a descoberto até abril de 1798. Nesse desenho, Caetano de Sousa tem o cuidado de indicar as cores azul e rosa assinalando, assim, as distintas cores de cada bloco. Teve igualmente o cuidado de representar os blocos que se encontravam em falta, mas dos

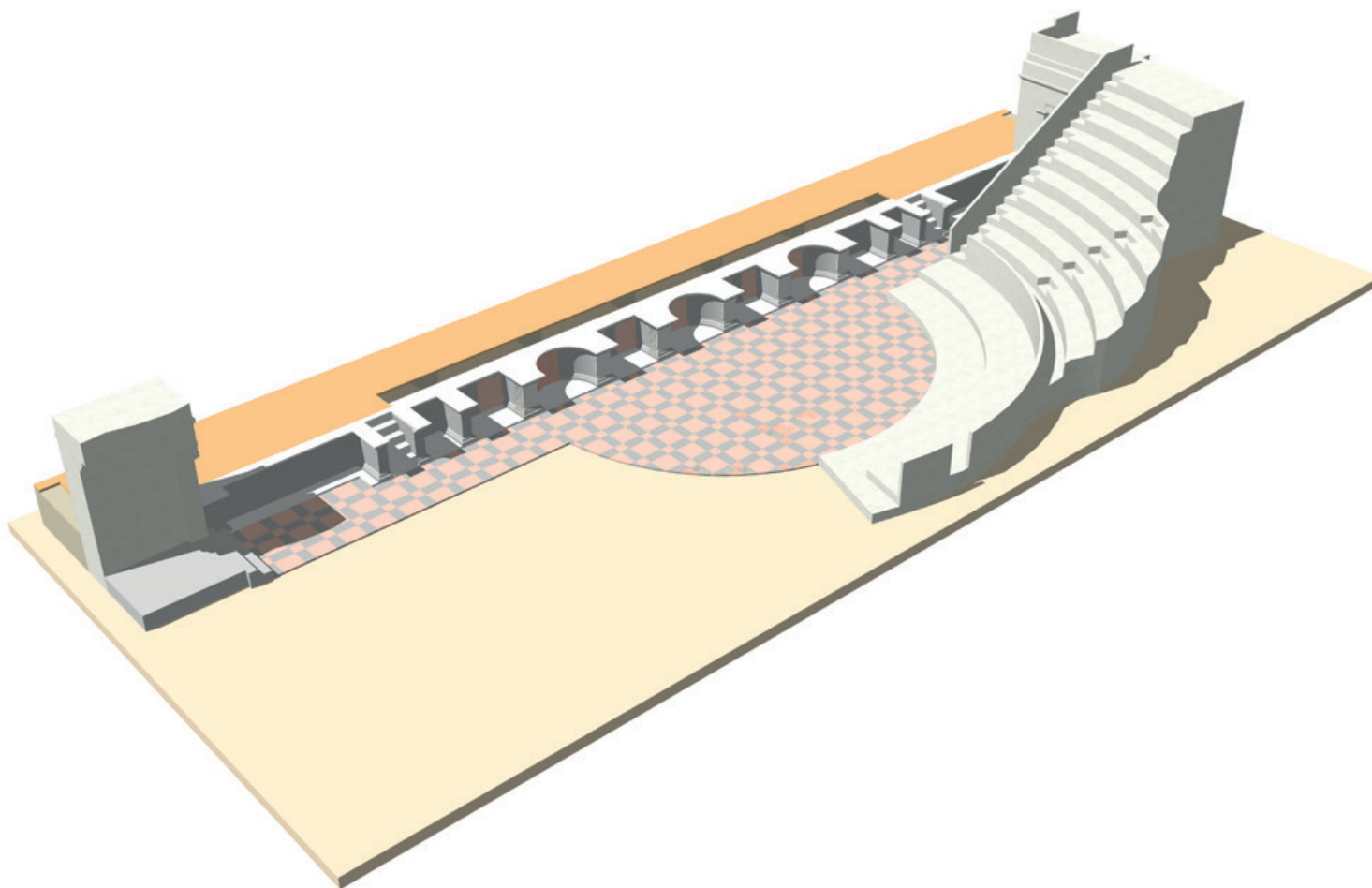


FIG. 1

Desenho de reconstituição da parte central do teatro romano de Lisboa. A renovação traduziu-se numa nova estrutura do *proscenium* e nova repavimentação da *orchestra*. (Desenho de Carlos Loureiro - Museu de Lisboa / EGEAC).

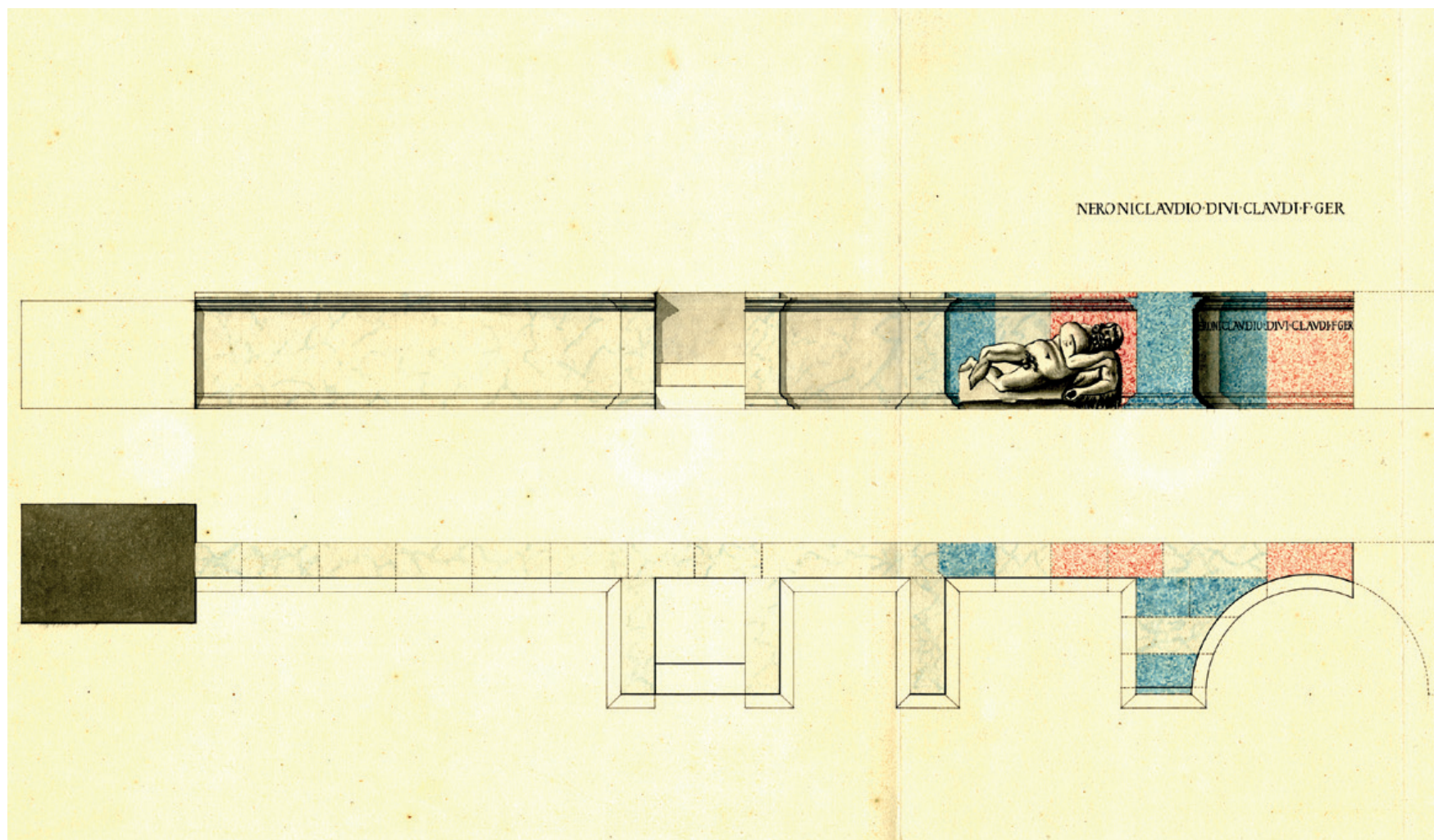
quais consegue inferir o respetivo posicionamento e volumetria. A opção, neste caso, foi a de representar o espaço concedido a cada bloco através da pintura com venadas ligeiras, de cor branca e cinza a imitar a pedra. De mencionar que o arquiteto também inclui uma das escadas que permitia o acesso desde a *orchestra* até ao *pulpitum* (palco). Nos casos em que não observa qualquer indício, o arquiteto optou por desenhar um fino tracejado indicando o local provável dos vários blocos (Fig. 2).

O desenho é cuidadoso, chegando ao pormenor de representar o remate defeituoso de algumas pedras. Também o desenho da estátua de sileno é minucioso ainda que o sombreado e a exuberância da representação dos volumes dificultem o perfeito entendimento da figura. Relativamente à inscrição ela é indicada por Manoel Caetano de Sousa na parte superior do desenho. Sabemos hoje que apenas uma parte da estrutura do proscénio,

assim como da inscrição se encontrariam, ao momento, a descoberto.

Na Biblioteca Pública de Évora⁴ guardam-se dois desenhos que, embora não assinados, devem ser atribuídos a Manoel Caetano de Sousa, como exposto por Justino Maciel (2006, pp. 12-21). Um desses desenhos tem a indicação do traçado da Rua da Saudade, situada a norte dos achados das ruínas, encontrando-se marcados alguns limites das propriedades⁵. Sublinhe-se também aqui, o cuidado na individualização dos blocos pétreos, estando assinada, em legenda do próprio desenho, as cores dos vários tipos de pedra: brancas, azuis e encarnadas. Nesta planta do proscénio, o autor coloca as letras da inscrição distribuídas pelos vários nichos onde foram identificadas.

O outro documento mais relevante que possuímos é da autoria do arquiteto italiano Francisco Xavier Fabri o qual terá assumido a direção dos trabalhos de desentulhamento



do monumento cénico em julho de 1798, isto é, passados quase três meses da inicial descoberta protagonizada pelo arquiteto régio português Manoel Caetano de Sousa. As estruturas exumadas foram representadas num desenho aguarelado de invulgar qualidade. Neste desenho, adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa em 1977⁶ encontram-se representados em alçado e planta a estrutura do *proscenium*, sendo evidente que o arquiteto viu, quase na totalidade, a inscrição aí gravada e parte da *orchestra*. Em alçado foram representados, preenchidos a azul e rosa, vinte e dois blocos epigrafados *in situ*.

Como já referimos em textos anteriores, “Não obstante o valor intrínseco deste desenho, não podemos deixar de assinalar que a composição representada possui um alto valor cenográfico, sendo difícil de acreditar que todos os elementos representados tivessem sido encontrados precisamente desse modo.” (Fernandes *in* Azevedo, 2017, p. iii). É o próprio Francisco

Xavier Fabri que afirma que muitos elementos haviam sido removidos do local antes de ter assumido a condução dos trabalhos. Deste modo, torna-se difícil de aceitar que não tenha existido um manuseamento dos vários blocos pétreos e o respetivo reposicionamento, com vista à realização daquele levantamento gráfico.

A inscrição

No registo mais antigo que possuímos do teatro, isto é, no desenho de Manoel Caetano de Sousa datado de abril de 1798, a inscrição é por ele levantada. A informação epigráfica surge numa única linha com distanciamentos incertos entre as palavras.

São muitos os autores que analisaram a inscrição⁷. Uma das últimas publicações que a refere data de 2004/2005 (Fernandes, Caessa, 2004/2005, pp. 83-102) onde se analisa, a par da inscrição, também a estrutura do proscaenium, a sua ornamentação e relevância da

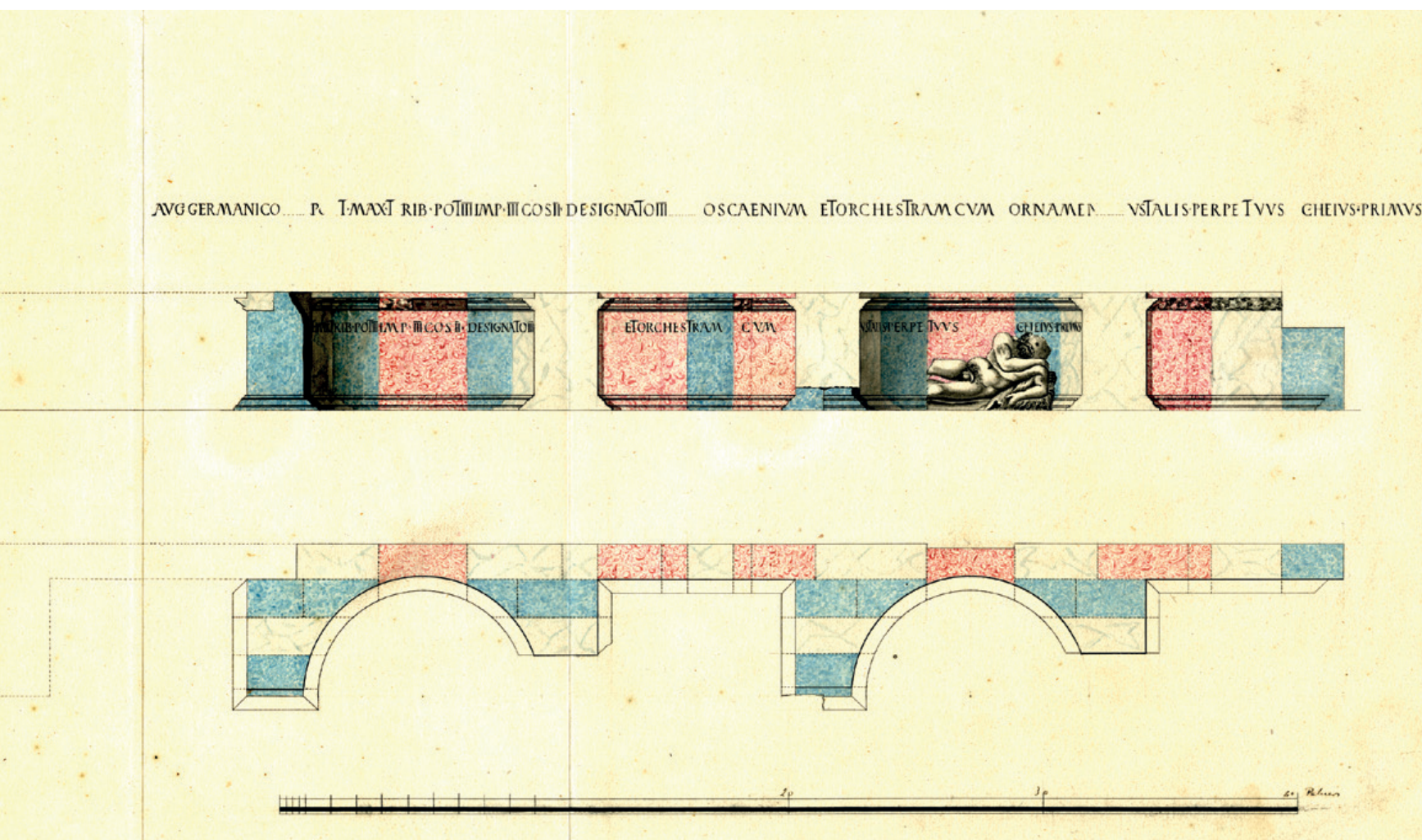


FIG. 2

Desenho aquarelado atribuído a Manoel Caetano de Sousa e que representa, em alçado e planta, a estrutura do proscaenium do teatro romano de Lisboa (Nº inv. MC.DES.1819).

obra. No que à leitura epigráfica diz respeito, o trabalho mencionado seguiu de perto o enunciado por Luis Fernandes que, em 2005 (p. 30, n. 3), apresenta a leitura mais completa da inscrição e atual:

Neroni Claudio Diui Claudii f(ilio) Ger(manici) [---] aesari[---] / [---]aesaris [---] Aug(usto) Germanico / pont(ifici) max(imo) trib(unitia) pot(estate) III imp(eratori) III co(n)s(uli) II designato III / proscaenium et orchestram cum ornamentis / Augustalis Perpetuus. C(aius) Heius Primus [---]

O conteúdo do texto distribui-se, em temas distintos, por cada uma das *exedrae*. Na primeira e na segunda, do lado nascente, a inscrição inicia-se com o nome de Nero,

seguindo-se a linhagem que o antecederia. Menciona-se, pois, que é filho de Cláudio, neto de Tibério, bisneto de Augusto e trineto de Júlio César recordando-se, assim toda a linhagem prestigiada dos Júlios-Cláudios (à exceção de Calígula, o príncipe de má memória) (Fernandes, Caessa, 2004/2005, p. 222).

No terceiro nicho estavam inscritos os títulos honoríficos, explicitando os respectivos cargos religiosos e políticos e titula-turas militares os quais aparecem gravados em dativo. Assim se explica que era *ponti-fici máximo* (sacerdote maior), que pertencia à *tribunitia potestate* (tribuno do povo) pela terceira vez, *imperatori* (imperador) também pela terceira, *consuli* (cônsul) pela segunda e designado para a terceira vez a ocupar o cargo. Na quarta *exedra* indicam-se os trabalhos: as

obras de renovação do proscénio e da orquestra com os respetivos ornamentos. Por fim, no quinto nicho estava identificado o responsável pela obra (Fig. 3).

Esta inscrição é deveras singular pois através da titulatura do imperador, é possível afirmar que as obras de renovação da parte central do teatro de *Felicitas Iulia Olisipo* ocorreram no ano 57 d.C.

Em 2010 tivemos a possibilidade de observar dois blocos pétreos já registados no desenho de Fabri, mas que não haviam podido ser por nós vistos*. Apesar de não terem alterado a leitura anteriormente proposta foi o momento para se analisar de novo o conjunto epigráfico e tentar uma nova “arrumação” da inscrição pelos nichos do proscénio. Colocando-se em paralelo o desenho de Francisco Xavier Fabri com as leituras, foi possível propor alguns desdobramentos e novo posicionamento de algumas letras e palavras⁹. A “nova” leitura resulta do seguinte modo:

Neroni · Clavdio · Divi · Clavdi(i) · F(ilio) · Germanici · Caesaris · Nep(oti) / [Ti(berii)] · Caesaris · [Pron(epoti)] · [Divi · Avgvsti · Abn(epoti)] · Avg(usto) · Germanico · / Pont(ifici) · Max(imo) · Trib(unicia) · Pot(estate) · III (tertia) · IMP(eratori) · III (tertium) · Co(n) S(uli) · II (bis) · Designato · III (tertium) · / Proscenivm · Et · Orchestram · Cvm · Ornamentis · / Avgvstalis · Perpetvvs · C(aius) · Heivs · Primvs · [Dedit]

Tradução: “A Nero Cláudio Augusto Germânico, filho do divino Cláudio Germânico, neto do César Germânico, bisneto de Tibério César, trineto do Divino Augusto, pontífice máximo, no seu terceiro poder tribunício, imperador pela terceira vez, cônsul duas vezes e designado para a terceira. O proscénio e a orquestra

com ornamentos, o augustal perpétuo, Caio Heio Primo, em dedicação”

O final da inscrição, que termina com o nome do ofertante não se posiciona no mesmo lugar do início das letras do lado oposto do nicho. Isto é, sobra lugar para uma outra palavra. Por tal razão se propôs a palavra *[DEDIT]*, “em dedicação” que, pela força da mensagem a transmitir, se optou por apresentar. Já Vieira da Silva havia colocado esta hipótese apresentando a explanação *d(edit?)* ou *d(edicavit?)* (Silva, 1944, nº 70), no entanto, apesar de não podermos afirmar com toda a certeza que a palavra estaria presente – nem para tal seria necessária uma vez que a frase se encontra em dativo pensamos que a sua inclusão reforça a ideia de oferta e da mensagem a transmitir¹⁰ (Fig. 4).

O que nos diz a inscrição do proscénio do teatro romano de Lisboa

Após a atribuição do estatuto jurídico à cidade, que podemos enquadrar cronologicamente entre os anos 31 e 27 a.C., com a titulatura de *Felicitas Iulia Olisipo* (Faria, 2005, pp. 351-362) a cidade necessitou de obras impactantes que atestassem o novo poder e a efetiva integração no império, sendo o teatro uma das primeiras obras públicas realizadas.

As intervenções levadas a cabo no monumento desde 2001 e a comparação com outros edifícios cénicos coevos - em especial a análise das técnicas construtivas e dos elementos arquitetónicos - permitiram obter dados cronológicos relevantes com uma atribuição edificativa enquadrável nos primeiros momentos da implantação romana (Fernandes, 2013, pp. 765-773; 2014, pp. 1435-1437; 2017, pp. 1265-1278).

FIG. 4

Nova proposta de posicionamento e desdobramento das palavras da inscrição do *proscenium*, referente à 5ª exedra, ou nicho. (Desenho de Carlos Loureiro - Museu de Lisboa / EGEAC).



AVGVSTALIS PERPETVVS C HEIVS PRIMVS [DEDIT]

AVGVSTALIS	PERPETVVS	C	HEIVS	PRIMVS	DEDIT
------------	-----------	---	-------	--------	-------



Caracteres Existentes
na Actualidade 2012



Caracteres Existentes no
Sec. XVIII Segundo F X Fabri



Caracteres Propostos na
Actual Reconstituição



FIG. 3

Alguns dos blocos pétreos pertencentes ao *proscenium* que se encontram em exposição no Museu de Lisboa
TEATRO ROMANO / EGEAC (© José Avelar Museu de Lisboa / EGEAC).

O *proscenium*, sendo nos teatros uma estrutura perfeitamente visível das bancadas, é o local de eleição para a comunicação através de mensagens escritas, constituindo uma verdadeira “paisagem epigráfica”, nas palavras de Gian Carlo Susini (1988, p. 105-115), ou seja, uma escrita exposta aos olhos de todos e que cumpria uma função comunicativa da maior relevância. Aquela estrutura do teatro e a sua mensagem escrita, funcionou como veículo claro de propaganda.

Como já assinalava Luis Fernandes a propósito desta inscrição, vários estudos “... demonstraram que edifício, programa iconográfico e inscrições formavam um conjunto destinado à transmissão de novas ideologias, particularmente no que respeita aos teatros, locais privilegiados de reunião

do *populus*” (2005, p. 30), não é de estranhar que a remodelação implementada no teatro romano de Lisboa tenha sido materializada numa inscrição que remataria frontalmente o palco.

Quase poderíamos dizer que a restante transformação do espaço central cénico foi feita em função da inscrição: a estrutura do proscénio foi substituída para a acolher; um novo material foi eleito para gravar a epígrafe, o pavimento da *orchestra* foi renovado passando a empregar a nova pedra numa composição geométrica apelativa (igual à matéria-prima do proscénio). Por fim, a coroar o novo *frons pulpiti*, esculturas de silenos, reclinadas, de generosa volumetria e aspeto visual impactante, ornamentariam a estrutura (Fernandes, 2018, pp. 24-39) (Fig. 5).

Se analisarmos um pouco mais detalhadamente o contexto da obra, naturalmente chegaremos à conclusão que nada foi deixado ao acaso. Para além de representar um ato de proselitismo; uma benfeitoria; uma homenagem ao imperador, não é difícil de perceber que os motivos subjacentes à execução de tal obra terão sido bem mais profundos. Com efeito, sabemos pelo poeta Terêncio, numa breve referência que, naquele mesmo ano 57 o imperador Nero inaugurava em Roma, junto à rocha Tarpeia, um anfiteatro *lignum*, isto é, um edifício em madeira por ele mandado construir (Trillmich, 2006). Há, pois, uma clara intenção por parte de Caio Heio Primo em fazer coincidir as obras de renovação do teatro de *Olisipo* com a inauguração do anfiteatro em Roma.

No entanto, a manutenção do nome do imperador, declarado *hostis publicus* passados nove anos, faz-nos questionar a razão pela qual a inscrição com o seu nome não foi apagada. Como já tivemos oportunidade de referir, em 68 d.C., a condenação do imperador Nero ao esquecimento, "...através do instrumento legal da *damnatio memoriae*, obrigaria, em princípio, à martelagem de todos os nomes e títulos que o identificassem, o que nunca chegou a acontecer, no caso do texto do *proscenium* 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; Sablayrolles, 1994, pp. 11-15)".

Esta ideia, expressa por nós em trabalho anterior (Fernandes, Caessa, 2004-2005, pp. 83-102), revela-se atualmente com novos contornos. Com efeito, parece-nos simplista a explicação a qual se baseia na noção de afastamento das províncias mais longínquas ao centro decisor, Roma. Esta ideia afigura-se pouco correta, não tanto por um efetivo controle de Roma em relação às suas

províncias, mas antes pelo esforço feito por estas por não se colocarem fora da sua esfera política.

Este facto tem profunda justificação pela existência de uma forte oligarquia que terá existido em *Felicitas Iulia Olisipo*. Com efeito, a conquista romana suscitou o surgimento ou o engrandecimento de notáveis locais os quais terão aproveitado e potenciado os recursos económicos locais e regionais através do enorme mercado que a inserção no Império Romano colocava à sua disposição.

Plínio-o-Velho refere a deslocação de uma embaixada de olisiponenses ao imperador Tibério, com a notícia de que, numa gruta daquela costa, se avistara um tritão e igualmente se tinha escutado o canto agonizante de uma Nereida (Plínio-o-Velho, 9,9 *in* Guerra 1995, p. 39). Evidente também é a importância da elite da cidade. Plínio ao fazer aquela menção revela, afinal, o poder daqueles homens que, a propósito de um fenómeno natural, falam diretamente com o imperador. A epigrafia revela este poder da aristocracia local. É ela que manda fazer uma das termas mais importantes da cidade (as designadas "Termas dos Cássios") ou refaz no ano 57 d.C. a parte central do teatro.

Augusto baseia o seu poder hegemónico nesta cumplicidade com as elites autóctones, sendo elas que o impõem localmente, transmitindo a hierarquização do poder e promovendo a autoridade cidadina. Esta situação verificou-se especialmente com Augusto, mas também com Tibério e outros imperadores.

Não nos parece, pois, que a não martelagem do nome de Nero se deva a um período de conturbação política, antes se deverá, em nossa opinião, ao poder que *Caius Heius Primus* detinha no contexto da oligarquia olisiponense.

Os teatros, relacionados com o desenvolvimento de cerimónias de culto imperial, eram os espaços ideais para a afirmação de atos públicos de lealdade face aos imperadores





FIG. 6

Reconstituição do teatro romano de Lisboa numa perspectiva de sudeste para nordeste
(Desenho de Carlos Loureiro - Museu de Lisboa / EGEAC).

divinizados e ao imperador em exercício (Gros, 2002, p. 30; Merchol Gil, 2002, p. 73). Podemos perguntar qual a relação entre este olisiponense, Caio Heio Primo e o imperador Nero. Na verdade, nenhuma relação direta existiria a não ser o facto de aquele ser sacerdote, tendo por função homenagear e cultuar o imperador e a sua família. A obra de renovação do teatro representou uma das muitas formas de enaltecer Nero.

Colocando a religião ao serviço do estado, o culto imperial constituiu um veículo de romanização de enorme relevância. O mais curioso é o facto de Caio Heio Primo ser um liberto. Omitindo a sua filiação, declarou-se “augustal perpétuo” denunciando assim a sua condição de *libertus*. (Etiénne, 1974, pp. 121-126; pp. 199-200 e pp. 359-362; 1990, pp. 215-231;) (Fernandes, Caessa, 2004-2005, p. 222). 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 ato de Caio Heio Primo bem demonstra.

Como refere Luis Fernandes, *Heius* é um gentílico itálico, presente em importantes centros portuários como ocorre em Itália, na cidade litoral de *Cumae*, nos fins do séc. III a.C. A sua riqueza parece provir do comércio marítimo e da produção de cerâmica de construção. A partir do século II a.C. estão presentes em cidades portuárias da Sicília, *Messana* e *Lylybaeum*, assim como na Grécia, Norte de Itália e Norte de África, registando-se ainda testemunhos isolados na *Germania* e na *Pannonia Superior* e ainda na Tarraconense e na Gália (2005, p. 33). Nada mais natural pois, que se registe este gentílico na cidade de *Olisipo* e que um dos libertos dessa família tenha aqui ascendido a uma condição

económica e social superior. Curioso salientar que na epigrafia registada do gentílico *Heii*, se verificam cargos religiosos, militares e políticos, como acontece com os títulos de *pater sacrorum*, *pretoriano*, *senador*, *praef. Aegypti*, *Illuir*, *sexuir*, *praefectus*, *arquitecto*, *magister* (*idem*, 2005, p. 40).

A relevância de *Olisipo* advém-lhe da sua posição geográfica (Mantas, 1997, pp. 15-41) e da riqueza do território. A enorme produção de transformados piscícolas, que os achados arqueológicos cada vez mais evidenciam, confirmam a relevância deste comércio e indústrias relacionadas. Não é, pois, de estranhar que um membro da família *Heii* aqui se tenha instalado e promovido obras de culto imperial. Convém sublinhar que na capital da província, *Augusta Emerita*, das dez epígrafes identificadas com atos de proselitismo, seis referem-se a estátuas, duas a templos, uma a um aqueduto e nenhuma a obras do teatro da capital (Ramírez Sadaba, 2001, p. 17).

Uma outra inscrição, entretanto, desaparecida é representada no desenho de Francisco Xavier Fabri. Trata-se de um cipo honorífico onde se mencionam outros *Heii* que ofertam aquele monumento ao seu patrono *Caius Heius Primus*¹¹. Pela morfologia pode-se imaginar que seria encimado por uma estátua revelando-se assim um verdadeiro símbolo da grandeza de Caio Heio Primo. Somos ainda a referir uma placa comemorativa, encontrada em 1995 em Mérida (Edmondson, 2009, pp. 117-122)¹², que menciona uma daquelas personagens que haviam oferecido o cipo: *Nothus*. Nesta inscrição refere-se que este escravo de Caio Heio Primo foi enviado para *Augusta Emerita* a fim de receber formação médica, tendo resolvido dedicar uma placa ao seu mestre médico, também escravo *Atimeto*. Esta inscrição datará em redor do ano 43 d.C. o que

significa que entre esta data e 57, foi concedida ao escravo *Nothus* a sua liberdade.

Somos ainda a mencionar dois lintéis que conservam a inscrição *C. HEIVS PRIMVS. DEDIT*¹³. Publicados pela primeira vez por Irisalva Moita (1995, p. 373), tivemos oportunidade de os analisar (Fernandes, *et al.*, 2015, p. 210) propondo o respetivo posicionamento nos *aditi maximi* que acediam à orquestra. Esta localização seria a mesma da célebre inscrição de Marcos Agripa no teatro de Mérida.

A Caio Heio Primo, estando interditos os cargos políticos e principais sacerdócios do *municipium civium romanorum* tem à sua disposição, no entanto, a *ordo augustalium* de amplo protagonismo sociopolítico dedicando-se ao culto do imperador e da sua família. E foi precisamente esta autopromoção que esta personagem procurou realizar através de um concertado conjunto de ações que culminaram na inauguração da renovação do teatro. A concessão de liberdade aos seus escravos, o incentivo que decerto terá promovido para que aqueles lhe erigissem uma estátua e uma inscrição largamente laudatória; a colocação de

dois novos lintéis, exibindo apenas o seu nome (e omitindo o do próprio imperador) são aspetos de não menor relevância que atribuem a esta obra de renovação cénica uma verdadeira encenação do poder de uma aristocracia local.

Assim, a estrutura do teatro e a sua mensagem escrita, funcionou naturalmente como veículo de propaganda. Aliás, a própria implantação geográfica do teatro, a meia encosta da colina do atual Castelo de São Jorge, comprova que a escolha do local cumpriu claros objetivos propagandísticos. Sendo visível por todos quantos chegavam à cidade o teatro foi um dos edifícios onde o proselitismo da oligarquia citadina se revelou (Fig. 6).

Como refere P. Zanker “...através das imagens pode-se estabelecer um mito do imperador e do Estado, um mito de origem simples que foi tendo independência, que se sobrepôs aos factos e às reais condições de vida e que conduziu a uma perceção em certa medida filtrada da realidade e deste modo transmitiu durante gerações impressão de viver debaixo do melhor dos Estados e à altura dos tempos” (1987, pp. 20 e 21)¹⁴.

Notas

¹ Trata-se de um cimento romano que torna as superfícies em que é aplicado impermeáveis.

² Sabemos hoje que a verdadeira descoberta do teatro ocorreu em abril de 1798 e que o arquiteto italiano Francisco Xavier Fabri somente ficou à frente dos trabalhos de desentulhamento do monumento a partir de junho do mesmo ano. Foi a descoberta de documentos guardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Coleção Portugal) que permitiram perceber o historial da descoberta das ruínas e dos seus intervenientes (Fabião, 2013, pp. 389-409).

³ Desenho aquarelado atribuído a Manoel Caetano de Sousa (Museu de Lisboa, nº inv. MC.DES.1819).

⁴ Desenhos da Biblioteca Pública de Évora (s/título), Gaveta 8, pasta nº 1, Planta nº 1 e planta nº 2.

⁵ Foi precisamente quando se abria a Rua de São Mamede que as ruínas do teatro apareceram. Na altura apenas existia a Rua da Saudade e foi desse lado, e orientando-se para sul, que os escombros foram removidos.

⁶ Desenho original que se conserva no Museu de Lisboa – Palácio Pimenta (MC.DES. 12). Esta obra foi comprada (por diligências da Dr.^a Irisalva Moita, então conservadora dos Museus Municipais da Câmara Municipal de Lisboa), a Américo Francisco Marques, Livreros Antiquários a 30 de maio de 1977. Uma cópia do desenho aquarelado encontra-se em exposição no Museu de Lisboa – Teatro Romano.

⁷ 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 Silva, 1944, nº 70. 31. A estas informações

acrescentam-se, entre outras, as propostas de Hauschild, 1990, p. 376-377, Moita, 1995, p. 374.

⁸ Nesta ocasião os elementos arquitetónicos do teatro romano, conjuntamente com muitos outros de vários sítios arqueológicos foram mudados para novo local de depósito camarário.

⁹ Trabalho desenvolvido por Carlos Loureiro e Ana Caessa (do então Museu da Cidade, hoje Museu de Lisboa – Palácio Pimenta).

¹⁰ Não podemos deixar de expressar um especial agradecimento a José d'Encarnação no acompanhamento e esclarecimentos que forneceu especialmente em relação a estes últimos aspetos.

¹¹ Apresentamos a tradução da transcrição apresentada por Luís Fernandes (2005, n. 8): “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.

¹² Atimeto medic(o) / M(arci) Iuli Rufini ser(vo) / *Nothus* discens / C(ai) Hei Primi ser(vus). Tradução: Para *Atimetus*, doutor, escravo de *Marcus Iulius Rufinus*. *Nothus*, seu discípulo, escravo de *Caius Heius Primus*, (mandou fazer).

¹³ Apenas é visível a inscrição numa das pedras e ainda assim, grandemente destruída. No entanto, o outro elemento, ostentando precisamente as mesmas dimensões e feito no mesmo material, será igual.

¹⁴ Tradução nossa do espanhol.

Projeto Lisboa Romana *Felicitas Iulia Olisipo*

PELOURO DA CULTURA Catarina Vaz Pinto	Camara Municipal de Almada; Câmara Municipal da Amadora; Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos; Câmara Municipal de Cascais; Câmara Municipal de Loures; Câmara Municipal de Mafra; Câmara Municipal de Moita; Câmara Municipal de Oeiras; Câmara Municipal de Palmela; Câmara Municipal de Seixal; Câmara Municipal de Sesimbra; Câmara Municipal de Sintra; Câmara Municipal de Torres Vedras; Câmara Municipal de Vila Franca de Xira; Centro de Arqueologia de Almada; Direção Geral do Património Cultural (DGPC); DGPC/ Direção Regional de Cultura do Norte; DGPC/ Museu Nacional de Arqueologia (MNA); EGEAC – Cultura em Lisboa (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural E.M.); Empark Portugal – Empreendimentos e Exploração de Parqueamentos, S.A.; Empatia – Arqueologia Lda.; Eon – Indústrias Criativas LDA.; Eurostar Museum Hotel (Lisboa); Era – Arqueologia, Conservação e Gestão de Património S.A.; Hotel Governador (Belém, Lisboa) / Nau Hotels & Resorts; Museu Arqueológico do Carmo/ Associação dos Arqueólogos Portugueses; Museu do Dinheiro/ Banco de Portugal; Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal (MAEDS); Núcleo Arqueológico da Rua dos Correiros (NARC)/ Fundação Millenium BCP; Neoépica – Arqueologia e Património LDA.; The7 Hotel (Lisboa); Veiga de Mago – Sociedade de	Serviços Financeiros e Investimentos LDA.; Egas Moniz - Cooperativa de Ensino Superior/ Instituto Universitário Egas Moniz e Centro de Investigação Interdisciplinar Egas Moniz (CIIEM); Universidade de Aveiro - Unidade de Investigação em Governança, Competitividade e Políticas Públicas; Universidade de Coimbra/ Faculdade de Letras/ Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP); Universidade de Évora / Laboratório Hércules; Universidade de Lisboa/ Faculdade de Arquitetura/ Forma Urbis LAB; Universidade de Lisboa/ Faculdade de Ciências/ Departamento de Geologia; Universidade de Lisboa/ Faculdade de Letras/ Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa (UNIARQ); Universidade de Lisboa/ Faculdade de Letras/ Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa (CEC); Universidade de Lisboa/ Faculdade de Letras/ Instituto de História de Arte (ARTIS); Universidade de Lisboa/ Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP); Universidade Nova de Lisboa/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Instituto de Estudos Medievais (IEM); Universidade Nova de Lisboa/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas /Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA); Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Departamento de História de Arte.
DIREÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA Manuel Veiga		
DEPARTAMENTO DE PATRIMÓNIO DA CULTURA Jorge Ramos de Carvalho		
CENTRO DE ARQUEOLOGIA DE LISBOA António Marques		
COORDENAÇÃO GERAL Jorge Ramos de Carvalho		
GESTÃO DE PROJETO Inês Morais Viegas (coord.) – DPC/DMC/CML António Marques – CAL/DPC/DMC/CML Cristina Nozes – CAL/DPC/DMC/CML Manuel Oleiro – EGEAC		
PARCEIROS DO PROJETO ArqueoHoje – Arqueologia, Conservação e gestão de Património LDA.; Câmara Municipal de Alcochete; Câmara Municipal de Alenquer;		

Livro

TÍTULO Lisboa Romana <i>Felicitas Iulia Olisipo</i> , Os Monumentos Epigráficos	COORDENAÇÃO DA EDIÇÃO Ana Caessa – CAL/DPC/DMC/CML Ana Sofia Antunes – CAL/DPC/DMC/CML Cristina Nozes – CAL/DPC/DMC/CML Inês Morais Viegas (coord.) – DPC/DMC/CML	EDIÇÃO CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA
COORDENAÇÃO DO VOLUME Ana Caessa – Centro de Arqueologia de Lisboa (CAL/DPC/DMC/CML)	© Câmara Municipal de Lisboa, autores dos textos de cada volume e editora Caleidoscópio.	CALEIDOSCÓPIO - EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA Telef.: (+351) 21 981 79 60 Fax: (+351) 21 981 79 55 caleidoscopio@caleidoscopio.pt www.caleidoscopio.pt
Ricardo Campos – Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (CMSINTRA)	DESIGN GRÁFICO José Ribeiro	
INVESTIGAÇÃO E AUTORIA Amílcar Guerra Carla Matias Cézer Santos Florbel Estêvão José d'Encarnação Lídia Fernandes M. Manuela Alves Dias Ricardo Campos Sara Henriques Reis Sílvia Teixeira	ISBN 978-989-658-608-9	
	DEPÓSITO LEGAL 463308/19	
	TIRAGEM 1.500 exemplares	