

Sobre um bronze zoomórfico do teatro romano de Lisboa: consagração de um monumento ou ocupação ancestral de um espaço?

LÍDIA FERNANDES*
A. NUNES PINTO**

R E S U M O

Analisa-se um pequeno bronze zoomórfico encontrado na campanha arqueológica de 2005 realizada no teatro romano de Lisboa por um dos signatários. O presente estudo pretende dar a conhecer este achado, único até ao momento na cidade de Lisboa, evidenciando comparações pertinentes que o permitam enquadrar estilística e cronologicamente. Apresenta-se, de igual modo, o contexto arqueológico em que esta peça surgiu, analisando-se a sua relação com o monumento romano e com a ocupação que esta zona da cidade teve em épocas anteriores à edificação do teatro. A intervenção arqueológica de 2005, implementada em área a sul do monumento, possibilitou a descoberta da imponente estrutura do *postcaenium*. Somente a construção deste enorme muro permitiu a implantação do teatro nesta zona íngreme da encosta, constituindo uma importantíssima obra de engenharia que ditou a fisionomia urbana de *Olisipo*. A peça em questão foi encontrada imediatamente a sul desta estrutura, ainda que o contexto estratigráfico em que o espécime brônzeo surgiu não possa ser relacionado, directamente, com a sua edificação.

A B S T R A C T

A small zoomorphic bronze statuette found during the archaeological campaign of 2005 at the Roman theatre of Lisbon by one of the authors of this study. The present paper aims to make known this find, which, at present, is unique in the city of Lisbon, allowing stylistic and chronological relevant comparisons. The archaeological context in which this artefact was found is also discussed, analysing its relationship with the Roman monument and the occupation of this part of the city of *Olisipo* before the theatre was built. The archaeological intervention of 2005, carried out in the area that lies to the south of this monument, allowed the discovery of the grandiose structure of the *postcaenium*. Only the construction of this huge wall allowed the establishment of the theatre in this steep slope. This important engineering work dictated the urban layout of *Olisipo*. The artefact was found immediately to the south of this structure, although at present it is not possible to establish a direct connection between the stratigraphic context in which this bronze statuette was found and the construction of the theatre.

1. Introdução

A história da descoberta deste monumento, localizado a meia encosta da actual colina do Castelo de S. Jorge (freguesia da Sé e de Santiago, em Alfama), é sobrejamente conhecida absten-do-nos, quanto a este aspecto, a uma descrição pormenorizada das etapas e vicissitudes da sua esca-vação (Azevedo, 1815; Almeida, 1966, pp. 561–571; Moita, 1970, pp. 7–37; Hauschild, 1990, pp. 348–392; Fernandes, 2006, pp. 181–204; Fernandes, 2007, pp. 27–39) (Fig. 1).

De 1964 a 1967, as intervenções arqueológicas levadas a cabo no monumento centraram-se no seu interior, ou seja, nas áreas correspondentes à *orchestra*, *hyposcaenium*, *proscenium* e *aditus maximus* — zona intervencionada primeiro por D. Fernando de Almeida e depois por Irisalva Moita — e, posteriormente, na parte norte, coincidente com a área das bancadas — trabalhos efectuados de 1989 a 1993 por uma equipa camarária (Fig. 2).

A progressiva extensão da área intervencionada levantou, do ponto de vista de protecção dos vestígios, bem como do tratamento museográfico, inúmeros problemas. Assim, em 2001, a Câmara Municipal de Lisboa, através da criação do Museu do Teatro Romano, procurou criar infra-estruturas que unissem ruínas e espaço de exposição, visando uma compreensão global do monumento romano. Neste sentido, o novo projecto científico centrou a sua atenção na área a sul do teatro, local ocupado pela antiga casa do guarda do monumento, com o objectivo de a reabilitar e permitir a ligação ao novo Museu do Teatro Romano, em edifício contíguo, existente a sul.

Neste âmbito, foram realizadas em 2001 as primeiras intervenções arqueológicas implementadas nesta nova zona, no espaço que iria ser abrangido pelo novo Museu. Esta área encontrava-se ocupada pela antiga casa do guarda do teatro (Rua de S. Mamede n.º 3-a), como referimos, e pelo pátio que lhe ficava anexo pela parte nascente (n.º 3-b).

A intervenção arqueológica desenvolvida em 2001 centrou-se exclusivamente no primeiro local (Fig. 2). Por um lado deparava-se essencial conhecer o limite sul do teatro, por outro, saber de que modo se havia processado a ligação entre esta zona e a parte baixa da colina, em local onde actualmente passa a Rua Augusto Rosa. A estrutura mais importante então exumada foi a do *postcaenium*, ou seja, o grande muro que suportaria a frente cénica.



Fig. 1 Ortofotomapa estando sinalizada a área ocupada pelas ruínas e museu do teatro romano de Lisboa.

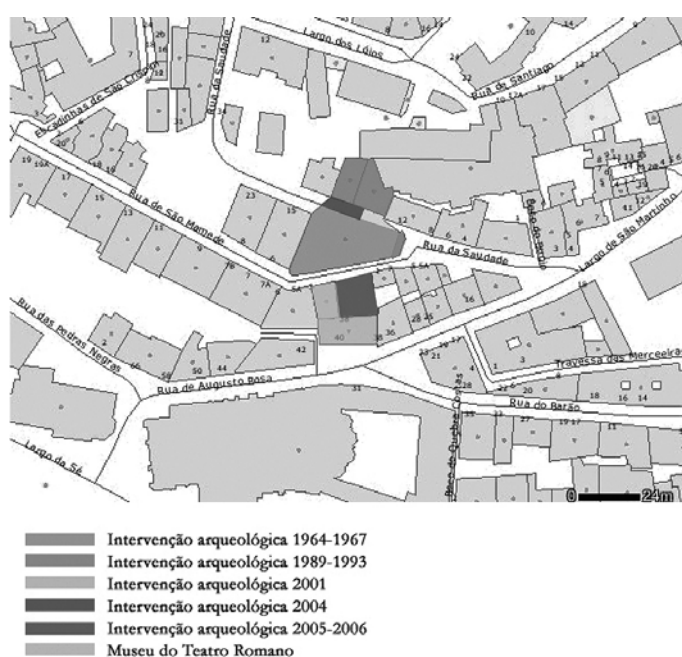


Fig. 2 Cronograma e implantação das várias campanhas arqueológicas do teatro.

O n.º 3-b da Rua de S. Mamede — correspondente ao pátio a céu aberto localizado a nascente do núcleo da “casa do guarda” — foi intervencionado em 2005 e 2006, no decurso de duas campanhas arqueológicas (Fig. 2). O objectivo era descobrir o prolongamento do muro do *postcaenium*, tendo-se atingido o respectivo limite no seu lado oriental.

Foi nesta zona que, em 2005, foi recolhida a peça que agora apresentamos. Trata-se de um pequeno testemunho zoomórfico brônzeo, com menos de 10 cm de comprimento, exumado em local contíguo à estrutura do *postcaenium* referida.

2. Contexto arqueológico

2.1. Intervenção no pátio (Rua de S. Mamede n.º 3-b)

Como referido, as campanhas de 2005 e 2006 incidiram na área onde se localiza o pátio do n.º 3 da Rua de S. Mamede (Fig. 2). Deu-se, deste modo, continuidade à escavação arqueológica iniciada em 2001, estabelecendo a conexão entre as duas áreas da intervenção (o interior da habitação e o pátio) através da demolição do alicerce da parede do século XIX que as separava. Importava essencialmente, a exumação da grande estrutura fundacional do teatro, com o objectivo de perceber a totalidade do seu comprimento e saber de que forma se havia processado a sua implantação.

Outro objectivo era saber de que forma a consolidação da colina havia sido realizada, isto é, impunha-se descobrir de que modo se havia vencido o enorme desnível existente entre a Rua Augusto Rosa, situada a sul e a Rua de S. Mamede, localizada a norte e sobreposta à fachada cénica do teatro. Os cerca de 20 m de diferença topográfica que separam estas duas artérias teriam, obrigatoriamente, suscitado grandes soluções de engenharia com vista à preparação da encosta para a edificação deste monumento.

A intervenção arqueológica processou-se pela realização de valas de sondagem, de orientação variada, que se adaptaram ao espaço disponível e, por esse motivo, com dimensões diversas. Numa primeira fase foram realizadas sete sondagens, que abrangeram a totalidade da área a intervencionar, com profundidades que variaram entre os 2/3 m (Fig. 3). Após a abertura destas sondagens, cujo

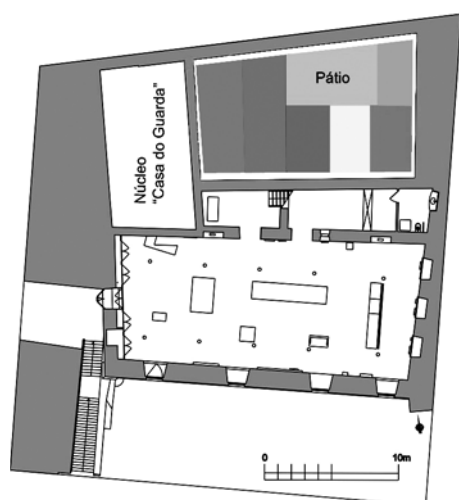


Fig. 3 Implantação das valas de sondagem da primeira fase de intervenção na área do pátio (campanha de 2005).

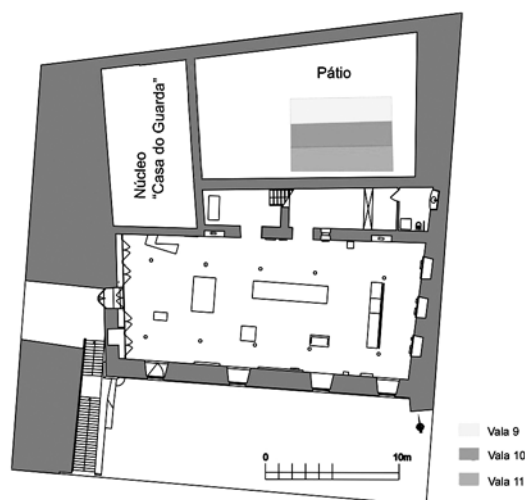


Fig. 4 Implantação das valas de sondagem da segunda fase de intervenção na área do pátio (campanhas de 2005 e 2006).

cronograma de realização possibilitou a obtenção de perfis estratigráficos completos, obteve-se uma área rebaixada e plana tendo-se, a partir desse nível, procedido à abertura de novas valas de sondagem. O aparecimento da estrutura do *postcaenium* em toda a área norte do pátio — excepto no canto NE do (espaço abrangido pela vala 7) — pautou a implantação das novas áreas de escavação.

Estas sondagens — designadas pelos n.ºs 9, 10 e 11 — com uma orientação E/W, foram marcadas em função da estrutura do *postcaenium* (Fig. 4). A sua orientação teve como ponto de partida a face Sul da estrutura romana, única face colocada a descoberto. Em número de três, estas novas valas abriram-se progressivamente de Norte para Sul, abrangendo toda a área do pátio até ao muro existente a Sul que suporta o actual terraço e, simultaneamente, a parede norte do Museu do Teatro Romano. No decurso da campanha de 2005 foi aberta a vala 9 e a metade poente da vala de sondagem 10, tendo sido concluída a sua intervenção na campanha de 2006, altura em que igualmente foi realizada a sondagem 11.

O imperativo, nesta nova fase da intervenção arqueológica, era o de exumar, até à sua fundação, a estrutura do *postcaenium* e observar, de forma clara, o respectivo alicerce. Uma vez que este muro somente abrangia cerca de 3 m da largura do pátio, importava saber qual o tipo de ocupação que a restante área havia tido em época coeva à da edificação do monumento romano.

2.2. Vala de Sondagem 9

Como referido, esta vala adossou ao muro romano constituindo o seu limite norte. Abrangeu uma largura de 2 m (N/S) e dispôs-se no sentido E/W, tendo como comprimento 9,5 m. Foram identificados vinte estratos, distintos entre si pelas suas características físicas, evidenciando todos eles, vestígios antrópicos, ainda que alguns tenham fornecido muito pouco espólio arqueológico, sobretudo os depositados imediatamente sobre as argilas siltosas naturais (Quadro 1).

Quadro 1. Descrição estratigráfica da vala de sondagem 9, realizada no pátio (R. S. Mamede, n.º 3–b) na campanha arqueológica de 2005.

N.º estrato	Coloração	Compactação	Componentes	Descrição
1	Bege clara, tonalidade amarelada	Totalmente solta	Argamassas desfeitas	Bolsa, localizada a norte, encostando à estrutura do <i>postcaenium</i>
2	Esverdeada de tonalidade escura	Medianamente compacta	Muito argilosa	Estrato quase universal
2-a	Esverdeada de tonalidade clara	compacta	heterogénea, argilosa muito granulosa	Estrato quase universal por baixo da camada 2
3	Coloração verde-escura	Medianamente compacta	Argilosa, muito heterogénea; pedras	Sobretudo a Este, junto ao muro romano
4	Verde de tonalidade cinzento-escura	Solta	Pedra miúda, carvões, fauna malacológica	
5	Coloração amarelo torrado	Solta	Argamassas, lascas de pedra calcária	Poderá corresponder à destruição do <i>opus caementicium</i>
5-a	Bege	totalmente solto	brita grossa	
6	Coloração castanha de tonalidade esverdeada	Medianamente compacta	Argilosa	Este estrato mistura-se com o estrato 5 e é recoberto por ele
6-a	Coloração castanho-escura	Compacta	Núcleos de argila castanha	Localiza-se ao mesmo nível do estrato 6

N.º estrato	Coloração	Compactação	Componentes	Descrição
7	Castanho-acinzentado, um pouco esverdeada	Compacta	Argilosa	Junto ao alicerce este
8	Verde-clara	Pouco compacta/solta	Muito argilosa, arenosa, homogénea	Por baixo do patamar da parede Este
9	Verde-clara	Solta	Muito arenosa, argilosa	A oeste junto ao derrube de pedras; a este por baixo das camadas 6 e 6a
9-a	Verde de tonalidade bastante clara	Solta	Muito arenosa, núcleos de argila	Por entre as argamassas do muro romano
9-b	Verde ligeiramente clara	Medianamente compacta	Heterogénea	A sul do estrato 12
9-c	Verde-escura, um pouco castanha	Compacta	Heterogénea, com arenitos brancos	Localizada na metade sul da sondagem
10	Coloração castanha	Muito solta	Arenosa	Junto ao muro romano
11	Castanho-avermelhado	compacta	Inúmeros carvões; fauna malacológica	A nascente do muro romano
12	Coloração amarelada	Solta	Argilosa e arenosa	Entre o derrube de pedras junto ao <i>postcaenium</i>
13	Amarelo-acinzentado	Solta	Heterogénea, argamassas e saibro	Na metade este da sondagem
14	Castanho-escura e avermelhada	Pouco compacta	Heterogénea, com cinzas, argilosa	Canto NW por baixo do derrube
14-a	Coloração bege acinzentado	Totalmente solta	Argamassas	Encostada ao muro romano no seu limite este
15	Esverdeada e acastanhada	Pouco compacta	Arenosa, argilosa	Por baixo da camada 13 e a este do muro romano
15-a	Coloração castanha	Solta		No limite este do muro romano
16	Castanho-escura	Muito compacta	Heterogénea, com cinzas	Por cima das margas do nível geológico, onde assenta o muro romano
17	Coloração cinzento-escura	Muito compacta		Na zona este. Por baixo dos estratos 15 e 13
18	Coloração verde	Muito compacta	Argilosa, com nódulos. Veios de cinzas	
19	Castanho-escura avermelhada	Compacta	Heterogénea, com fauna malacológica	
20	Verde, por vezes negra e avermelhada	Compacta	Argila queimada	Assenta sobre a camada 16

A peça que agora analisamos foi recolhida na camada 2-a, a cerca de 43,70 m (cota absoluta) de profundidade. Este estrato, já identificado nas valas de sondagem anteriormente escavadas (concretamente valas 5 e 6, onde detinha o número de estrato sequencial dessas sondagens, respectivamente n.ºs 15-a e 12-a) é um estrato universal que abrange toda a área intervencionada (pátio) surgindo, inclusivamente, nas valas de sondagem superiores.

Trata-se de um estrato argiloso, de coloração verde clara, com inúmeros componentes granulados rolados, pequenos arenitos e pedras várias de pequeno calibre que evidenciam acentuado rolamento. Trata-se pois, de um estrato muito heterogéneo, relativamente compacto devido à grande quantidade de argila que estabelece coesão plástica entre os diversos componentes.

A distinção entre este estrato e o que se lhe segue (camada 2 ou, nas sondagens 5 e 6, os estratos designados, respectivamente, por 15 e 12), reside no facto de ter menos elementos plásticos, sobretudo pedrinhas, tornando-se, por esse facto, bastante mais homogéneo e uniforme.

Este estrato começa a ser detectado a uma cota absoluta de cerca de 44 m, ou seja, a uma profundidade em relação ao pavimento actual de cerca de 5m e continua a ser identificado até uma profundidade máxima de quase 7 m (cota absoluta de $\pm 42,70$ m). Se observarmos a sua distribuição, constatamos que é um estrato extremamente espesso, universal, como já referimos, e de deposição sensivelmente horizontal (Fig. 5). Esta camada surge inicialmente na parte inferior das áreas de sondagem da primeira fase de intervenção (sondagens 1 a 7) (Fig. 5) constituindo, assim, um dos estratos superiores das novas valas de sondagem (9, 10 e 11) que se implantam após a escavação daquelas.

Um outro aspecto a referir é que este estrato e o anterior (nas valas 9, 10 e 11: estratos 2 e 2-a; na sondagem 5: camadas 15 e 15-a e na sondagem 6: camadas 12 e 12-a), possuem conexão entre si pois surgem sequencialmente: a um nível superior o mais homogéneo — estrato 2, 15 e 12 — que se sobrepõe ao mais heterogéneo — camada 2-a, 15-a e 12-a — mantendo estes dois estratos, características físicas: textura, compactidade, cor e componentes que permitem aferir uma relação de origem física próxima.

Estas duas camadas parecem selar os contextos de época romana, subjacentes, dos que se lhes sobrepõem. Se observarmos os materiais provenientes de cada uma das sondagens a esmagadora maioria é composta por fragmentos cerâmicos da Época Romana ou anterior, encontrando-se presente uma grande percentagem de materiais da Idade do Ferro. Apesar desta anterioridade em termos cronológicos surgem, por vezes, alguns fragmentos residuais de cerâmica medieval o que obriga a considerar estes estratos como de deposição secundária (Quadro 2).

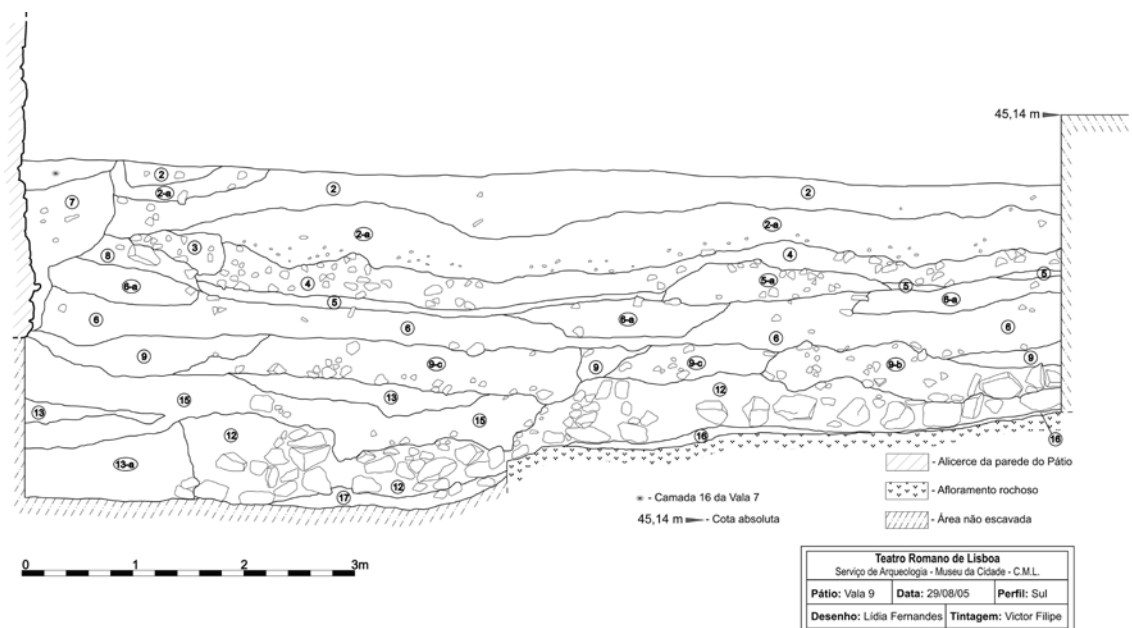


Fig. 5 Desenho do perfil sul da vala de sondagem 9.

Quadro 2. Alguns dos materiais cerâmicos mais relevantes, do ponto de vista cronológico, exumados nas camadas que podem ser associadas ao estrato onde surgiu a estátua brônzea

<i>Vala de sondagem</i>	<i>Materiais cerâmicos</i>
Vala 5	Cerâmica comum romana e material anfórico; um peso de rede; cerâmicas de engobe vermelho pompeiano do século I
Vala 6	Cerâmica comum de época romana. Um peso de rede com grafito; marca de <i>terra sigillata</i> itálica (15a.C +); material vário da Idade do Ferro
Vala 9	Cerâmica comum romana. Material da Idade do Ferro (<i>pitthos</i> , ânfora Pellicer D, ânforas várias, pote, prato). Três marcas em <i>terra sigillata</i> itálica (ambas de 10 a.C-10 d.C.); uma outra em <i>terra sigillata</i> sudgálica (30-70 d.C); cerâmicas de engobe vermelho pompeiano (século I)
Vala 10	Material da Idade do Ferro (<i>pitthos</i> , taça, prato, pote, ânforas, <i>oenochoe</i>); marca de <i>terra sigillata</i> itálica (15 a.C.-15 d.C.); marca de <i>terra sigillata</i> itálica (10 a.C.-10 d.C); cerâmicas de engobe vermelho pompeiano (século I)
Vala 11	Duas marcas de <i>terra sigillata</i> itálica (uma de 5 a.C.-40 d.C. e outra entre 5 a.C-50 d.C. +); material romano e material islâmico vidrado e com pintura a branco; material da Idade do Ferro; cerâmicas de engobe vermelho pompeiano (século I)

Significa isto que este enorme estrato foi depositado em época bastante posterior à edificação do teatro, depois de, muito provavelmente, ter sido removido deste mesmo local. Assim se poderá explicar a enorme mistura de materiais da Idade do Ferro, da Época Romana e, muito residualmente, da Época Medieval. Este fenómeno pode ter explicação pela existência de um grande tanque que abrangeu a parte central deste pátio e cuja profundidade era superior a 2 m. O enorme alicerce que houve que realizar para a edificação deste tanque poderá explicar a movimentação de terras no interior do pátio, de forma a nivelá-lo para o assentamento daquela construção. Este tanque, disposto com uma orientação N/S, possuía um comprimento de 4,54 m e uma largura de cerca de 3 m. Estas dimensões referem-se à estrutura construtiva e não, simplesmente, às faces visíveis. Internamente esta estrutura apresentava um comprimento de 3,07 m por uma largura de 1,91 m e destinava-se a ficar enterrado não sendo visíveis as faces externas.

Estas dimensões pressupõem pois, uma área bastante alargada para a realização dos trabalhos e para se proceder ao seu alicerçamento. Apesar de desconhecermos a data concreta da edificação desta estrutura, convém referir que a *Carta Topográfica de Lisboa*, realizada entre 1856 e 1858 sob a direcção de Filipe Folque (n.º 44), assinala a presença de uma estrutura com água (identificada a azul) no interior deste edifício. Assim, esta edificação poderá corresponder a uma construção dos inícios do século XIX, tendo sido destruída nos finais da primeira metade do século XX, cronologia que igualmente nos é reforçada pelos materiais exumados no seu interior. Apesar de em reduzido número, destacamos o aparecimento de uma pequena garrafa em grés; um frasco de vidro; cerâmica comum, sobretudo pertencentes a alguidares de grandes dimensões e, curiosamente, uma retrete quase completa com a marca “S”. Todos estes elementos são de cronologia muito recente. No que respeita à retrete, a marca que ostenta no seu interior poderá relacioná-la com a produção da fábrica Singer, que se instalou na Rua da Glória em finais do século XIX e que teve autorização de laboração em 1929. Este elemento poderá, assim, datar-nos o fim do funcionamento desta estrutura hidráulica.

As movimentações de terra originadas por esta construção terão alterado de forma substancial a estratigrafia natural deste local. A presença de tão grande número de materiais pré-romanos e romanos indica que são essas as camadas originais desta zona. A presença quase residual de peças de época posterior demonstra a fraca representatividade da ocupação desta área em tais períodos. A presença medieval, essencialmente islâmica, encontra-se atestada nesta área de escavação, através do aparecimento de materiais dispersos. Assinala-se, no entanto, que o único contexto ocupacio-

nal registado localizou-se na área rebaixada entre os dois muros que compõem o *postcaenium*. Este contexto é datável de entre a segunda metade do século XI e os inícios da seguinte centúria. Deste modo se explicará o aparecimento de materiais tão antigos quanto a Idade do Ferro, mas também a presença de outros de época mais recente que nos surgem misturados num mesmo estrato, ainda que em diminuto número.

Apesar deste fenómeno, as camadas mais profundas junto ao muro a sul que suporta o terraço, são de deposição primária e evidenciaram inúmero material do período republicano o qual relacionamos com uma ocupação efectiva do local. “Não podemos deixar de mencionar o aparecimento de um assinalável número de peças de cronologia anterior, onde se destacam fragmentos de urnas com pintura de bandas do tipo «Cruz del Negro» (finais século VIII a.C., inícios século VI a.C.); fragmentos de *pithoi* com pintura de bandas da 1.^a Idade do Ferro, alguns enquadráveis no período orientalizante; taças de pé de engobe vermelho, atribuíveis aos séculos VII–VI a.C.; um incensório, também de engobe vermelho dos séculos VII–VI a.C. ou ainda fragmentos de *kalathoi* com decoração na aba do tipo “dente de lobo” (produção ibérica tardia, séculos III/II a.C.)” (Fernandes, 2007, p. 35)¹.

Estes dados são de grande importância quanto ao tipo de ocupação romana e pré-romana que esta área a sul do teatro possuiu. Com efeito, pelos dados até agora recolhidos, abalizamos afirmar que esta zona, depois ocupada pelo pátio da casa pós-pombalina no século XIX, terá tido, em época romana, uma configuração muito semelhante à que hoje testemunhamos, tendo tido um enorme enchimento artificial, de forma a colmatar o acentuado declive existente nesta vertente. A presença de uma estrutura como o *postcaenium*, assim como o de um segundo muro, paralelo àquele, que ainda hoje permanece por baixo do actual terraço — esta estrutura foi exumada até uma profundidade de quase 10 m, e as características técnicas que se evidenciam na sua parte inferior indicam que seja coeva à do *postcaenium* e ao teatro, correspondendo a sua parte superior a uma alteração ou acrescento dos finais do século XVI, em contextos do antigo edifício do Celeiro da Mitra — indica a contenção do desnível da colina levada a cabo por plataformas, criadas por grandes muros alicerçados no subsolo, que venceriam o desnível até à via que se localizava a sul². A efectiva ocupação romana deste local estabeleceu um corte definitivo com o passado, alterando de forma decisiva a topografia desta zona da cidade — que, como comprovámos, já teria uma ocupação efectiva durante a Idade do Ferro — e atribuindo-lhe a fisionomia que hoje conhecemos.

Os dois estratos acima referidos (2 e 2-a) localizam-se por cima de um enorme amontoado de pedras que, pela morfologia da composição, nos indica ser um arranjo intencional (Fig. 6). Com efeito, blocos de grandes dimensões³ foram dispostos em três fiadas, paralelas entre si e ao muro do *postcaenium*, com uma orientação E/W e abrangendo a totalidade do espaço. Por cima, ao lado e nos interstícios destes blocos soltos de rocha, foram colocadas pedras de menor dimensão de forma a colmatar os espaços vazios e a tornar mais compacta esta estrutura. Este conjunto encontrava-se depositado por cima do afloramento, sendo que apenas alguns estratos pouco espessos se encontravam subjacentes. Encontramo-nos perante uma técnica construtiva deveras pragmática que procurou, de forma rápida e simples, dar destino à enorme quantidade de blocos do afloramento rochoso que foram extraídos do local onde a parte mais baixa do teatro se implantou e, simultaneamente, dar maior consistência aos aterros artificiais que então foram criados na vertente sul.

A peça que analisamos surgiu imediatamente por cima deste alinhamento pétreo, que se posicionou imediatamente ao lado do *postcaenium* (Fig. 7). Deste modo, e seguindo a contextualização histórica que realizámos dos estratos relacionados, não é seguro que esta peça seja romana, não só porque o número de materiais de cronologia mais antiga é acentuado, mas também pelo facto de ocorrer algum espólio residual de época posterior.



Fig. 6 Perspectiva de oeste para este da área do pátio depois de abertas todas as valas de sondagem do pátio (valas 9, 10 e 11), conservando-se os alinhamentos de pedras da metade nascente da vala 10 e toda a vala 11. Fotografia de Lídia Fernandes.



Fig. 7 Perspectiva de sul para norte da área oeste da vala de sondagem 9. Observa-se a parte superior do amontoado de pedras que encostava à estrutura do *postcaenium* que se observa em segundo plano. Fotografia de Lídia Fernandes.

3. Análise descritiva e comparativa

Foi na parte meridional das ruínas, na zona imediatamente adjacente ao que constituiu o *postscaenium* do teatro romano de Lisboa, que os escombros retiveram os documentos que lhe haviam sido confiados, onde, um dos autores, Lídia Fernandes⁴, perfeitamente familiarizada com o sítio, foi responsável pelo achado, durante o estio de 2005.

Ali mesmo, no meio de uma arquitetura defunta, foi encontrada *in situ* uma interessante peça da torêutica antiga, um veado, *cervus elaphus* (Figs. 8 e 9).

Dentre a diversidade do material recolhido merece um interesse particular este quadrúpede, sem dúvida uma réplica, cuja produção obedece a um critério próprio, de tendências arcaicas, reconduzindo-o ao denominado estilo geométrico zoomórfico da pequena plástica do mundo grego.

A estatueta não se encontra intacta. Tem as pernas fracturadas, com excepção da anterior direita, o que não impossibilita a reconstituição nas suas dimensões primárias. Assim, na extensão longitudinal mede 52 mm, possui de altura máxima 75 mm, comportando uma espessura máxima do corpo de 13 mm. Abstraindo-nos das fracturas existentes, o seu peso actual é ainda de 82 g.

É um bronze de fundição, pela técnica da cera perdida, num só molde, maciço e de qualidade razoável.

Resistindo à aspereza dos tempos chegou até aos nossos dias, danificada no seu contorno e amplamente corroída (Fig. 10). O espécime, com a superfície muito alterada, após a intervenção de conservação e restauro a que foi submetida, regista hoje um aspecto distinto. Contudo, apresenta a superfície fortemente patinada, coberta com uma camada de óxidos de cobre em tons de verde-escuro, mesclada de manchas acastanhadas.

Representada de pé, sem movimento aparente, apoiada nas quatro patas, inflexíveis e firmemente plantadas em terra, insere-se num espaço com determinado equilíbrio e naturalidade, idealização que traduz a sua versão original.

A modelação reflecte as produções do mundo arcaico caracterizadas por um dualismo simplificado e abstracção geométrica, profundamente enraizado numa tradição figurativa da Ática ou Beócia. Todavia, note-se que, estilisticamente, a pequena estatueta nos transmite uma nítida dicotomia entre a cabeça e o resto do corpo (Figs. 8 e 11).

A modelação da cabeça mereceu, por parte do artesão, melhor tratamento naturalístico, contrastando com a particular estilização da anatomia do corpo (Fig. 11).

A cabeça, de forma e volumetria correcta, foi representada em posição horizontal, permitindo uma visão dominante, denunciando um estado de alerta, ou quiçá, o momento de bramar, como sugere a pequena boca um tanto aberta. Seria de esperar, nesta interpretação, um acentuado levantamento do focinho, como se observa na vida real.

É uma cabeça troncocónica, realista, de um ovóide alongado e expressivo aplainamento cimeiro, perfeitamente paralela ao plano do corpo, materializando um peculiar dinamismo.

Na extremidade do focinho não se observam as narinas e a boca mostra-se entreaberta. Os olhos, diametralmente opostos, são marcados por suaves e minúsculas depressões circulares, o esquerdo pouco perceptível devido à oxidação. Na parte posterior da cabeça sobressaem duas porções verticais e simétricas, que indicam as orelhas. As armações, de eventual simetria, partidas ao nível das orelhas, emergem no alto do crânio. O pescoço alto, mais volumoso junto à cabeça, ligeiramente inclinado para a frente, retrata com realismo a postura própria destes animais.

A anatomia do corpo não é respeitada. Bastante simplificada, não regista qualquer tentativa de modelação muscular. O mesmo se constata no tratamento da perna ainda existente. O corpo



Fig. 8 Bronze zoomórfico do teatro. Fotografia de Lídia Fernandes.

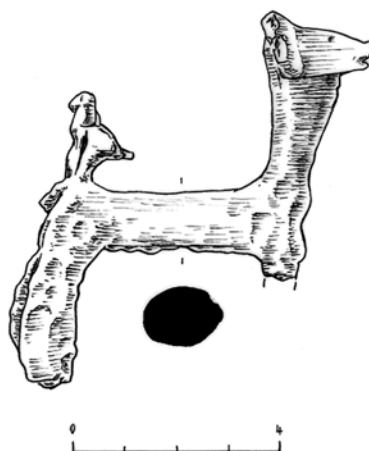


Fig. 9 Bronze zoomórfico. Desenho de Cathy Douzil.



Fig. 10 A estatueta em bronze antes de ser tratada.
Fotografia de Lídia Fernandes.



Fig. 11 Pormenor da cabeça do bronze zoomórfico.
Fotografia de Lídia Fernandes.

alongado e tubular, perfeitamente cilíndrico, pouco vigoroso, apresenta um curto apêndice pendente, indicando a cauda.

Das pernas subsiste unicamente a perna anterior direita, informe, direita e sem casco, com uma altura de 29 mm. Das outras, mutiladas, apenas são visíveis os respectivos arranques. É marcante a deformação desta perna. À margem da oxidação, deve ser entendida como sendo resultado de uma contusão violenta pós-deposicional, ocasionando rasgo e esmagamento da mesma.

O tema figurativo, além de denunciar sensibilidade na observação das cenas da natureza, manifesta uma intenção consciente do artesão em evocar um ícone sagrado no contexto espiritual da época.

Para a sua identificação não prescindimos, pois, da vertente religiosa, das práticas votivas e de todo o carácter simbólico adjacente que abarca, motivos pelos quais o consideramos uma figura com função cultual, o frequente ex-voto.

A presença deste ex-voto no teatro romano poderá testemunhar a crença da elite lisiponense e por consequência, o sentimento religioso da época, caso se considere que esta peça se relacione com este espaço público. Assim sendo, poderá indicar a presença de um local de culto, não sendo estranha, segundo esta interpretação, a viabilidade da sua colocação em sítio público, num pequeno altar ou fazendo parte das figuras de um larário de camarim, *choragium*, adjacentes ao teatro. Outra hipótese, no entanto, é enquadrar esta peça em épocas anteriores relacionando-se com uma ocupação efectiva que este local também teve antes da edificação do espaço cénico, de acordo com o referido *supra*.

O veado que ora se publica, um pouco à margem da tipologia comum, possui uma atitude sofisticada, autorizando afinidades iconográficas e tipológicas com mais três representações compósitas, isto é, complementadas com a personagem satélite, águia ou pombo, testemunhos da pequena plástica figurativa em bronze, com precisão geográfica definida na Grécia antiga.

Duas delas são figuras de veados e uma outra de touro. Um dos veados (Barron, 1981, p. 11, figs./n.º) e o touro (Mitten & Doeringer, 1968, p. 36, n.º 16) são aceites como réplicas do geométrico grego (VIII-VII a.C.). O outro veado (Reinach, 1929, p. 299, n.º 2; Contenau, 1927, fig. 121) foi considerado por Reinach, com ponderação, uma peça hitita. Nestas circunstâncias, não desperdiçando a proposta interpretativa da época, vincula-o, *grosso modo*, ao período compreendido entre os séculos XVIII-XVI a.C.

Nas representações tanto do veado das colecções do Museu de Belas Artes - Boston, como do touro, pertença das colecções da Universidade Johns Hopkins - Baltimore, as características iconográficas e estilísticas são observáveis na escultura zoomórfica da época, quer ao nível da esquematização das formas, quer na identificação precisa da ave que as complementam: uma águia.

Na representação hitita sobressai o realismo do conjunto. Longe do esquemático geométrico diferencia-se profundamente na sua concepção, credibilizando a interpretação do autor, de atuara feitura anatómica, onde a naturalidade dos intervenientes se associa à qualidade estética, evidências de uma oficina de qualidade.

A este propósito vale a pena reflectir a sua proposta apontando a condição hitita. Uma produção, com matriz estabelecida em determinado período escultural oriental, teria contaminado de alguma maneira a arte antiga grega (Bouzet, 1977, p. 36; Rolley, 1969, p. 100) a julgar pelos exemplares que se conhecem, todos de uma época longínqua, provavelmente através da Jónia.

O veado que integra o elenco dos animais publicados por Reinach parece ter servido de matriz aos outros, mais tardios. Estamos perante um pequeno grupo de monumentos figurativos convincentes, no que diz respeito à temática, discordante na anatomia e de manifesto afastamento cronológico.

No exemplar ora estudado, encontra-se um elemento crucial que o diferencia das demais representações zoomórficas em geral, o tratamento compósito. A pequena escultura foi deliberadamente ali colocada com uma finalidade muito para lá da mera função decorativa.

Não seria prática corrente, nem fantasia de artesão, mas uma representação propositada de um ex-voto com determinada carga simbólica. Todavia, esta manifestação ultrapassa-nos. Simbologia sentida, mas à qual a investigação tem dedicado pouca atenção.

Ao contrário da maioria dos cervídeos, nos costados, mais propriamente nos quartos traseiros do animal está, nada discreto, pousado um pequeno pássaro. A silhueta parece representar um pombo ou, com maior credibilidade uma ave de rapina. Uma e outra interpretação são credíveis.

A ave está de pé, em posição de repouso, e não olha o veado (Fig. 12). Mantém alguma expressividade e uma elegante obliquidade que caracteriza a sua postura, qual sentinela perscrutando o horizonte. O corpo (altura de 18,7 mm e largura máxima de 10 mm) é mediano e maciço, sem incisões que denunciem a plumagem. O pescoço é curto e espesso, limitado por um sulco que o distingue da cabeça levantada, num movimento livre, com bico curto, de olhos não figurados. As asas, ligeiramente afastadas do corpo, sobrepõem-se à cauda curta, em jeito de espátula. Uma porção troncocónica substitui as patas, cobrindo parte do peito.

Enquanto figura isolada, tem similitudes com algumas aves de rapina do mundo antigo, a título de exemplo a águia de *Castra Praetoria* (Roma) — que Margherita Bolla (1997, p. 65, n.º 44, Tav. XVIII, n.º 44) integrou no seu inventário; a atitude, o estilo, a factura, invocam os da ave de rapina do Museu Nacional de Palermo (Di Stefano, 1975, p. 82, n.º 146), enquanto o estilo a aproxima da ave do Museu de Avignon (Rolland, 1965, pp. 131, 272).

Considerando unicamente o cervídeo, é clara a afinidade iconográfica e estilística com o corço que estudaram Mitten & Doeringer (1968, p. 40, n.º 22). Embora de proveniência duvidosa, considera-a produção do Norte da Grécia, atribuindo-lhe a cronologia de 750–700 a.C.

Pela tipologia, associa-se ao veado da Trácia antiga, Sevlievo, pertença do Museu Arqueológico de Sofia, Bulgária, cuja traça e geometrização levou Ognenova-Marinova (1975, p. 15) a integrá-la no período geométrico, não obstante a sua esquematização muito mais pronunciada e a técnica de execução pelo procedimento de martelagem e corte, contrariamente ao de *Olisipo* que resultou da fundição.

O aspecto anatómico da cabeça do nosso exemplar e o da cabeça encontrada em Delfos, são de um parentesco flagrante no que respeita à técnica e ao estilo. Publicada por Claude Rolley (1969, p. 82, n.º 124, planche XXI, n.º 124) e considerada de igual modo de época geométrica.

Um paralelo particularmente imediato pode ser instituído com o veado encontrado no decorrer das mesmas escavações, em Delfos. A analogia que se faz entre estas duas estatuetas é apenas pela sua configuração, pois, nas funções elas divergem. As proporções menores e a ostentação de um anel de suspensão no dorso excluem a mesma finalidade (Rolley, 1969, p. 82, n.º 123, planche, XXI, n.º 123; Herrmann, 1964, p. 21, n.º 14, p. 29, n.º 52). Uma peça indubitavelmente utilizada como amuleto e não como oferenda votiva.

Uma outra apreciação comparativa pode ser feita com o veado oriundo, também, de Delfos e que Claude Rolley (1969, p. 82, n.º 122, planche XXI, n.º 122) integrou na mesma publicação.

Pela sua aproximação estilística, pode, ainda, associar-se ao que resta da figura do veado do Museu de Albacete (Abascal, 1993, p. 21, n.º 7).

Analisando a globalidade das representações zoomórficas de bronze, em especial dos cervídeos e conhecedores dos caracteres que identificam o nosso exemplar, este está longe de outros com pluralidade estilística e técnica superior, aspecto que não nos impede um confronto formal com um notável número de veados⁵. Idêntico confronto pode ser feito com exemplares de concepção menos boa⁶.



Fig. 12 Pormenor da pequena ave situada por cima do corpo da estatueta em bronze. Fotografia de Lídia Fernandes.

Parece-nos que a identidade deste quadrúpede é mais aparente que real. Vejamos: a técnica que apresenta na sua concepção, um corpo simples, cilíndrico de perfeita esquematização, recorda uma ascendência arcaica, compatível com uma tradição das oficinas gregas da arte geométrica e uma cabeça a contrapor-se a esta tradição, mais anatómica, com modelação mais realista, dificultando invariavelmente a sua contextualização no tempo e no espaço (Fig. 9).

A sua similitude com a iconografia das três representações conhecidas coloca-a temporalmente no mesmo patamar. Todavia ao diferenciarmos o tratamento da cabeça e do corpo do nosso cervídeo, provavelmente correcto na perspectiva do toreuta, autoriza a proposta de uma produção posterior, possivelmente abrangendo os séculos IV–III a.C., respeitando, em parte, os protótipos da plástica grega dos séculos VII–VI a.C.

É um processo normal, nomeadamente entre as representações mais significativas da estatuária brônzea, cuja iconografia é vulgarmente inspirada nos cânones da arte grega. A cronologia proposta é reforçada pela evidência estratigráfica e materiais arqueológicos recolhidos juntamente com o veado que ora se divulga.

4. A estrutura do *postcaenium* do teatro romano de Lisboa

Como referido no início deste trabalho, o dado mais importante das campanhas de 2005 e 2006 foi a detecção da imponente estrutura do *postcaenium* (Fig. 13). A sua implantação, dimensões e características técnicas, constituem dados de enorme importância para a compreensão da edificação deste monumento.

Não podemos deixar de sublinhar que, apesar de esta estrutura estar preservada numa extensão e altura consideráveis, as suas dimensões originais terão sido substancialmente maiores. Não podemos esquecer que este enorme muro suportaria a *frons scaenae*, possuindo assim uma altura próxima ao que esta apresentava. Apesar de desconhecermos essa dimensão, pelas alturas dos fustes, bases e capitéis que se conservam, estimamos entre 10 a 12 m a altura que a fachada cénica teria (Fernandes, 1997, vol. 1–4; Fernandes, 2001, pp. 29–51). A realização de uma maqueta, trabalho que se encontra a ser executado pelo nosso colega Carlos Loureiro, do Museu da Cidade, permite mais facilmente visualizar a implantação do teatro e os respectivos muros de suporte no terreno. Este trabalho indica que a fachada cénica poderia atingir uma altura bastante superior. Contudo, este modelo está a ser realizado com base na topografia actual do terreno e não, dada a ausência de dados, na reconstituição da paleotopografia antiga. A parte superior conservada do *postcaenium* — troço identificado em 2005 e imediatamente subjacente à fachada actual do pátio (Rua de S. Mamede n.º 3–b) (cota absoluta 48,59 m) — encontra-se cerca de 1 m acima do nível onde provavelmente se situaria o arranque visível da fachada. A altura máxima que o *postcaenium* atinge, no troço exumado, é de quase 11 m. Significa isto que esta estrutura poderia atingir entre 20 a 22 m de altura (se acompanhasse a altura da fachada cénica), sendo que cerca de 10 m se encontrariam enterrados, pertencendo ao alicerce. A face sul desta estrutura não era visível, pois encontrar-se-ia encoberta por aterros os quais tinham o duplo objectivo de criar uma plataforma artificial e de conferir uma maior consolidação à encosta.

No que respeita à estrutura interna deste enorme muro do teatro de *Olisipo*, ela é realizada em *opus caementicium*. Convém sublinhar que a utilização intensiva desta técnica construtiva no teatro romano de Lisboa constitui, provavelmente, um dos mais precoces exemplos de utilização sistemática, em território actualmente nacional.

Esta estrutura é composta por outro muro, paralelo ao agora referido e dele distanciada 1,60 m para norte (implantado imediatamente por baixo da actual fachada do edifício com frente para a Rua

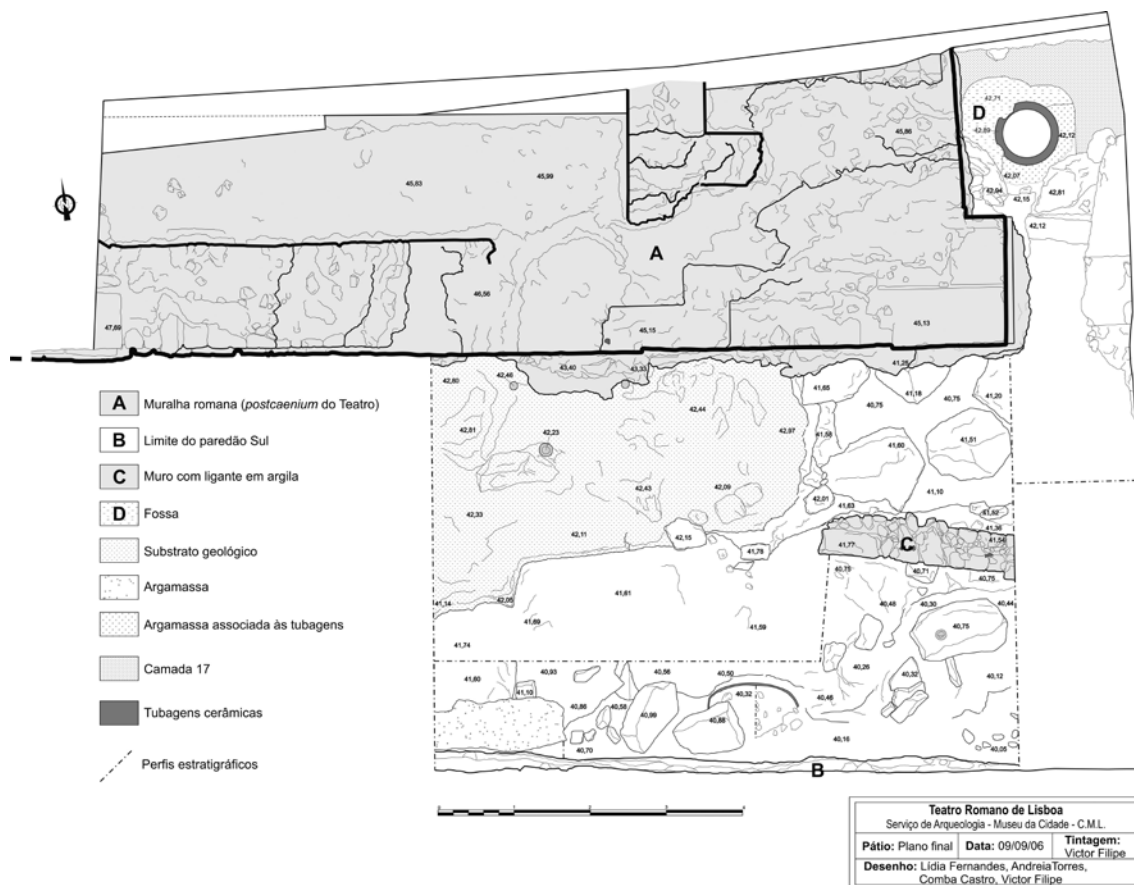


Fig. 13 Levantamento gráfico das estruturas arqueológicas exumadas no pátio, destacando-se a estrutura do *postcaenium*.

de S. Mamede) e conservado numa altura significativa. O espaço entre estes dois muros encontra-se rebaixado, apresentando uma superfície homogênea, o que nos poderá indicar uma funcionalidade deste espaço como *parascenia* ou, mais provavelmente, como *skenotheke* (Fernandes, 2006, p. 188). A largura máxima da estrutura do *postcaenium* deverá corresponder a 4,60 m, ou seja 15,50 PR⁷, sendo composta: pela área rebaixada; pelo muro sul colocado à vista; pelo muro norte, apenas exumada a sua face sul (pois permanece por baixo da actual fachada do pátio). Toda esta estrutura é maciça na sua parte inferior, encontrando-se os espaços internos de cota mais baixa, a cerca de 5 m acima da parte inferior do seu assentamento.

Esta enorme construção delimita, a sul, o teatro romano. Tratar-se-á, deste modo, da estrutura tardoz onde encosta a frente cénica. Não se trata pois, da fachada de tipo palaciano, ricamente decorada com dois ou três andares de colunas e respectivos entablamentos — que muito provavelmente permanece ainda sob a actual rua — que seria vista pelo público, mas sim da estrutura que a suportaria. Continuamos sem saber o local de implantação da *frons scaenae*, o que nos impede de comprovar o modelo vitruviano, segundo o qual, aquela se localizaria tangencialmente à base do triângulo mais próximo da cena, inscrito aquele na circunferência definidora da *orchestra* (Vitruvius, Livro V, Cap. VI). No caso do teatro romano de Lisboa, o centro desta circunferência deverá localizar-se no eixo dos *aditus maximi*, ainda que o seu diâmetro deva incluir os degraus da *proedria*. T. Hauschild (1990, p. 385, Beilage 2) já havia chamado a atenção para este aspecto, tal como é demonstrado no seu texto de 1990, assim como na planta que apresenta.

Por outro lado, gostaríamos de chamar a atenção para o facto de o comprimento total deste muro do *postcaenium*, com cerca de 40 m, ou seja, 135 PR, ultrapassar a medida de 1 *actus*, ainda que, tratando-se de um edifício público e implantado numa zona de acentuados desníveis, ser compreensível tal discrepância em relação ao reticulado que se aplicaria à cidade de *Olisipo* (Mantas, 2003, pp. 13–29).

A total dimensão do teatro deverá ultrapassar largamente a dimensão do *postcaenium*. Com efeito, acreditamos que o monumento será de dimensões consideravelmente superiores. Aquela estrutura tem como objectivo principal a contenção estrutural da fachada cénica e dos terrenos adjacentes, objectivo esse que é conseguido por um curioso sistema de muros paralelos que se devem prolongar até à parte baixa da colina, coincidindo com a actual Rua Augusto Rosa (Fig. 14). A intervenção arqueológica realizada em Outubro de 2009 na Rua Augusto Rosa (largo adjacente ao edifício do Aljube) permitiu obter mais alguns dados quanto ao urbanismo desta zona da cidade. Se implantarmos os vestígios detectados mais a norte (área das bancadas), podemos calcular que a totalidade do monumento se poderá inscrever em 2 *actus*.

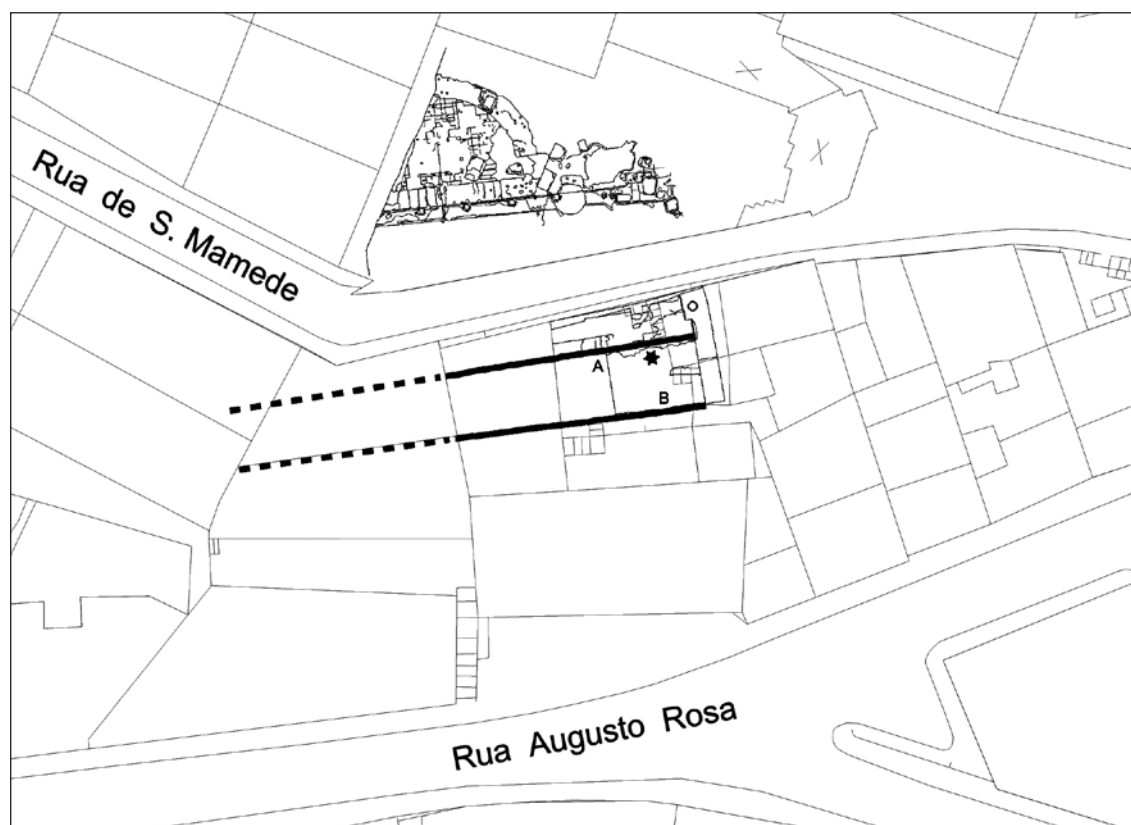


Fig. 14 Implantação das estruturas romanas do Teatro e sistema de contenção da colina: A – estrutura do *postcaenium*; B – estrutura inferior ao actual terraço (n.º 3b da Rua de S. Mamede). Encontra-se sinalizado o local onde o bronze zoomórfico apareceu. Composição da autoria de Carlos Loureiro.

5. Considerações finais

Face à contextualização estratigráfica que apresentámos e à análise descritiva e comparativa do cervídeo brônzeo, duas hipóteses históricas se deparam quanto à interpretação desta peça.

Por um lado, poder-se-ia entender este exemplar como elaborado em contexto romano, podendo corresponder a uma peça votiva, uma oferenda, ou consagração ao edifício cénico que então estava a ser erigido. Quanto a esta ideia, convém sublinhar a anterioridade cronológica do exemplar que, pelas suas características físicas, não pode ser integrado em contextos romanos. A linguagem artística evidenciada, o geometrismo do corpo e a estilização dos diversos membros indicam, claramente, uma cronologia bastante anterior. Apesar deste anacronismo, nada impede que um objecto perdure ao longo dos séculos, adquirindo, também por essa razão, uma mais-valia simbólica e um apreço acrescido.

Pelo contexto em que a peça foi encontrada, nada garante, pois, que esta estatueta tenha funcionado como ex-voto no teatro, ainda que a ideia em si seja amplamente aliciante, sobretudo se tivermos em conta que ela se encontrava no preciso local onde os trabalhos de engenharia se iniciaram. Segundo esta perspectiva interpretativa, é forçoso colocar a hipótese de a estatueta brônzea constituir uma oferenda, uma prece às ambiciosas obras que se iniciavam e, enfim, um acto de consagração do monumento.

Convém referir que os terrenos argilo-siltosos onde uma parte substancial do alicerce do *postcaenium* assentou foram previamente nivelados e evidenciam queima localizada, podendo-se interpretar tal acção como um ritual consagratório (Fig. 15). A queima de terrenos argilosos provoca fumos intensos e desconhecemos qual outra razão, que não a ritual, possa estar subjacente. Colocamos pois a hipótese de ter tido lugar, no preciso local onde se veio a edificar o *postcaenium*, uma cerimónia sagrada que quase poderíamos aproximar ao *suffitio*, ou seja, à purificação, pelo fogo e pela água. Ainda que este termo em cerimónias de deposição sepulcral de um corpo, após o enterramento do mesmo, poderá pensar-se numa acção idêntica, de sacralização e de limpeza do espaço onde iria nascer uma obra do Império.

A outra interpretação que se propõe é a de que esta peça, pela cronologia que se lhe atribui, provir de um efectivo contexto anterior, isto é, séculos IV–III a.C. O facto de terem sido exumados, nesta camada de deposição secundária, inúmeros materiais de idêntica cronologia, bem como o facto de terem sido detectados estratos que indicam uma efectiva ocupação da Idade do Ferro, obriga a repensar aquela primeira interpretação.

Com efeito, talvez pareça mais viável a hipótese de, tratando-se de um bronze da quarta ou terceira centúria antes da nossa Era, o poder atribuir aos contextos desse período que aqui se exumaram. A construção do teatro nos inícios do século I d.C., revolvendo os estratos de ocupação anterior, levou a que peças antigas e mais recentes se tenham mesclado. A edificação de novas estruturas, como seja o caso do tanque de época moderna a que fizemos referência, terá igualmente contribuído para esta mistura de terras e de espólio.



Fig. 15 Perspectiva de este para oeste da vala de sondagem 9. Pormenor do local onde a estrutura do *postcaenium* assenta, observando-se a argila queimada. Fotografia de Lídia Fernandes.

Conhecedores desta peça pelas características que realmente apresenta, a conjugação compósita revela-se deveras interessante, não só na diferenciação de tratamento em relação às demais reproduções inseridas no mesmo *cânon*, mas também na plástica dos protagonistas distintos: o cervo e a ave.

À margem do testemunho materializando crenças e práticas religiosas do quotidiano dos lisboetas da Antiguidade, integra uma temática referenciada num restrito número de exemplares que, para além da simbologia, testemunham essencialmente o carácter votivo.

A iconografia, fruto da tradição figurativa de uma época e precisão geográfica definidas, o geométrico grego, denuncia a intencionalidade funcional a que o artesão se propôs: satisfazendo a preocupação religiosa do crente, materializando-a num ex-voto.

Ao contemplar o veado com a pequena ave, embora mutilado, fruto das contingências do tempo, reaviva-se a memória, tornando quase presentes os olisiponenses que a veneraram, confirmando-se as suas preces e temores.

Citando Vauthey (1990–1991, p. 14), fazemos nosso o seu pensamento:

Ainsi, grâce aux sculpteurs, aux bronziers et aux coroplastes de temps anciens, l'évocation du cerf et de ses représentations permet d'utiles et fructueuses appréciations sur sa mythologie et son symbolisme.

Agradecimentos

Não podemos deixar de agradecer ao nosso colega do Museu da Cidade, Moisés Costa Campos, o belíssimo trabalho de limpeza e de conservação que realizou na peça, imprescindível a qualquer análise que sobre ela se fizesse, assim como a Cathy Douzil, pelo excelente desenho que nos permite uma mais cuidada interpretação deste exemplar. A Carlos Loureiro (Museu da Cidade, CML) não podemos deixar de agradecer a realização da Fig. 14 e o tratamento de algumas das imagens que apresentamos. E, *last but not the least*, um obrigada a Eurico Sepúlveda, que realizou a tradução do resumo deste trabalho.

NOTAS

* Arqueóloga do Museu da Cidade (Divisão de Museus e Palácios do D.P.C. da Câmara Municipal de Lisboa). Coordenadora científica da intervenção arqueológica do Teatro Romano de Lisboa. Mestre em História de Arte.

** Investigador do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto.

¹ Não podemos deixar de mencionar a equipa de trabalho, composta por um dos signatários (L.F.) e por João Pimenta, Victor Filipe e Marco Calado, que está a levar a cabo, desde finais de 2007, o estudo deste espólio.

² Sobre este aspecto cf. o trabalho em publicação na Revista *Al-madan*, intitulado: *Teatro romano de Lisboa: sondagem arqueológica a sul do monumento e o urbanismo de Olisipo*, da autoria de Lídia Fernandes, Eurico Sepúlveda e Márcio Antunes.

³ Sendo que alguns são silhares, ainda que evidenciando um acabamento pouco cuidado, tendo sido detectados essencialmente na Vala 10 e 11, isto é, no limite Sul, a uma maior profundidade.

⁴ Foi-me muito grato oferecer o meu contributo a esta publicação. Pude apreciar nesta minha ilustre Amiga a habitual delicadeza no convite, a seriedade no trabalho de investigação e erudição já demonstrada pelos trabalhos publicados, o meu bem-haja.

⁵ Oliveira de Frades – Pereira, 1997; Pinto, 2002, p. 226, n.º 86 e p. 690, estampa 88, n.º 86; Museu Rolin, França – Lebel & Boucher, 1975, pp. 89 e 90, n.ºs 160 e 161; - Museu de Leiden, Holanda – Jitta, Peters & Van Es, 1969, pp. 178-179, n.º 78; - Museu do Louvre, - Ridder, 1913, pp. 280-288, n.º 1089, Richard, 1970–1973, pp. 165–166; Vauthey, 1991, p. 12 e p. 16, fig. 3; - Museu de Orléans, França – Varagnac & Fabre, 1956, p. 146., n.º 49; Reinach, 1908, pp. 341–346; Vauthey, 1991, p. 12 e 16, fig. 2; Bretagne – Richard, 1971, p. 257, fig.1. - Saumur, 1919, fig. 289; - Museu de Enns, Áustria – Fleischer, 1967, p. 185, n.º 260; - Biblioteca Nacional Paris – Babelon & Blanchet, 1895, 1197; - Kestner-Museum Alemanha – Menzel, 1964, p. 59; - Richter, 1930, pp. 28-29, tav. XLVIII, figs. 147-149; - Museu Denon de Chalon-sur-Saône – Boucher, 1983, p. 38, n.º 8; - Bavay França – Boucher & Oggiano-Bitar, 1993, p. 61, n.º 21;

- Museu Nacional de Palermo, Itália – Di Stefano, 1975, p. 76, n.º 131, tav. XXIX, n.º 131; Hoffmann, 1960, p. 278, tav. 77.7; - Coleção Espanha – García-Bellido, 1993, pp. 266-267, 6, 381 e p. 160, lámina n.º 296, n.º 6, 381; - Brolio, Itália – Reinach, 1929, p. 297, Fig. 2 e 4; Berlim, Alemanha – Reinach, 1929, p. 299, fig. 2; Béocia, Grécia – Reinach, 1904, p. 220, 8.
- ⁶ Museu Rolin, França – Lebel & Boucher, 1975, p. 90, n.ºs 162 e 163; - Museu Departamental das Antiguidades de Rouen –
- Espérandieu & Rolland, 1984, p. 75, n.º 159; - Museu d'Arles – Oggiano-Bitar, 1984, p. 131, n.º 302; - Museu das Belas Artes de Lyon, França – Boucher, 1973, p. 149, n.º 239.
- ⁷ Contabilizando o muro que constitui a face sul da estrutura (1,5 m), mais 1,60 m da área rebaixada e se adicionarmos igual dimensão de muro para o que se encontra por baixo da actual fachada do pátio.

BIBLIOGRAFIA

- ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; SANZ GAMO, Rubi (1993) - *Bronces antiguos del Museo de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- ALARCÃO, Jorge de (1982) - O teatro romano de Lisboa. In *Actas del Simposio El teatro en la Hispania romana*. Badajoz, pp. 287-301.
- AZEVEDO, Luís António de (1815) - *Dissertação crítico-filológica-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: Viúva Neves e Filhos.
- BABELON, Ernest; BLANCHET, Adrien (1895) - *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- BARRON, John (1981) - *An introduction to Greek sculpture*. London: Athlone.
- BOLLA, Margherita (1997) - *Bronzi figurati romani nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*. Milano: Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano, pp. 1-193.
- BOUCHER, Stéphanie (1973) - Bronzes romains figurés du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon: Musée des Beaux-arts de Lyon.
- BOUCHER, Stéphanie (1983) - *Les bronzes figurés antiques*. Chalon-sur-Saône: Musée Denon.
- BOUCHER, Stéphanie; OGGIANO-BITAR, Hélène (1993) - Le trésor des bronzes de Bavay. *Revue du Nord*, 3. Lille: Université de Lille III.
- BOUZEK, Jan (1977) - Les origines des bronzes Grecs. In *Actes du IV Colloque International sur les bronzes antiques*. Lyon: L'Hermès, pp. 35-39.
- CONTENAU, Georges (1927) - *Manuel d'archéologie orientale, depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre*. I. Paris: Auguste Picard.
- DI STEFANO, Carmela Angela (1975) - *Bronzetti figurati del Museo Nazionale di Palermo*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- ESPÉRANDIEU, Émile; ROLLAND, Henri (1984) - *Bronzes antiques de la Seine-Maritime*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- FERNANDES, Lídia (1994) - Teatro romano de Lisboa: novos elementos sobre a sua história no período medieval. In *Actas das V Jornadas Arqueológicas*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, vol. 1, pp. 239-242.
- FERNANDES, Lídia (2001) - Capitéis do teatro romano de Lisboa. *Anas*. Mérida. 14, pp. 29-51.
- FERNANDES, Lídia (2006) - O teatro de Lisboa: intervenção arqueológica de 2001. In *Actas del Congreso Internacional sobre Teatros Romanos en Hispania, Córdoba 2002*. Córdoba: Seminario de Arqueología, pp. 181-204.
- FERNANDES, Lídia (2007) - Teatro romano de Lisboa: os caminhos da descoberta e os percursos da investigação arqueológica. *Al-madan*. 2.ª série. Almada, pp. 27-39.
- FERNANDES, Lídia (2008) - As bases de coluna nos desenhos dos séculos XVIII e XIX do teatro romano de Lisboa. *Arqueologia e História*. Lisboa. 56-57, pp. 83-94.
- FERNANDES, Lídia; FILIPE, Victor (2007) - Cerâmicas de engobe vermelho pompeiano do teatro romano de Lisboa. *Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa. 10:2, pp. 229-253.
- FERNANDES, Lídia; SALES, Paulo (2005) - Projecto teatro romano, Lisboa: a reconstituição virtual. *Revista Arquitectura e Vida*. Lisboa. 57, pp. 28-32.
- FLEISCHER, Robert (1967) - *Die römischen Bronzen aus Österreich*. Mainz: von Zabern.
- GARCÍA-BELLIDO, María Paz (1993) - *Album de dibujos de la colección de bronzes antiguos de Antonio Vives Escudero*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HAUSCHILD, Theodor (1990) - Das römische Theater von Lissabon. Planaufnahme 1985-88. *Madrider Mitteilungen*. Mainz. 31, pp. 348-392.
- HERRMANN, Hans-Volkmar (1964) - Werkstätten geometrischer Bronzeplastik. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. Berlin. 79: pp. 17-71.
- HOFFMANN, Herbert (1960) - Two deer heads from Apulia. *American Journal of Archaeology*. Boston, MA. 64, pp. 276-279.
- JITTA, Annie Nicolette Zadoks-Josephus; PETERS, Wilhelmus Johannes Theodorus; VAN ES, Wilhelm Albertus (1969) - *Roman bronze statuettes from the Netherlands II*. Groningen: J. B. Wolters, pp. 178-179.

- LEBEL, Paul; BOUCHER, Stéphanie (1975) - *Bronzes figurés antiques (grecs, étrusques et romaines)*. Autun: Musée Rolin.
- MANTAS, Vasco Gil (2003) - O porto romano de Lisboa. In PASCUAL BERLANGA, Guillermo; PÉREZ BALLESTER, José, eds. - *Puertos fluviales antiguos: ciudad, desarrollo e infraestructuras*. València: Universitat, pp. 13–29.
- MENZEL, Heinz (1964) - *Römische Bronzen* (Bildkatalog des Kestner-Museums; 6). Hannover: Kestner-Museum.
- MITTEN, David Gordon; DOERINGER, Suzannah F. (1968) - *Master bronzes from the classical world*. Mainz: von Zabern.
- MOITA, Irisalva (1970) - O teatro romano de Lisboa. *Revista Municipal*. Lisboa. 124–125, pp. 7–37.
- OGGIANO-BITAR, Hélène (1984) - *Bronzes figurés antiques des Bouches-du-Rhône*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- OGNENOVA-MARINOVA, Ljuba (1975) - *Statuettes en bronze du Musée National Archéologique à Sofia: statuettes de culte*. Sofia: Bŭlgarska Akademia na naukite.
- PEREIRA, Sérgio (1997) - Cerveíde de bronze, inédito (Oliveira de Frades). *Conimbriga*. Coimbra. 36, pp. 161–164.
- PINTO, António José Nunes (2002) - *Bronzes figurativos romanos de Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- REINACH, Salomon (1894) - *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye: bronzes figurés de la Gaule romaine*. Paris: Musée des Antiquités Nationales.
- REINACH, Salomon (1904) - *Répertoire de la statuaire grecque et romaine, Tome III*. Paris: Ernest Leroux.
- REINACH, Salomon (1929) - Statues et statuettes non figurées ou mal figurées. *Revue Archéologique*. Paris. 30, pp. 271–299.
- RICHARD, Louis (1971) - Deux massacres de cerf. *Annales de Bretagne*. Rennes. 78, pp. 257–266.
- RICHARD, Louis (1970–1973) - Le cerf en bronze d'Erquy (Côtes-du-Nord). *Ogam*. Rennes. 22–25, pp. 165–166.
- RICHTER, Gisela M. A. (1930) - *Animals in Greek sculpture: a survey*. Oxford: Oxford University Press.
- RIDDER, André de (1913) - *Bronzes antiques du Louvre*. Vol. 1. Paris: Musée du Louvre.
- ROLLAND, Henri (1965) - Bronzes antiques de Haute Provence (Basses-Alpes, Vaucluse). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- ROLLEY, Claude (1969) - *Fouilles de Delphes V: monuments figurés, les statuettes de bronze*. Paris: De Boccard.
- VARAGNAC, André; FABRE, Gabrielle (1956) - L'art gaulois. *Zodiaque*. Paris. Numéro special de Noël.
- VAUTHEY, Max; VAUTHEY, Paul (1990–1991) - A propos de représentations et du symbolisme du “cerf” dans l'Antiquité Romaine. *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Vichy et des Environs*. Vichy. 117–118, pp. 11–18.
- VIEGAS, Inês Morais; TOJAL, Alexandre Arménio, eds. (2000) - *Atlas da Carta Topográfica de Lisboa sob a direcção de Filipe Folque: 1856–1858*. Lisboa: Câmara Municipal.