



**HAL**  
open science

## Edifícios de espectáculos e religião no norte das Gálias

Filipe Ferreira, Marin Mauger

► **To cite this version:**

Filipe Ferreira, Marin Mauger. Edifícios de espectáculos e religião no norte das Gálias. Carolina Kesser Barcellos Dias, Semíramis Corsi Silva, Carlos Eduardo da Costa Campos (organizadores). Experiências religiosas no mundo antigo, 1, Editora Prisma, pp.169-207, 2017, Estudos sobre o mundo antigo e medieval, 978-85-5507-531-5. hal-03145947

**HAL Id: hal-03145947**

**<https://hal.science/hal-03145947v1>**

Submitted on 21 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

As religiões de sociedades antigas são constantemente revisitadas, relidas e representadas na contemporaneidade. Esses mundos e suas cosmovisões nos ajudam a compreender e ampliar os nossos horizontes mentais sobre diversos períodos da história. Antigas crenças e práticas muitas vezes foram absorvidas pelas culturas posteriores, assim como certas imagens e locais religiosos foram apropriados por cultos que se tornaram hegemônicos. Para compreendermos o espaço das religiões em nossa atualidade, e suas várias interfaces com a política, o uso da violência, os rituais, e a cultura material, o conhecimento da historicidade religiosa e suas diversas práticas durante as trajetórias humanas torna-se de vital importância. Convidamos o leitor a conhecer múltiplas leituras sobre as religiões antigas, nesta obra intitulada "Experiências Religiosas no Mundo Antigo", dividida em dois volumes.



EDITORA  
PRISMAS



Experiências Religiosas no Mundo Antigo

VOLUME I

# Experiências Religiosas no Mundo Antigo

VOLUME I

Carolina Kesser Barcellos Dias  
Semiramis Corsi Silva  
Carlos Eduardo da Costa Campos  
(organizadores)



EDITORA  
PRISMAS

Carolina Kesser Barcellos Dias

Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, pós-doutoranda no departamento de História da UFPel, onde coordena o Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA-UFPel). Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Franca (1998), mestrado (2003), doutorado (2009) e pós-doutorado (2012) em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).

Semiramis Corsi Silva

Professora do Departamento de História e da Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, onde coordena o Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrâneo da UFSM - GEMAM/UFSM. Possui Doutorado (2014), Mestrado (2006) e Graduação (2003) em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Franca. É também coordenadora do Grupo de Trabalho História Antiga (GTHARS) da Associação Nacional de História - Seção Rio Grande do Sul (gestão 2016-2018). Dentre suas publicações destaca-se o livro *Magna e Poder no Império Romano. A "Apologia" de Apuleio* (Editora Annablume-FAPESP).

Carlos Eduardo da Costa Campos

Integra os grupos de pesquisa ATRIVM-UFRJ, Leituras Antigas - UPE, LECA / Pimenta - UFPel e GEMAM - UFSM. Possui graduação em História pela UERJ. É mestre (2013) e doutorando (2014-ardamento) em História, do Programa de Pós-graduação em História da UERJ com bolsa CAPES. Atualmente é secretário do Grupo de Trabalho em História Antiga (GTHA/RS) da Associação Nacional de História - Seção Rio Grande do Sul (gestão 2016-2018).



Fig. 6: Atena criselefantina. Escultura atribuída a Fidias. Reconstituição no Museu Real de Ontario, Toronto, Canadá<sup>46</sup>.

## Considerações Finais

Muito ainda há que ser dito sobre a religiosidade grega. Os períodos arcaico, clássico e helenístico, cada um a seu modo, deixaram inúmeras fontes que ainda têm bastante a nos dizer. O que é certo, é que temos um cenário montado por estudiosos que pode trazer apenas uma pequena parcela do que realmente foi a *eusébeia*.

Que as fontes ainda a serem descobertas nos falem mais. Que os deuses se apresentem em nossos sonhos, assim como apareciam aos gregos, ou por meio de presságios e nos digam o que queremos ouvir.

[...] os deuses gregos, dos quais já disse serem de certa forma uma linguagem, continuam a nos falar, se os escutarmos.<sup>47</sup>

46 Fonte: [https://www.google.com.br/search?q=atena+crisilefantina&espv=2&biw=1280&bih=699&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJybcYudXKAhUJkx4KHYYKBBkkQ\\_AUI8ygC#tbn=isch&q=atena+crisilefantina+boardman&imgrc=Nrbk1urMbuFXTM%3A](https://www.google.com.br/search?q=atena+crisilefantina&espv=2&biw=1280&bih=699&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJybcYudXKAhUJkx4KHYYKBBkkQ_AUI8ygC#tbn=isch&q=atena+crisilefantina+boardman&imgrc=Nrbk1urMbuFXTM%3A). Acessado em: 30/03/2016.

47 VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p.103.

## EDIFÍCIOS DE ESPETÁCULOS E RELIGIÃO NO NORTE DAS GÁLIAS

Filipe Carvalheiro-Ferreira<sup>1</sup> – Marin Mauger<sup>2</sup>

São vários os capítulos e artigos escritos que abordam a implicação religiosa dos teatros romanos descobertos nas Três Gálias<sup>3</sup>. Iremos focar igualmente no papel religioso desempenhado pelos teatros, mas agora numa das regiões periféricas do império, o norte das Gálias. O lugar do teatro na paisagem religiosa dos Romanos nunca foi difícil de aceitar devido às numerosas provas escritas disponíveis, particularmente na parte oriental e central do império, pelas quais dispomos não só do equipamento adequado mas também de fontes explícitas, relatando diversas cerimónias<sup>4</sup>. Poucos são os relatos es-

1 Doutorando na EA-4081, « Rome et ses Renaissances », Universidade Paris-Sorbonne e Lyon II-Lumière, dirigido pelos Prof.<sup>s</sup> Gilles Sauron (Universidade Paris – Sorbonne) e Jean-Charles Moretti (IRAA du CNRS, Universidade de Lyon II –Lumière) - ATER (Assistente Temporario de Ensino e de Pesquisas) em arqueologia clássica, Universidade de Estrasburgo.

2 Mestrado dirigido em 2013-2014 por E. Rosso (Universidade Paris-Sorbonne), EA-4081 « Rome et ses Renaissances », Universidade Paris-Sorbonne.

3 FINCKER, Myriam, TASSAUX, Francis, « Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial ». In: *MEFRA*, 1992, p.41-76 ; TARDY, Dominique, « Les lieux de culte dans les édifices de spectacles gallo-romains ». In : MORETTI, Jean-Charles, *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, n°52, 2010. ; DUMASY, Françoise, « Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine : fonctions et répartition », p.193-222. In : FUCHS, Michel, DUBOSSON Benoît, *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'antiquité*. Lausanne, Etudes de Lettres, 288, Université de Lausanne, 2011, p. 193-222 ; HUFSCHMID Thomas, « Funktionale Gesichtspunkte des theaters und des amphitheatres im architektonischen, sozialen und politischen Kontext ». In : FUCHS, Michel, DUBOSSON Benoît, *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'antiquité*. Lausanne, Etudes de Lettres, 288, Université de Lausanne, 2011, p. 263-292.

4 GHEBARD, Elizabeth, « The Theater and the City », In: *Roman Theatre and Society* (E. Togo Salmon Papers), 1996, p. 113-128 ; FISHWICK, Duncan, *The Imperial cult in the Latin West: studies in the ruler cult of the western provinces of the Roman Empire*, III.3 (Religions in the Graeco-Roman world, 147), Leiden, 2004, p. 269-282; MORETTI, Jean-Charles, « Les lieux de cultes dans les théâtres grecs », *Fronts de*

critos existentes relativos a reuniões de populações de cidade e arredores nos teatros das Gálias.

Portador de uma ideologia própria desde do período helenístico, o teatro tem por objetivo consolidar a imagem do soberano. A apropriação do teatro helenístico pelos romanos, que já tinham experimentado a magnificência destas construções<sup>5</sup> através dos edifícios temporários como o teatro de Scaurus, concretiza-se no projeto pompeiano do *Campus Martius* antes de ser reutilizado por Augusto. A política Augustea dá ao teatro romano um novo impulso, que faz deste um verdadeiro lugar para expressar o poder do Príncipe, proporcionando o início de uma nova era cósmica<sup>6</sup>. Certos monumentos construídos durante este período, ou pouco depois, ficam diretamente implicados na cenografia religiosa das cidades. Vários exemplos podem ser mencionados como a *Gallia Narbonnensis* ou as províncias ibéricas<sup>7</sup>. É necessário destacar as questões dos modelos arquitetónicos da nossa demonstração que também constitui um dos tópicos mais debatidos; resumiremos o seguinte : o teatro presente nas Três Gálias, que reverte diferentes formas dos modelos ideais expostos por Vitruvio, pode ser considerado como o resultado de uma evolução própria onde a tradição arquitetónica, os meios financeiros disponíveis e o substrato cultural foram determinantes nas formas e no equipamento adotado pelas populações de origem gaulesa<sup>8</sup>.

As particularidades arquiteturais sugerem espetáculos diferentes em função do equipamento presente nos monumentos. As transformações efetuadas nos edifícios de espetáculos permitiram modificar a natureza dos jogos que aí eram apresentados. Apesar da fun-

*scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, 2009, p. 23-52.

5 Plínio, *Historia Natural*, XXXVI, 2. 1-2.

6 SAURON, Gilles, « Architecture et âge d'or, le front de scène augustéen », in MORETTI Jean-Charles, *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009, p. 79-88.

7 GROS, Pierre, « Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique », In : *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium im Madrid vom 19. Bis 23 Oktober 1987, Abhandlungen - Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, 1990, p. 381-390.

8 FREZOULS, Edmond, « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », In: *Principat*, II, 12, 1982, p. 343-441.

ção religiosa do teatro ser admitida, seria interessante questionar se esta nova conceção do monumento levou novamente a uma definição dos ritos próprios do edifício teatral. Poderemos então refletir sobre as relações existentes entre religião e edifícios de espetáculos? Será que o teatro é, ademais, pensado como um edifício religioso? Será possível definir ritos religiosos próprios a estes monumentos? Finalmente, será a religião somente uma componente dos espetáculos ou devemos atribuir a estes monumentos uma função unicamente religiosa?

Tentaremos, através de diferentes exemplos, completar estas primeiras hipóteses ou rejeitá-las no estado atual dos nossos conhecimentos. Identificar e definir o contexto religioso no qual os teatros são inseridos constitui uma das primeiras etapas, antes mesmo de refletir sobre os espaços sagrados no teatro. Alguns fragmentos epigráficos também fornecem vários indícios que contribuem cada vez mais para o conhecimento destes monumentos, mas também dos protagonistas dos rituais. O que nos leva a reconsiderar certas hipóteses que dão ao teatro um papel unicamente religioso excluindo a função lúdica do palco cénico.

## 1 A integração urbana do teatro : santuários, cidades secundárias e capitais de *civitates*

Numerosos são os exemplos disponíveis de teatros e outros edifícios de espetáculos presentes nas cidades e nos santuários do norte das Gálias. Se alguns teatros não podem ser atribuídos de maneira irrefutável a um conjunto urbano, os outros dispõem de contextos mais conhecidos, que sejam santuários isolados ou suburbanos, cidades secundárias ou mesmo capitais de *civitates*<sup>9</sup>. Alguns já tentaram justificar a implantação dos teatros evocando vários argumentos que, como veremos, não são sempre de todo relevantes<sup>10</sup>. É preciso

9 *Supra*<sup>1</sup>, DUMASY, 2011, p. 196-201.

10 BRUNET-GASTON, Véronique « Temple et théâtre en Gaule : une relation architecturale complexe ». In : MEYLAN KRAUSE, Françoise, CASTELLA Daniella, *Topographie sacrée et rituels - Le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes. Actes du collo-*

admitir que as descobertas por prospeção aérea ou escavações, não permitem definir sempre a trama urbana, nas quais os monumentos são inseridos, como na cidade de Lillebonne<sup>11</sup>, exceto alguns casos como o teatro de Canouville, perto do qual foram descobertos vários elementos que atestam a extensão do sítio<sup>12</sup>. Mas nada mais permite esclarecer a situação urbana deste conjunto.

O papel religioso do teatro caracteriza-se por uma implantação particular do monumento que aparece na maior parte das cenografias monumentais dos grandes santuários presentes no norte das Gálias. Estes santuários podem ser integrados na trama urbana de uma cidade, situados na sua periferia direta (a que chamamos “santuários suburbanos”) ou mais longe dos centros urbanos. Estes últimos casos são, várias vezes, relacionados com a proximidade das fronteiras entre diferentes *civitates* mas podem também traduzir a sobrevivência de espaços culturais anteriores à conquista romana. Assim, os exemplos do Vieil-Evreux, de Champlieu e de Meaux oferecem diferentes possibilidades, onde o teatro participa de maneira evidente a organização do espaço religioso.

### 1.1 Santuários e cidades secundárias

O santuário do Vieil-Evreux pode ser considerado como um dos maiores santuários da Normandia romana. No seu último estado de desenvolvimento, o santuário é delimitado por um pórtico de 6 km de comprimento, atrás do qual são rejeitadas as habitações, deixando uma área livre para os diferentes monumentos que compõem o santuário<sup>13</sup>. Os templos principais, situados no centro da área são cercados por um pórtico. Um alto terraço tem três templos relacionados por

que international d'Avenches 2-4 novembre 2006, Antiqua - Basel, 2008, p.283-286.

11 MUTARELLI, Enzo, In : DORION-PEYRONNET, *Les Gaulois face à Rome: la Normandie entre deux mondes*, Rouen, 2009, p. 52.

12 NICOLLE, Jean-Marie, MAHO, Jacques, « Le théâtre gallo-romain de Canouville (Seine-Maritime) », *Gallia*, 37, 2, 1979, Paris, p. 237-246.

13 HARTZ Cécile, « Le sanctuaire du Vieil-Evreux : une création urbaine originale », <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/MondeRomainMedieval/Art%20CHartz.pdf> in : *La Monumentalité urbaine - Journée d'étude du 4 novembre 2011*, EA-4100 HICSA, p. 1-7.

importantes pórticos laterais. Ao sudeste, foi descoberto um edifício termal, um *macellum*, e alguns templos de tipo galo-romano. A norte, um espaço público, tradicionalmente chamado *forum* e um teatro. Podemos notar que o templo central e o teatro são separados por um pórtico duplo que servia provavelmente para materializar uma separação entre o *temenos* e o resto do santuário<sup>14</sup>. Uma via importante também foi identificada entre os dois monumentos. Este tipo de alinhamento existe em vários exemplos e permite supor a existência de procissões entre os templos e o teatro. No caso do Vieil-Evreux, também podemos notar que a *cavea* do teatro está ligeiramente orientada mais para Oeste que os templos. Este desalinhamento deve-se mais às facilidades oferecidas pela topografia do local do que a qualquer relação astronómica como alguns pensaram<sup>15</sup>. Não há nenhuma “relação solar” imaginável neste caso. De facto, os construtores aproveitaram simplesmente o declive natural do terreno, utilizando o mesmo critério para o templo, cuja construção foi feita num dos lugares mais elevados do planalto. Este santuário, situado a mais de 5 km da capital do povo dos *Auleri Eburvices*, *Mediolanum Aulercorum* (atual Evreux), constitui um centro religioso importante, onde o teatro fica claramente separado do conjunto sagrado, mas mantém com ele uma relação privilegiada. O edifício de espetáculo está incluído no espaço delimitado pelo pórtico monumental e situa-se na proximidade das entradas do santuário, correspondendo a uma evidente cenografia cujo objetivo era imprecisar os diferentes visitantes que chegavam pelo norte. Podemos supor o mesmo para outros teatros como aquele de Ribemont-sur-Ancre. Neste caso, a esplanada central, delimitada também pelo um pórtico, dispõe de um teatro que mais uma vez, fica rejeitado fora do *temenos* do templo<sup>16</sup>. Aqui, o alinhamento é parti-

14 BERTAUDIÈRE, Sandrine, GUYARD, Laurent, *Gisacum, ville sanctuaire gallo-romaine. Catalogue de l'exposition permanente du Centre d'interprétation archéologique du site gallo-romain de Gisacum (Le Vieil-Evreux)*. Département de l'Eure, Evreux, 2006.

15 *Supra* <sup>10</sup>, BRUNET GASTON, 2008, p. 284.

16 BRUNAUX Jean-Louis, AMANDRY Michel, BROUQUIER-REDDÉ Véronique, DELESTRÉE Louis-Pol, DUDAY Henri, FERCOQ DU LESLAY Gérard, LEJARS Thierry, MARCHAND Christine, MÉNIEL Patrice, PETIT Bernard, ROGÉRE Béatrice. Ribemont-sur-Ancre (Somme)- Bilan préliminaire et nouvelles hypothèses. In: *Gallia*. Tome 56, 1999. p. 177-283.

cularmente marcado entre o dois edifícios. Por enquanto, esta fórmula não é sistemática.

O teatro de Champlieu apresenta uma organização diferente. O templo dispõe do seu *temenos* que está integrado a outro pórtico maior, cujo o lado sul segue o muro retilíneo do teatro. Desta vez, a orientação do templo, este-oeste, não corresponde à do teatro norte-sul<sup>17</sup>. O mesmo pode ser notado no santuário de Genainville, onde o teatro e o templo estão relacionados por uma esplanada<sup>18</sup>. A particularidade da ligação do templo ao teatro de Champlieu através do pórtico significa que este não é só um espaço comum aos dois monumentos mas também corresponde ao espaço atravessado pela via principal da cidade<sup>19</sup>. De facto, o teatro aparece como um edifício provavelmente ligado ao templo durante certas manifestações. Fora destes eventos religiosos é difícil imaginar os visitantes não atravessarem os pórticos, seguindo a via principal, particularmente se este espaço e o templo constituem centro público da cidade<sup>20</sup>. Era também uma oportunidade do povo ver, fora dos tempos de celebrações, parte da panóplia monumental da cidade. Estes exemplos mostram o desenvolvimento importante de certos santuários onde, apesar de ser difícil esclarecer certos elementos cronológicos, é possível notar a influência do santuário e do seu equipamento na rede urbana. Estes exemplos concernem essencialmente a cidades com estatutos jurídicos mal definidos. Será que certos conjuntos religiosos, como aqueles das capitais de *civitates*, dispõem de uma organização particular ?

## 1.2 Os edifícios de espetáculos e os templos na trama urbana das capitais de *civitates*

O santuário de la Beauve situa-se nos arredores da cidade de Meaux, a antiga *Fuixtinum*, capital dos *Meldi*. Esta cidade aparece-nos como um dos exemplos mais completos no que se refere aos edifícios de espetáculos descobertos numa mesma cidade<sup>21</sup>. Teatro e anfiteatro integram-se no tecido urbano do norte da cidade. Um terceiro edifício de espetáculos foi descoberto no santuário suburbano de la Beauve. Este santuário, situado diretamente a Este da cidade, compõe-se de um *temenos* no qual foram construídos dois templos gémeos. O teatro, neste caso, não apresenta qualquer relação de simetria estrita com os templos, ficando orientado para Sudoeste<sup>22</sup>. Esta implantação do edifício é devida a topografia mas também à trama urbana preexistente. A integração deste monumento no complexo religioso no fim do I s. d. C., permite supor que o teatro era um dos elementos necessários ao conjunto monumental para o desenrolar de cerimónias. A cidade já dispunha de um primeiro edifício teatral, situado perto do anfiteatro<sup>23</sup>. A datação proposta depois do estudo dos materiais descobertos é relativamente precoce (segunda década do I s. d. C.). A posta em paralelo destes elementos com uma inscrição descoberta no XIX s. e hoje perdida também tem tendência a precisar esta cronologia<sup>24</sup>. Por enquanto iremos ver as dificuldades em relacionar elementos epigráficos perdidos, com descobertas recentes quando abordaremos a questão dos protagonistas da religião no teatro. O teatro de la Beauve constitui um complemento ao santuário suburbano que não podia funcionar com o teatro presente na cidade. O mesmo pode ser suposto no teatro de La Genetoye, no santuário suburbano da capital dos *Aedui*, *Augustodunum*<sup>25</sup>. O santuário, situado longe demais do teatro urbano,

17 *Supra* 3, TARDY, 2009, p. 182.

18 BRUNET-GASTON, Véronique, « Décor baroque ou perspective illusoire : le complexe « théâtre-temple » de Genainville (Val d'Oise). In : FUCHS, Michel, DUBOSSON Benoît, *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'antiquité*. Lausanne, Etudes de Lettres, 288, Université de Lausanne, 2011, p. 119-128.

19 DI STEFANO, Giovanni, 2007, Le sanctuaire gallo-romain de Champlieu (Oise) : architecture et urbanisme. Recherches 1991-2002. In : HANOUNE, Roger, *Les villes romaines du nord de la Gaule*. Revue du Nord, Hors-série, Collection Art et Archéologie n°10, 2007, Lille, p. 147-156.

20 *Ibid.* p. 153.

21 MAGNAN Danielle, LE COZ, Guy, VERMEERSCH Didier, 2012, *Les édifices de spectacles en Ile-de-France*. Supplément à la Revue archéologique du Centre de la France, 39, FERACF, Tours, 2012.

22 *Ibid.* p. 212.

23 *Ibid.* p. 140 e 164.

24 *Ibid.* p. 127-128.

25 GOGUEY, René, « Le théâtre « du temple de Janus » à Autun : les données de la photographie aérienne et l'environnement archéologique. In : LANDES, Christian, *Spectacula – II, Le théâtre antique et ses spectacles*. Actes du colloque tenu au Musée

necessitou da construção de um monumento de espetáculos. Por enquanto, esta hipótese não implica que os teatros sejam diretamente situados ao lado do santuário. O exemplo da capital dos *Aulerici Diablintes*, Jublains, pode também ser evocado : o santuário suburbano e o teatro são exatamente opostos na trama urbana, mas a via principal que atravessa a cidade, define um eixo monumental onde ambos monumentos constituem os dois polos principais<sup>26</sup>. É necessário recordar que, mais uma vez, foram necessidades religiosas que orientaram o templo, mas que a orientação do teatro (e do resto da trama urbana da cidade) foi claramente influenciada pela topografia. Se existem teatros em relação aos santuários suburbanos a que elementos podemos ligar aqueles presentes na trama urbana ?

É difícil imaginar, depois dos vários conjuntos monumentais desenvolvidos durante o período augusteo, que um edifício de espetáculo não seja relacionado com um dos órgãos da cidade. Na maioria dos casos, Orange, Nîmes, Lyon e outros, o edifício participa a cenografia urbana<sup>27</sup>. No norte das Gálias, o desconhecimento da maioria das tramas urbanas das diferentes capitais de *civitates* não permite sempre de avaliar a relação entre um templo e um teatro. O teatro de Lillebonne, por exemplo é suposto situar-se na proximidade do *forum*, mas a identificação do conjunto comercial descoberto não foi verificada<sup>28</sup>. Outras cidades deixam entrever uma relação possível entre um templo ou o centro nevrálgico da cidade, o *forum*. A cidade de *Lutecia*, que corresponde a atual cidade de Paris, dispõe de dois edifícios de espetáculos. Se as célebres "Arènes de Lutèce" estão situadas nos flancos das colinas dominando o rio Bièvre, o teatro da rua Racine, foi construído do outro lado do monte Sainte-Geneviève, e de facto, foi incluído a trama ortogonal da cidade onde ocupa duas *insulae*. O *forum* de Paris situa-se mais ao sul, no topo do mesmo monte. Se a monumentalização do *forum* só começa realmente no fim do I s.

Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 Avril 1989. Musée archéologique Henri Prades, Lattes, 1992, p. 45-56.

26 DEBIEN, Bernard, « Le théâtre de Jublains », in : *Dossier d'histoire et d'archéologie*, n°134, p. 82-83.

27 *Supra*<sup>3</sup>, DUMASY, 2011, p. 201-202.

28 *Supra*<sup>11</sup>, MUTARELLI, 2011, p. 28.

d. C.<sup>29</sup>, é possível que os dois conjuntos, situados no centro da cidade tenham feito parte do projeto inicial. Apesar dos dois edifícios não apresentarem nenhuma relação visual, podemos supor que esta é feita pelo *cardo* que reúne os dois edifícios distantes de 200 m<sup>30</sup>. Atualmente, não existe outro templo conhecido situado na proximidade do teatro. O monumento era provavelmente necessário durante certas manifestações próprias dos cultos presentes na cidade, e mais especificamente no *forum*. Temos que admitir que hoje em dia, nenhum dos teatros observados nas capitais de *civitates* pode ser relacionado diretamente com o *forum*. No caso de Paris, esta distância é imposta pela cenografia da cidade : o templo do *forum* que está diretamente ligado ao culto das autoridades da cidade e do Imperio só podia ser disposto no lugar mais alto da cidade. O teatro, mais uma vez, tira vantagem do declive do terreno pela instalação da *cavea*. Porquê rejeitar então as arenas de *Lutecia* fora da cidade ? O edifício de espetáculo da capital dos *Viducasses*, *Aregenua*, atualmente Vieux-la-Romaine, oferece um caso semelhante. O edifício de espetáculo, também equipado de uma arena, situa-se nas margem da cidade<sup>31</sup>. A rejeição dos edifícios de espetáculos fora do centro da cidade responde a várias necessidades que podem ser religiosas ou simplesmente praticas. É provável que a constituição de verdadeiros bairros dedicados aos edifícios de espetáculos facilite o acesso e a gestão dos numerosos espectadores que estavam em redor dos edifícios durante as festas. Por enquanto, é interessante notar a crescente importância que tomam os jogos de gladiadores. Vários edifícios são conhecidos por serem teatros adaptados a este tipo de manifestações, e estão, na maioria dos casos, presentes nas capitais<sup>32</sup>, outros foram descobertos nas cidades secundárias e nos santuários. O anfiteatro de *Samarobiva* (Amiens), capital dos *Ambiani*, propõe um exemplo interessante : neste caso o edifício de espetáculo situa-se diretamente atrás do conjunto do *forum* composto por uma

29 BUISSON, Didier, *Paris – Carte archéologique de la Gaule 75*. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1998.

30 *Supra*<sup>3</sup>, DUMASY, 2011, p. 202.

31 VIPARD, Pascal, *La cité d'Aregenua (Vieux, Calvados), chef-lieu des Viducasses : état des connaissances*, Exe, Paris, 2002.

32 Podemos mencionar por exemplo os teatros de Paris, Evreux, Vieux-la-Romaine nas capitais de *civitates*, Beaumont-sur-Oise, o Vieil-Evreux, e Ribemont-sur-Ancre pelas cidades secundárias e os santuários.

basílica, uma esplanada rodeada de comércios e por um templo<sup>33</sup>. Existe um acesso direto entre o pórtico do *forum* e as escadas do anfiteatro, traduzindo assim uma relação evidente entre os monumentos. O teatro descoberto recentemente na mesma cidade, foi datado do início do II s. d. C. Neste caso, as representações no anfiteatro foram privilegiadas e provavelmente ligadas às cerimônias do culto *cívico* presentes no centro urbano da cidade, o teatro sendo rejeitado para a periferia da cidade<sup>34</sup>.

A situação dos edifícios de espetáculos nas diferentes tramas urbanas observadas, fornecem preciosos indícios. Primeiramente, podemos notar que vários teatros são localizados nos santuários. Podem ser integrados no bairro monumental mas em nenhum dos casos permanece no *temenos* do templo. No que se refere à posição do teatro nos santuários, o alinhamento de certos exemplos evocados não é sistemático mas os outros planos urbanos não impedem qualquer relação entre os dois edifícios. No que se refere às procissões, é necessário recordar que estamos frente a elementos pelos quais, ainda hoje, não temos nenhum vestígio material no norte das Gálias. Nas capitais de *civitates* podemos notar que temos edifícios que apresentam ligações com os templos dos santuários suburbanos e outros com os órgãos políticos e religiosos oficiais da cidade. Podemos concluir que o teatro quase sempre figura como um dos elementos próprios dos conjuntos monumentais e que a sua situação pode implicar um uso religioso do monumento.

## 2 O espaço cultural no teatro: entre evidências e suposições

Se o teatro apresenta uma disposição urbanística que favorece uma relação com os espaços de culto nos santuários e nas cidades,

33 BAYARD, Didier, MASSY, Jean-Luc, *Amiens romain : Samarobriva Ambianorum*, Revue archéologique de Picardie, Amiens, p.86-89.

34 BINET Eric, 2007, "Amiens-îlot de la Boucherie", In : *Bilan Scientifique Régionale*, Picardie, Amiens, 2007, p. 108-109.

seria interessante determinar, ou pelo menos refletir, sobre o espaço sagrado no teatro mesmo como entidade arquitetural. O teatro, seja romano ou galo-romano, articula-se com três espaços distintos : os assentos, a orquestra e as estruturas cénicas. Apesar das suas formas arquiteturais serem diversas, é necessário recordar que cada uma destas "zonas" do monumento vai receber uma população distinta e uma decoração própria, mas o que nos interessa mais, é o facto delas poderem também receber parte do equipamento religioso necessário ao desenrolamento dos jogos. Mais uma vez, o estado de conservação e a falta de escavações recentes não permitem enunciar numerosos exemplos, porem tentaremos refletir sobre as diferentes possibilidades oferecidas pelos teatros do norte das Gálias.

### 2.1 Cavea

A *cavea* do teatro é subdividida em diferentes *maeniana* que acolhem os espectadores tendo em conta aos seus estatutos sociais. Na parte alta, os escravos e as mulheres, na parte media, os homens livres e nos graderios inferiores as personalidades implicadas na vida cívica ou religiosa da cidade. D. Tardy já exprimiu as diferentes possibilidades de localização das famosas *sacella*, pequenas salas habitualmente situadas em redor da arena na maior parte dos anfiteatros, mas pelas quais temos poucos índices de um uso verdadeiramente religioso. Estas salas foram observadas em certos monumentos, por exemplo, em Paris apresentam no mesmo edifício uma cena e uma arena<sup>35</sup>. O único caso que temos num teatro na região estudada, situa-se em Vendeuil-Caply. No eixo central da *cavea*, foi descoberta uma pequena sala, acessível a partir da orquestra mas também da primeira fila de assentos. Este lugar estava presente desde a primeira fase de construção do monumento conhecida<sup>36</sup>. Revestido de frescos, também era dotado de um pequeno nicho no qual devia ser exposta uma estatua<sup>37</sup>. É interessante notar que, neste caso, a imagem não podia

35 *Supra* <sup>3</sup>, TARDY, 2009, p. 179-180.

36 DUFOR, Gérard, Le théâtre de Vendeuil-Caply, In : *Dossier d'Histoire et d'Archéologie*, n°134, Dijon, 1989, p.69-73.

37 DUFOR, Gérard, L'orchestra du grand théâtre de Vendeuil-Caply et son sa-



ser vista do público durante as representações, no entanto, podemos estabelecer uma relação direta entre ela e o que se desenrolava na orquestra. Este exemplo é único e, como explica D. Tardy, os elementos são poucos para determinar o papel real das diferentes salas que encontramos no redor das orquestras ou das arenas. Por enquanto, o lugar ocupado por uma imagem cultural, seja um retrato pintado ou uma figura de bronze ou noutro material, podia ocupar lugar num espaço dedicado no meio dos espectadores. Um dos elementos importantes, parcialmente evocado por D. Tardy é a questão dos acessos a *cavea*. Vários teatros dispõem de portas localizadas de parte e de outra do palco cénico. Mas por vezes, também apresentam uma entrada principal situada no eixo do monumento, ligando o exterior diretamente à orquestra, ou pelo menos aos assentos inferiores. Assim nos teatros do Vieil-Evreux<sup>38</sup>, de Evreux<sup>39</sup> ou de Vieux-la-Romaine<sup>40</sup>, podemos notar a presença deste tipo de corredor. É óbvio que nem todos podiam desfrutar deste acesso direto, e é provável que nestes edifícios onde nenhum lugar pode ser determinado como *sacellum*, que as imagens levadas nas procissões ao chegarem vindas diretamente do templo, tomassem lugar nos assentos com os espectadores. Recordaremos, por exemplo, as procissões do teatro de Éfeso, nas quais as imagens estão distribuídas pelo meio dos espectadores<sup>41</sup>. Atualmente nada, sem ser o uso próprio do teatro que começa com manifestações religiosas, pode ser adicionado sobre o uso da *cavea* como espaço cultural nos teatros do norte das Gálias.

---

cellum, In : *Revue archéologique de Picardie*, n°4, Amiens, 1984, p. 145-157.

38 FERREIRA, Filipe, Le théâtre antique du sanctuaire du Vieil-Evreux (Eure), In : *Journées archéologiques de Haute-Normandie, Evreux 6-8 Mai 2011, Publication des Université de Rouen et du Havre*, 2012, p. 129-138.

39 DUMASY, Françoise, Petit atlas des édifices de théâtre en Gaule romaine. In : LANDES, Christian, *Le goût du théâtre en Gaule romaine*, Musée archéologique de Lattes, 1989, p. 43-75.

40 DELAVAL, Eric, Vieux-Aregenua, quartier du théâtre, dans *Bilan scientifique 2001 de la région Basse-Normandie*, Caen, Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, p. 57-59.

41 *Supra* 4, MORETI, 2009, nota 53, p. 40.

## 2.2 Orquestra e redor da orquestra

A utilização religiosa das orquestras podia parecer-nos mais evidente devido à presença, em vários teatros conhecidos, de altares. Mais uma vez poucos são os exemplos disponíveis na região estudada e o exemplo mais conhecido é o de Vendeuil-Caply. O altar descoberto na orquestra do "grande teatro" da cidade estava situado a proximidade de uma pequena área ladrilhada onde foi observado o negativo do bloco do altar<sup>42</sup>. Uma das suas faces é caracterizada por uma *patera* e um *urceus*, provavelmente utilizado para libações<sup>43</sup>. Aqui podemos verificar um dos únicos exemplos que permite entrever as práticas rituais que podiam ocorrer nos teatros galo-romanos. Por enquanto, esta decoração é genérica e a libação não era a única maneira de honrar as divindades<sup>44</sup>. No teatro de Châteaubleau, um fragmento de altar foi achado atrás do muro perimetral retilíneo que fecha o hemiciclo, mas, devido a presença de vários elementos arquitetónicos acumulados no teatro por caleiros, não é possível determinar se pertencia ou não ao teatro<sup>45</sup>. É necessário recordar que o uso de altares perenes, de pedra, não era sistemático como foi notado por vários pesquisadores nas outras províncias do Imperio. De facto, o equipamento cultural dos teatros que podiam ser moveis e constituído de metais preciosos, não foram descobertos<sup>46</sup>. O papel religioso da orquestra devia ser significativo, este espaço constituindo um dos pontos focais do monumento. Os outros altares descobertos em vários teatros ocidentais como Arles em França, Cartagena ou Itálica em Espanha, apresentam todos uma iconografia que podemos por em relação com Apolo<sup>47</sup>, os deuses ca-

---

42 *Supra* 37, DUFOUR, 1982, p. 154.

43 *Supra* 3, TARDY, 2009, p. 179.

44 HANO, Michel, « A l'origine du culte impérial. Les autels des *Lares Augusti*. Recherche sur les thèmes iconographiques et leur signification », *ANRW II*, 16, 3, 1986, p. 2334-2381.

45 Queríamos aproveitar desta ocasião para agradecer Fabien Pilon, responsável da escavação do teatro de Châteaubleau que nos deu acesso as reservas e onde pudemos começar o estudo dos diferentes fragmentos esculptidos, hoje porseguido por Séverine Blin e Marjolaine Imbs (Universidade de Estrasburgo).

46 *Supra* 3, TARDY, 2009, p. 180.

47 CARRIER, Cécile, Carrier Cécile. Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles. In: *Revue archéologique de Narbonnaise*, Tome 38-39, 2005, p. 365-396.

pitólinos de Roma<sup>48</sup> ou ainda Baccho<sup>49</sup>. No caso de Vendeuil-Caply, nenhuma divindade pode ser identificada através dos objetos rituais representados. O que também nos leva a refletir sobre a ausência de atributos que pode ser devido ao facto que um mesmo altar num edifício público como o teatro podia seja utilizado em celebrações diferentes? O altar aparece como um elemento independente que estabelece a ligação entre o ritual e os deuses. Não é necessário dispor de um templo, nem de um *sacellum* para honrar os deuses no espaço público, o altar constitui um *medium* suficiente entre os deuses e a comunidade.

A presença de um altar no centro da orquestra também levanta certos problemas em relação às manifestações lúdicas que encontramos no teatro. Poucas são as testemunhas textuais que permitem definir precisamente a natureza destas representações, tanto mais que vários edifícios teatrais das Gálias dotam-se de arenas. Podemos perguntar-nos se houve, durante estas modificações, um movimento do equipamento cultural. Seria então importante refletir sobre uma mudança das modalidades do rito: o que fazer com o equipamento cultural? São várias as perguntas que ficam sem respostas, no entanto é importante guardá-las para pesquisas futuras.

### 2.3 Palco cénico e outras estruturas cénicas

Também é necessário voltar ao debate no que se refere ao palco cénico. Vários autores avançaram que a sua exiguidade era devida ao uso das *imagines*, estes eram verdadeiros lugares de exposição dos retratos dos imperadores para o povo reunido no monumento de espetáculo, facto existente também nas Gálias<sup>50</sup>. Veremos, neste caso, o que podemos deduzir das informações recolhidas quando abordare-

mos o culto imperial. Por último, sabemos que o muro que fecha o conjunto cénico, é também conhecido nos outros teatros por apresentar figuras dos deuses ou dos imperadores, que podiam ser acompanhados por outras entidades. Estas figuras impunham uma certa forma de respeito, mas não podem ser consideradas como estatuas de culto<sup>51</sup>. A *frons scaenae* dos teatros galo-romanos são pouco conhecidas. Por enquanto, aqueles que apresentavam uma decoração esculpida mais fornecida proveem do norte das Gálias: Epiais-Rhus, Paris (as arenas) e, mais uma vez, Vendeuil-Caply. Por enquanto, nenhum estudo recente permite confirmar os programas iconográficos expostos nestes monumentos, e a identificação de um fragmento de rosto por E. Belot como sendo um retrato do imperador Trajano no teatro de Vendeuil-Caply é bastante abusiva<sup>52</sup>. Só um retrato do imperador Tito, descoberto nas arenas de Paris, nos deixa imaginar que a figura imperial podia ser presente nestes teatros<sup>53</sup>. Seja como for, é difícil imaginar que a decoração esculpida nos teatros do norte das Gálias, respondesse às mesmas exigências que os programas requeridos nos teatros do início do império. No fim do I s. d. C., o anfiteatro oferece uma alternativa ao teatro e constitui, nos centros urbanos, o novo lugar de expressão da ideologia imperial, como sugerem talvez as arenas de Paris, nas quais, encontrava-se provavelmente a figura do imperador.

Nos diferentes exemplos apresentados e no estado atual das investigações, podemos notar que não é possível determinar de maneira definitiva o lugar do culto nos teatros galo-romanos do norte das Gálias. Só conhecemos um *sacellum* e um altar dentro de um teatro na região estudada, mas também é possível que os lugares de culto sejam rejeitados diretamente fora do monumento, e integrados por exemplo, num pórtico. Alguns dos teatros mencionados dispõem de esplanadas porticadas observada no XIX s. mas poucas foram escavadas recente-

48 RAMALLO ASENSIO, Sebastian, Espaces, images et mobilier utilisés pour le culte dans les théâtres romains d'Hispania. In: MORETTI Jean-Charles, *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009, p. 127-156.

49 *Ibid.* p. 142.

50 *Supra* <sup>3</sup> Fincker, Tassaux, 1992, p. 68; Tardy 2009, p. 176 e ver também ROSSO, Emmanuelle, *L'image de l'empereur en Gaule romaine: portraits et inscriptions*. Archéologie et histoire de l'art, 20, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 2006.

51 ROSSO, Emmanuelle, Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains, approche contextuelle et typologique. In: MORETTI Jean-Charles, *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 2009, p. 89-126.

52 VAN ANDRINGA, William, *La religion en Gaule romaine, piété et politique (I<sup>er</sup> s.-III<sup>e</sup> s. apr. J.-C.)*, Errance, Paris, 2002. Ver também a origem da hipótese proposta: Belot 1993; E. Belot, Pour une étude systématique des éléments sculptés de Vendeuil-Caply. *Revue archéologique de Picardie*, 5, Amiens, 1993, p. 213-226.

53 *Supra* <sup>46</sup>, ROSSO, 2006, p. 142.

mente<sup>54</sup>. Também é difícil avaliar a amplitude do fenómeno religioso, atendendo práticas que não deixaram necessariamente vestígios materiais. De facto, seria útil reunir outros elementos para precisar as práticas associadas aos rituais presentes nos teatros da Gália. Se os elementos significativos e tangíveis estão obviamente em falta, será que as inscrições descobertas em relação aos teatros oferecem mais indícios?

### 3 Os atores do rito

Como já verificámos, os edifícios relacionados com os espetáculos têm uma função religiosa afirmada que aparece tanto através das relações que entretêm no monumento com um complexo cultural que no estabelecimento de lugares sagrados no edifício mesmo. Por enquanto, o que dá realmente uma dimensão religiosa aos edifícios de espetáculos, e que define a sua vocação cultural, é o rito que ocorre nele. As fontes literárias e epigráficas sobre estas cerimónias são poucas, para não dizer quase totalmente ausentes nas Gálias. Estes monumentos são sistematicamente limpos e reocupados depois do seu abandono, o que torna difícil definir as práticas rituais. Para tentarmos aproximar do rito nos teatros, é necessário recorrer aos poucos elementos epigráficos disponíveis mencionando um teatro ou a edição de jogos (*ludi*). Para relacionar estas ações debilitárias com as nossas problemáticas religiosas, iremos estudar mais particularmente o lugar tomado neste processo pelos sacerdotes, que são, no estado atual das pesquisas na nossa região, os únicos *evérgetas* conhecidos. A sua função religiosa permite refletir sobre o valor sagrado atribuído aos edifícios e aos jogos. Se um sacerdote oferece um teatro, podemos deduzir que o monumento seja ligado ao culto cujo sacerdote tem ao seu cargo? Quando um *flamen* edita o *munus*, a que divindades são destinados esses jogos, ao deus ligado ao sacerdócio ou a outra divindade da cidade? Será então um sacerdote que sacrifica nestes monumentos

ou um magistrado? Em que medida a invocação dedicatória de um edifício de espetáculo define o culto dado nestes monumentos? Será que o teatro é ligado a um deus único ou os espetáculos podiam ser ofertos a diversas divindades conforme o calendário cívico? São tantas perguntas que temos que guardar em mente para cada inscrição do nosso corpus reduzido. De facto, na zona estudada, só duas inscrições mencionam a dedicação de um edifício de espetáculos e três outras à edição do *munus*. O conjunto dos dedicantes são qualificados, com ou sem razão, de sacerdotes do culto imperial. É essencial para nós refletir sobre as relações estreitas entre o culto imperial e os edifícios de espetáculos. Estudaremos, num primeiro tempo, os *evérgetas* dos edifícios de espetáculos para focalizarmo-nos depois sobre os editores do *munus* e, em fim, refletir sobre o papel desempenhado pelos sacerdotes na liturgia destes monumentos.

#### 3.1 A evergesia nos edifícios de espetáculos

No corpus de inscrições do noroeste das Gálias, apenas duas inscrições que mencionam a dedicação de um edifício de espetáculos, são atualmente conhecidas. Ambas são fragmentárias e foi proposto para cada uma de restituir sacerdócios do culto imperial no *cursus* do dedicante. Será que esta função, juntamente com a invocação dedicatória, permita definir o culto nestes monumentos?

A primeira inscrição é interpretada, correntemente, como a dedicação de um dos teatros da *civitas Meldorum* (Meaux) recordando a dádiva *ob honorem* de um *flamen Aug.* Esta menção de uma dádiva *ob honorem* supõe que a construção do teatro é uma obrigação relacionada com o sacerdócio do culto imperial revestido pelo dedicante. Por enquanto, a restituição proposta para esta inscrição é demasiado conjectural. Na verdade, a dedicação, hoje desaparecida, é fragmentada demais para que a restituição proposta seja aceite. O desenvolvimento da inscrição geralmente admitida é o seguinte: [— *C(aius) Iulius Orgetorix Orgetor[igis f(ilius)]/ flamen] Aug(ustalis) theatrum civi[bus suis / ob hon(orem) fla]m(onii) d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) effecerun[t*

54 Podemos mencionar, por exemplo, o pórtico do teatro do Vieil-Evreux, cf. *Supra* 35 TARDY, 2009, p. 179-180 p. 129; ou também aquele do teatro de Champlieu, cf. *Supra* 38 DI STEFANO, 2007, p. 153.

--- / et T]auricus fil[---]<sup>55</sup>. Todavia, a restituição proposta coloca certas dificuldades. Em primeiro lugar, a lacuna na localização do nome do dedicante impede a restituição de um *praenomen* e de um *nomen* imperial, que são meramente hipotéticos. Assim, R. Bedon<sup>56</sup> justifica a restituição dos *tria nomina* datando, segundo o *cognomen* de origem indígena, a obtenção do direito de cidade durante a Guerra das Gálias. A latinização do *cognomen* Tauricus da personagem mencionada na última linha é identificado como o filho de [Orget]orix, segundo o autor, seguindo a evolução da onomástica dos primeiros cidadãos. Por enquanto, a organização dos nomes da primeira linha aparecem mais na forma gaulesa da onomástica. O nome único de [Orget]orix é apresentado no primeiro lugar no nominativo seguido do nome do pai no genitivo para mencionar a filiação, como de costume nas atestações peregrinas gaulesas. Além disso, o nome de Tauricus não faz necessariamente referência ao *cognomen* romanizado. Um ex-voto descoberto em Craon menciona o dedicante *Tauricus Tauri f(ilius)*<sup>57</sup>. De facto, nada permite afirmar a cidadania do dedicante. Em segundo lugar, a datação precoce ligada às origens gaulesas do *cognomen* é audaciosa demais. Pois, a difusão da cidadania nas Gálias não é uniforme e os aristocratas peregrinos são integrados na cidade e vão, até, revestir as mais importantes cargas, como demonstram os atos de evergesia realizados por *Taurus Celeris f(ilius)*, *sacerdos Romae et Augusti*, na *civitas Mediomatricorum*<sup>58</sup>. Por último lugar, o exercício do flaminado e as dádivas *ob honorem flamonii* não correspondem, nem a datação, nem ao estatuto do personagem. De facto, não existe nenhuma atestação peregrina que tenha realizado uma dádiva *ob honorem flamonii*. Além

55 Restituído por J.-M. DESBORDES, « Le site de Meaux antique », *Archeologia*, 341 1970, p. 69.

56 A. Grenier propôs de datar a inscrição da primeira metade do I s. d. C. (GRENIER, Albert, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, III, 2 1958, p. 846) e R. Bedon propôs uma datação augusto-tiberiana (BEDON, Robert, *Les villes des Trois Gaules, de César à Néron dans leur contexte historique, territorial et politique*, 1999, p. 232-233); MAGNAN, Danielle, « Les édifices de spectacles de Meaux, Seine-et-Marne, archéologie et données documentaires » In : *Les édifices de spectacle en Ile-de-France*, 2012, p.127-128 et p.202-203.

57 CIL XIII, 3096.

58 CIL XIII, 4324 ; CIL XIII, 11353 ; CAG 57-02, p 201 ; DEMOUGIN, Ségolène, « À propos des Médiomatriques », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 6, 1995. pp. 190-193.

disso, o formulário pode ser estimado do *semble dater* do II s. d. C.<sup>59</sup>, o que não corresponde à datação precoce da inscrição. Parece então necessário abandonar a restituição de um flaminato para esta personagem. A letra M iniciando a terceira linha pode ser restituída por uma menção como *civi[tatis / Meldoru]m* definindo deste modo a cidade ou os cidadãos mencionados no fim da segunda linha em vez de uma dádiva *ob honorem* que não parece segura. Esta restituição poderia ser apoiada numa inscrição de Jublains (*Noviodunum Aulerorum*), na qual o dedicante, um peregrino nomeado Orgetorix, dedica um teatro para o uso da cidade<sup>60</sup>. Esta dedicação confirma a possibilidade de um peregrino sem funções religiosas poder oferecer um edifício de espetáculos. A comparação entre as duas inscrições, reforça o carácter lacunário da dedicação de Meaux pela qual, falta a invocação dedicatória. De facto, apesar do seu aspeto fragmentário, a inscrição de Jublains apresenta uma invocação ao imperador ou a *Domus Augustae* ou *Divinae*<sup>61</sup>. Finalmente parece difícil utilizar a inscrição de Meaux para definir entre a dedicação, o sacerdote e o rito. Poderíamos, de facto, propor a restituição de um *sacerd(os) Rom(ae) et Aug(usti)* ou como em Feurs de um *sacerdos Aug*<sup>62</sup> desenvolvendo a restituição entre o fim da primeira linha e o único da segunda linha, mas esta restituição é demasiado incerta para ser viável.

A segunda inscrição permite expor o problema inverso. A dedicação do teatro de Eu<sup>63</sup> foi realizada por um sacerdote, cujo sacerdotício foi desenvolvido na lacuna. Só subsiste uma letra, um R, permitindo de restituir o culto de Roma e de Augusto. Tal desenvolvimento da inscrição parece pouco duvidoso. De facto, nas províncias da Gália, nenhuma menção de um *sacerdos* seguida da letra R faz referência a outro culto. Esta inscrição descoberta *in situ* adornava provavelmente a frise acima do arquitravo do muro cénico<sup>64</sup>. Apesar de termos uma inscrição excepcional ligada ao lugar direto onde foi exposta, as

59 JACQUES, François, *le privilège de liberté*, E.F.R, 1984, p. 728-729.

60 AE 1991, 1238 = AE 1997, 1133.

61 Sobre o teatro de Jublains : NAVEAU, Jacques, « L'épigraphie du site de Jublains (Mayenne) ». In: *Revue archéologique de l'ouest*, T. 8, 1991. pp. 108-111.

62 CIL XIII, 1642.

63 AE 1978, 501 = AE 1982, 716.

64 CAG 76-01 p. 252.

lacunas do texto não permitem definir claramente a natureza da dádiva. A restituição propõem determinar esta dedicação como aquela do teatro e do seu *proscenium*<sup>65</sup>. Por enquanto, a lacuna precedente à menção do *proscenium* não pode confirmar tal desenvolvimento. É então impossível afirmar que o sacerdote oferece o teatro na sua integralidade. É verdade que certas inscrições recordam a dádiva de um teatro e do seu *proscenium*<sup>66</sup>, mas outras associam o *proscenium* com a orquestra<sup>67</sup> ou a *scaena*<sup>68</sup>. Por fim, a ausência dos dois últimos fragmentos impedem entender a ação do sacerdote. Ele pode, com os seus fundos próprios, ter dado, feito ou restaurado o edifício ou só parte dele. Em Mirebeau-sur-Bèze, por exemplo, a vetustez do *proscenium* incitou Attia Sacrata a restaurar exclusivamente esta parte do edifício<sup>69</sup>. Parece então impossível no estado atual das pesquisas de afirmar que o sacerdote de Eu tenha oferecido todo o edifício de espetáculo. Só um estudo das construções e a estratigrafia em conjunto com novas escavações dariam uma resposta certa.

### 3.2 Oferecer os jogos: uma obrigação da função sacerdotal ?

"[...] iam sacerdos esse et cupio et opto et editionem muneris quam olim detestabamur amplector [...]"<sup>70</sup>. O senador gaulês que pronunciou ao Senado em 176-178 d. C. este discurso mostra a obrigação que existia pelos sacerdotes das Tres-Galias de oferecer jogos. Assim, este sacerdote escolhido recorre à sua nomeação, porque a função implicava uma despesa demasiado elevada para ele. O *senatus consulto* estabelecido depois deste discurso tinha por objetivo de suprimir certas taxas sobre os gladiadores. A edição de jogos era uma tarefa que pertencia aos sacerdotes provinciais do culto imperial. Parece que existe, porém, uma prerrogativa dos sacerdotes municipais pela orga-

65 MANGARD, Michel, « L'inscription dédicatoire du théâtre du Bois l'Abbé à Eu », *Gallia*, T. 40, 1982, p. 38.

66 CIL IX, 3857 ; CIL XI, 2710.

67 CIL II, 183 ; AE 1981, 503.

68 CIL IX, 4663.

69 CIL XIII 2462.

70 *Lex italicensis* (CIL II, 6278) : iam sacerdos esse et cupio et opto et editionem muneris quam olim detestabamur amplector.

nização do *munus*. O concílio de Elvira mostra que a segunda carga que cabia aos *flamines* durante o Baixo-Imperio era a edição dos *munera*<sup>71</sup>.

Encontramos este duplo nível de leitura de jogos provinciais e municipais numa celebre inscrição da *civitas* dos Viducassios: o "Marbre de Thorigny"<sup>72</sup>. De facto, esta inscrição apresenta sobre uma base de estatua o *cursus* de um aristocrata local, T. Sennius Sollemnis, que recebeu todas as honras na sua pátria e revestiu o sacerdócio provincial. É também especificado que deu todos os *munera*. Esta informação permite supor que ele ofereceu jogos na sua cidade de origem, mas também ao Confluent. Na mesma inscrição, verifica-se o número de gladiadores, o tipo de combates apresentados e a duração dos jogos dados ao Confluent. Sollemnis ofereceu o *munus* provincial em qualidade de sacerdote do culto imperial no Santuário das Tres Galias em Lyon. Pelo contrário, é mais difícil de verificar o tipo dos jogos dados a escala da sua própria cidade de origem. A primeira parte da inscrição é demasiado fragmentada e os autores não concordam sobre a restituição das lacunas. É geralmente entendido que Sollemnis foi *[flamen] m[unera]r[i]us*<sup>73</sup>, ou seja que editou jogos durante o seu sacerdócio municipal. Por enquanto, esta restituição é incerta e a palavra *munerarius* só foi atestada na cidade de Sens (*Agedincum*)<sup>74</sup> onde o anfiteatro é hoje integrado a trama urbana<sup>75</sup>. Em Vieux-la-romaine (*Aregenua*), os jogos podem ter ocorrido no único edifício de espetáculos conhecido na cidade de Sollemnis : o teatro com uma arena, que já mencionamos<sup>76</sup>. O outro problema deste termo, é que induz que os jogos foram dados durante o flaminato. O resto do texto precisa porém que o sacerdócio municipal foi revestido ao mesmo tempo (*eodem tem-*

71 Concilio d'Elvira (*Plat. Lat* 84, col. 301-10).

72 CIL XIII 3162 = AE 2008, 909 = ILTG 341 ; PFLAUM, Hans-Georg, *Le marbre de Thorigny*, Paris : H. Champion, 1948 ; VIPARD, Pascal, *Le marbre de Thorigny, Vieux, Calvados : la carrière d'un grand notable gaulois au début du troisième siècle ap. J.-C.*, Paris : de Boccard, 2008.

73 VIPARD, Pascal, *supra*, 2008, p. 71.

74 AE 1992, 1240 ; CIL XIII, 2940 = AE 2006, 823 ; CIL XIII 2949.

75 PINON, Pierre, Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres de la fin de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> s., In : DOMERGUE Claude, LANDES, Christian, PAILLER Jean-Marie, *Spectacula – I, Gladiateurs et amphithéâtres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987*. Musée archéologique Henri Prades, Lattes, 1990, p. 103-128.

76 *Supra*<sup>31</sup>, Vipard, 2002, p.31-33.

poire) que o sacerdócio provincial. Parece então surpreendente que Sollemnis tenha exercido simultaneamente dois sacerdócios em duas cidades diferentes sabendo que este cargo impõe ao sacerdote ficar na cidade de exercício.<sup>77</sup> Talvez seja mais lógico restituir [*flamen perpetu]us*<sup>78</sup> que explicaria a tomada simultânea de posse. Por enquanto, esta reflexão sobre a natureza incerta de um sacerdócio restituído não tem por objetivo rejeitar o facto que ele organizou combates de gladiadores na cidade dos Viducassios. É importante notar que, de facto, não podemos ligar a edição dos jogos com o sacerdócio<sup>79</sup>. Além disso, o sacerdócio revestido por Sollemnis também não pode ser relacionado com o culto imperial, como foi várias vezes admitido<sup>80</sup>. As dificuldades de restituição de uma inscrição tão importante, não permitem definir a que divindades foram oferecidos os *ludi* celebrados na *civitas* do Viducassios.

Parece-nos por enquanto possível relacionar esta primeira inscrição com a dedicação de uma base de estatua descoberta em Lyon em honra de Sex. Iulius Therminianus<sup>81</sup>. A inscrição realça que se trata de um sacerdote do culto provincial originário da *civitas* dos *Senones* que recebeu todas as honras na sua cidade, mais particularmente aquele de *flamen Aug munerarius*. Assim, este sacerdote ofereceu jogos na sua cidade durante o seu sacerdócio municipal. O aristocrata também é conhecido através da dedicação de um monumento votivo dotado de um grupo estatuário da sua família descoberto na mesma cidade<sup>82</sup>. Este monumento foi oferecido pelo o seu genro, M. Maglius Honoratus, também *flamen Aug munerarius*. E apresentado ao lado do seu irmão que também teve a mesma carga sacerdotal. É interessante notar que este título está ligado aos três homens no exercício do sacerdócio do culto imperial. Durante os seus respectivos flaminatos, os três sacerdotes ofereceram combates de gladiadores. Esta ação é de fac-

to associada à carga do sacerdócio, por enquanto é importante notar se esta edição do *munus* é própria dos sacerdotes dos imperadores. Na verdade, nas Gálias, as atestações de magistrados *munerarius* são poucas e não permitem dar esta prerrogativa ao sacerdote. De facto, exceto uma inscrição, cujo lugar de descobrimento não é conhecido, menciona um *flamen munerarius*<sup>83</sup>, todas as outras provêm de Sens. Além dos três *flamines* que estudamos, só temos uma outra inscrição que menciona em Sens, mais uma vez, um magistrado que organizou jogos, um *duumvir munerarius*<sup>84</sup>. A edição do *munus* nas Gálias não era então reservada exclusivamente aos sacerdotes. Nas outras províncias, todos os outros magistrados podem receber esta honra. Não parece também que o *munus* seja uma obrigação do percurso de um magistrado senono. A segunda inscrição de um sacerdote senono descoberta ao Confluent<sup>85</sup> deixa supor que durante o seu percurso municipal, nunca deu os *munera*. Todavia, os sacerdote pode ter escolhido só mencionar os *honores*, únicas funções que traziam a *dignitas*, decidindo não mencionar os *munera*<sup>86</sup>.

### 3.3 O papel do sacerdote nos espetáculos

Também podemos refletir, para concluir sobre os atores do rito, da importância tomada pelos sacerdotes por parte nos edifícios de espetáculos que financiam, por outra parte nos jogos que dão. Na verdade, é impossível salientar uma ligação entre a dedicação de um monumento e as cerimónias culturais que se desenrolavam lá. Assim, é difícil atribuir um lugar preciso aos sacerdotes no que se refere aos edifícios de espetáculos. De facto, consideramos a dedicação do edifício de espetáculos de Eu<sup>87</sup> onde não podemos claramente definir a quem era dado o culto durante as festividades. A invocação do *numina augustorum* corresponde a uma forma convencional da dedicação que

77 *Lex de flamonio provinciae Narbonensis* (CIL XII, 6038): l. 18-20.

78 FISHWICK, Duncan, *The Imperial Cult in the Latin West*, V. III, T. 2, 2002, p. 67.

79 VILLE, Georges, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, E.F.R., 1981, p. 206.

80 VIPARD, Pascal, *supra*, 2008, p. 85.

81 AE 1992, 1240 ; RICHARD, François, Nouvelle inscription lyonnaise d'un Sacerdos Sénon des Trois Gaules, *CRAI*, n°3, 1992 p. 489-509.

82 CIL XIII, 2940 = AE 2006, 823.

83 AE 1992, 1239.

84 CIL XIII 2949.

85 CIL XIII, 1684.

86 Sobre a diferença entre *honor* e *munus* : JACQUES, François, *le privilège de liberté*, E.F.R., 1984, p. 352-357.

87 AE 1978, 501 = AE 1982, 716.

combina a figura imperial, ao deus poliade e /ou local. Assim, a menção *pagus Catuslovius* e de um deus – Marte ou Mercúrio<sup>88</sup> – parece mais definir uma contextualização do monumento que afirmar o primado das cerimónias do culto imperial num edifício. Parece que nos teatros gauleses fora da região estudada, o problema seja o mesmo. Em Feurs (*civitas* dos Segusiavos), a consagração do teatro ao divino Augusto pela *salute* do imperador Cláudio<sup>89</sup> não permite de afirmar que as obras sejam ofertas unicamente ao imperador divinizado. O formulário *pro salute* mostra que outros deuses podem ser invocados para cuidar da *salus* de Cláudio. Além disso, esta dedicação corresponde à cerimónia de consagração do monumento e não implica que o oficiante dos sacrifícios abra os espetáculos seja, por um lado, um sacerdote e por outro, que escolha consagrar a cerimónia ao divino Augusto.

Podemos dizer o mesmo sobre o anfiteatro das Três Gálias. Se podemos afirmar que as cerimónias estão ligadas ao culto imperial, não é necessariamente possível de as relacionar com a dedicação. De facto, a invocação dedicatória do monumento<sup>90</sup> é realizada pela salvação do imperador Tibério. Poderíamos então supor que o conjunto dos sacrifícios eram ainda oferecidos a Tibério, mesmo com este já falecido? Provavelmente que não. As cerimónias podem ter evoluído à medida das mudanças de imperadores. Não parece então que a dedicação de um edifício de espetáculos permita definir os ritos que lá ocorriam.

No que se refere aos espetáculos de gladiadores oferecidos pelos *flamines Aug. senones*<sup>91</sup>, é muito provável que as cerimónias relacionadas diretamente com a carga sacerdotal, sejam consagradas à família imperial. Neste preciso contexto, parece provável que eles tenham sido os oficiantes das cerimónias cultuais abrindo os jogos. Por enquanto, é impossível definir os destinatários do sacrifício, os *divi*, o imperador vivo com uma forma divina particular, ou certas divindades pela salvação do imperador. Esta última forma, a mais frequente segundo G. Ville<sup>92</sup>, não faz referência ao culto imperial. Na verdade, o

88 BERARD, François, « Épigraphie latine du monde romain », *Annuaire de l'EPHE, Section des sciences historiques et philologiques*, 142, 2011, p. 100-101.

89 CIL XIII, 1642.

90 AE, 2000, 938 = ILTG 217.

91 CIL XIII, 2940 = AE 2006, 823; AE 1992, 1240.

92 VILLE, Georges, *supra*, 1981, p. 208.

papel dos sacerdotes como aqueles que sacrificam, ou que oficiam, é demasiado pouco documentado para atribuir sem dúvidas esta ação noutra contexto que naquele das evergesias que realizaram. Além disso, em Sens, a edição do *munus* por um *duumvir* reforça esta ideia. De facto, é muito provável que durante estes jogos, seja o magistrados que oferece o *munus* que tenha realizado o sacrifício. Assim, a ligação definida entre os sacerdotes e os espetáculos fica por enunciar. As dedicações, por exemplo, de um teatro por um sacerdote ficam demasiado raras para serem generalizadas. Seria, todavia, interessante perguntar-se se nos teatros das Três gálias os monumentos oferecidos pelos sacerdotes não são edifícios de tipo « misto » com uma arena que permitiria organizar os *munera*. Mas a inscrição de Feurs<sup>93</sup> realizada por um sacerdote do culto imperial durante o reinado de Cláudio fica precoce demais para avançar tal teoria. As modificações dos edifícios de espetáculos em edifícios capazes de acolher representações cénicas e jogos de gladiadores ou caças é suposto começar por volta do fim I s. d.C. ou no início do II s. d.C. A menção *pro scaenium* do teatro de Eu não permite apoiar esta teoria. Parece então complicado procurar nas dádivas de edifícios de espetáculos um ato evergetico próprio à atribuição dos sacerdotes dos imperadores de editar o *munus*. Talvez seja mais razoável ver nestes atos uma ação própria as personalidades municipais que desejam acrescentar o adorno das suas cidades.

#### 4 Os teatros galo-romanos e o culto imperial : uma obviedade ?

A representação abundante dos sacerdotes dos emperadores na edição de jogos e as numerosas inscrições relacionadas de uma ou de outra forma com o culto imperial nas dedicações de edifícios de espetáculo, levou várias vezes os autores a dotar o culto imperial de uma preponderância sobre os cultos tradicionais. Para uma melhor apreensão do verdadeiro lugar que ocupa o culto impe-

93 CIL XIII, 1642.

rial no edifício teatral, é necessário desconstruir esta visão de uma omnipresença do culto imperial.

O culto imperial ocupa um lugar de destaque no centro urbano da cidade, no entanto não é o único culto existente<sup>94</sup>. Os cultos dos deuses poliades conhecem um desenvolvimento propício nos grandes santuários, porém isso não impede a presença do culto imperial. Distinguir estritamente os lugares onde é possível prestar um culto aos deuses de aqueles onde é possível prestar um culto aos imperadores equivale a considerar o culto imperial como um elemento específico e diferente do panteão cívico. É necessário recordar que o “culto imperial” é uma criação histórica<sup>95</sup> que dissimula, por detrás desse termo único, uma realidade múltipla. Não existe uma maneira universal de sacrificar ao imperador, mas sim uma pluralidade de ritos endereçados a diversas divindades. Para entender o alcance do culto, é necessário determinar a sua destinação. Cada província, cidade, associação cultural define a suas regras para honrar o imperador respeitando por enquanto os preceitos da religião romana. Assim, torna-se delicado resumir o culto imperial num lugar particular da cidade. Por enquanto, se o culto não está segmentado num lugar próprio, não devemos vê-lo em todo lado. Tornou-se comum atribuir ao culto imperial uma virtude explicativa para responder as perguntas insolúveis. Um bom exemplo é o artigo bem conhecido de M. Fincker e F. Tassaux tratando os “grandes santuários” da Aquitânia<sup>96</sup>. Os autores escolhem explicar a dimensão reduzida do dispositivo cénico de alguns edifícios de espetáculo, questão de debates sem respostas no estado atual das pesquisas<sup>97</sup>, pelo culto imperial. O palco cénico, pequeno demais para as repre-

94 VAN ANDRINGA, William, « Sanctuaire et genèse urbaine en Gaule », In : CASTELLA, Daniel (dir.), *Topographie sacrée et rituels : le cas d'Aventicum, capitale des Helvètes : actes du colloque international d'Avenches, 2-4*, Bâle : Archéologie Suisse, 2008, p. 124.

95 BICKERMAN, Elias, « Consecratio », in : *Le culte des souverains dans l'Empire romain*, Genève : Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité, 1973, p.3-25.

96 FINCKER, Myriam, TASSAUX, Francis, « Les grands sanctuaires «ruraux» d'Aquitaine et le culte impérial ». In: *MEFRA*, 1992. p. 41-76.

97 Para um estado atual das pesquisas cf. FERREIRA, Filipe, « L'usage de la scène dans les théâtre de Gaule romaine », In : *Theaterbauten als Teil monumentaler Helligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum : Architektur – Organisation – Nutzung, 18-21 September 2013, Augst, proxima publicação.*

sentações teatrais, serviria para acolher as *imagines*<sup>98</sup>. Propomos-mos estudar a argumentação estabelecida neste artigo no que se refere ao culto imperial nos santuários, mais particularmente nos edifícios de espetáculos para salientar o problema metodológico dum estudo aproximado das fontes inscritas. W. Van Andringa escreveu « *Ne voyons pas du culte impérial partout [...] l'impression n'est qu'illusion.* »<sup>99</sup> É o que tentaremos demonstrar.

A argumentação de M. Fincker et F. Tassaux para realçar « *l'évidence des liens entre culte impérial et grands sanctuaires* » assenta em quatro argumentos « *La place prépondérante des prêtres du culte impérial* », « *la concentration des dédicaces faites au culte impérial* », « *des théâtres voués au culte impérial* » e « *l'existence, dans les capitales de civitates de sanctuaires avec théâtre consacrés au culte impérial* ».

O primeiro argumento exposto no artigo corresponde de maneira concreta às nossas problemáticas sobre a representação dos sacerdotes dos imperadores em relação aos sacerdotes das divindades tradicionais. Os autores propõem ver nas dedicações dos evérgetas das cidades secundárias e dos santuários sacerdotes do culto imperial. Em seis evérgetas apresentados, cinco foram identificados como sacerdotes do culto imperial.

Os dois primeiros sacerdócios estudados seriam sacerdócios provinciais do altar das Tres-Galias, em Lyon. A primeira inscrição proveniente de Vendevre-du-Poitou<sup>100</sup> apresenta um *sacerdos*. A inscrição, lacunária, não faz referencia ao altar do Confluent. A escolha de identificar este sacerdócio a aquele das Três Gálias revela uma historiografia obsoleta transmitida por H.-G. Pflaum<sup>101</sup> seguido por L. Maurin<sup>102</sup> que supõem que na Gália, o *sacerdos* é um sacerdote provincial enquanto os *flamines* são sacerdotes municipais<sup>103</sup>. A inscrição de Ven-

98 FINCKER, Myriam, TASSAUX, Francis, *art. cit.*, p. 68.

99 VAN ANDRINGA, William, « Prêtrises et cités dans les trois Gaules et les Germanies au Haut-Empire », In : DONDIN-PAYRE, Monique et RAEPSAET-CHARLIER, Marie-Thérèse, *Cités, municipales et colonies*, 1999, p. 438.

100 *AE* 1967, 303.

101 PFLAUM, Hans-Georg, *Le marbre de Thorigny*, 1948, p. 13.

102 MAURIN, Louis, *Saintes antiques, des origines à la fin du IV<sup>e</sup> siècle*, 1978, p. 197.

103 Pour une historiographie de la question : DEMOUGIN, Ségolène, « À propos des Médiomatiques », In: *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 6, 1995, p. 190-193. ; VAN ANDRINGA, William, *la religion en Gaule romaine*, Errance, Paris, 2002, p. 208-209.



deuvre não permite de qualquer maneira, tendo em conta o seu carácter fragmentado, de afirmar se o *sacerdos* apresentado é um sacerdote provincial ou municipal e ainda menos se é ligado ao culto imperial ou a aquele duma outra divindade<sup>104</sup>.

O segundo sacerdócio<sup>105</sup> estudado depende de uma abordagem semelhante. A descoberta em Argentomagus (Saint-Marcel) de um fragmento de altar dedicado a *Mater Deum* por um *sa]cerd(os) ar[---*] levou os pesquisadores<sup>106</sup> a identificar o dedicante com um sacerdote provincial do altar do Confluent. A lacuna é então restituída por *sa]cerd(os) ar[ensis* ou *-ae inter Confluentes]*<sup>107</sup>. Finalmente, o carácter fragmentário do monumento torna qualquer restituição possível. Esta interpretação é motivada pelas numerosas inscrições descobertas nas Gálias mencionando sacerdotes do altar do Confluent, mas também pelo uma comparação mais relevante. A descoberta em Périgueux d'un taurobolio dedicado a *Magna Mater Deum* por um *sacerdos Arensis* é um argumento tangível para esta interpretação<sup>108</sup>. Por enquanto, ha que ter em conta que as dedicações dos taurobolios a Magna Mater mencionam quase sistematicamente o nome do sacerdote que faz o sacrifício. Assim, é possível discutir a restituição propondo paralelos como a dedicação dos taurobolios de Cordoba que tratam de um *sacerdote ar[am]/ sacris*<sup>109</sup>. Uma restituição mais simples também pode ser proposta, como o sugere uma inscrição de Timgad apresentando a formula *sacerdos aram/s(u) p(ecunia) f(ecit)*<sup>110</sup>. De facto, sem privilegiar uma hipótese ou outra, parece-nos necessário refletir sobre as diferentes possibilidades de desenvolvimento para demonstrar que aquela escolhida na argumentação não é absoluta. O carácter lacunário da inscrição torna a proposta de um sacerdote do culto imperial possível mas incerta.

104 É interessante notar que D. Fishwick (FISCHWICK, Ducan, *The Imperial Cult in the Latin West*, V.III, T.2, 2002, p.104-125) não integra a inscrição na sua lista dos sacerdotes provinciais das Três Gálias.

105 AE 1973, 343.

106 CAG 36, p. 71.

107 FISHWICK, Ducan, "A Priest of the Three Gauls from Argentomagus", *Historia* 32, 1983, p. 384.

108 CIL 13, 11042 = ILA, *Pétrucos*, 9.

109 CIL II<sup>7</sup>7, 233 et 235 : [---] / III[---] / Clodia [---] / a[d]stante Ul[pio Helio]/de sacerdote ar[am] / sacris suis d(ederunt) d(edicaverunt) Maximo Urbano co(n)s(ulibus).

110 BCTH 1907, 277.

Os três sacerdotes evocados na parte seguinte são definidos pelos autores como *flamines*, ou seja sacerdotes municipais. A primeira menção proposta é uma inscrição em vários fragmentos descobertos em Vendeuvre-du-Poitou<sup>111</sup> que não menciona o sacerdócio. Os pesquisadores propuseram restituir os termos *Ro[m---] et [Aug]*. Esta menção integra-se num *cursus*, e se a restituição de um sacerdote ligado ao culto de Roma e d'Augusto pode ser proposta, não é possível que seja um *flamen*. Além disso, o carácter lacunário permite restituir varias formas conhecidas incluindo *Rom.*, como *eques rom(anus)*, a conjunção *et* pontuando o *cursus*.

A segunda inscrição<sup>112</sup> é uma dedicação mencionando L. Iulius Equester *flamen* de Roma e de Augusto associando os seus dois filhos, também *flamines* de Roma e de Augusto. L. Julius Equester é também *flamen p[erpetuus ?]*. A doação *ob honorem flamonii* não permite definir se esta munificência serviu para financiar o seu acesso au flaminado imperial ou ao seu segundo sacerdócio. Aquando a dedicam, é muito provável que Equester já não fosse *flamen* de Roma e de Augusto pelo menos desde um ano, visto que os seus filhos encargaram-se igualmente do mesmo sacerdócio. Por enquanto, a doação sendo elevada, o tempo entre a promessa *ob honorem* e a dedicação pode ter sido de longa duração. E então impossível de dizer se Equester e seus filhos realizaram a doação sendo *flamines* do culto imperial, porem é inegável que tenham revestido esta carga.

O ultimo exemplo é uma inscrição descoberta em Vendoeuvres-en-Brenne mencionando um *flamen*<sup>113</sup>. O sacerdócio é indicado sem menção do culto ao qual é ligado. Parece então difícil aceitar qualquer referencia ao culto imperial. A restituição na quinta linha do sacerdócio *flam a]ug* também é pouco provável. Todavia, a associação proposta entre o flaminado e o duunvirato favorece a identificação da personagem como sacerdote do culto imperial<sup>114</sup>. Apesar disso ser uma hipótese aceitável, não pode ser verificada.

Para concluir sobre este primeiro argumento avançado, é importante notar a dificuldade em apoiar uma teoria sobre um corpus

111 *Gallia*, 1973, p. 392.

112 CIL XIII, 1376.

113 CIL XIII, 11151.

114 VAN ANDRINGA, William, *La religion en Gaule romaine*, 2002, p. 215-216.

tão lacunário. « Il conviendrait de peser la valeur des témoignages conservés, et surtout de privilégier les dossiers bien fournis »<sup>115</sup>. De facto, das cinco inscrições apresentadas quatro restituem sacerdotes do culto imperial. Este primeiro argumento revela-se pouco convincente e confirma a importância de não ceder as conclusões precipitadas a partir de diferentes inscrições restituídas.

O segundo argumento proposto pelos autores trata de uma elevada concentração das dedicações relacionadas com o culto imperial nas “cidades secundárias”. Estas inscrições permitiriam supor uma relação privilegiada entre os « grandes santuários » e o culto imperial. As 35 inscrições apresentadas podem ser repartidas em quatro grupos : as dedicações destinadas às divindades augustas (3), as virtudes imperiais divinizadas (3), aos *numina* dos imperadores sós (5) e a associação dos *numina* imperiais e uma divindade tópica (24). O conjunto destes documentos diferentes, para atestar de a presença do culto imperial, constitui um problema metodológico. O culto imperial pode, de facto reunir uma pluralidade de deuses, porém cada culto que menciona o imperador não pode ser assimilado com o culto imperial. O caso das divindades augustas pode ser um bom exemplo<sup>116</sup>. Afirmar que o culto dado a uma divindade augusta é ligada ao culto imperial impõem-nos antes de definir se a epiclese *augustus* corresponde ao epíteto divino usado desde a República ou ao qualificativo próprio ao imperador ou a função imperial. No primeiro caso, o culto é dado em honra das divindades tradicionais sem relação com o imperador, no segundo, o culto é dado ao deus pela proteção do imperador. Esta associação pode ser entendida como uma fórmula *pro salute imperatoris*, ou seja um culto a uma divindade para a *salus* do imperador. Este conceito de divindade protegendo o príncipe encontra-se perfeitamente ilustrada nas moedas do imperador Trajano<sup>117</sup>, apresentando Júpiter nu agarrando um cetro na mão esquerda, o raio na outra mão, o braço direito estendido protegendo do seu *pallium* o imperador de mais pequena dimensão, segurando na mão uma rama de oliveira. A legenda

115 SCHEID, John, « Comprendre le culte dit impérial. Autour de deux livres récents ». In: *L'antiquité classique* T.73, 2004, p. 243.

116 BEAUDOUIN, Edouard, « Le culte des empereurs dans les cités de Gaule Narbonnaise », In: *Annales de l'ens. Supérieur de Grenoble*, III, 1891, p. 44.

117 BNC, Trajan, 737, 764, 794, 841.

*conservatori patri patriae* confirma a interpretação do deus guiando e protegendo imperador para ele trazer a paz. Mesmo assim, este rito pela *salus* do príncipe não entra na categoria dos cultos imperiais.

Os dois terços das outras inscrições apresentam uma associação entre os *numina* imperiais e um deus tópico provavelmente poliade. Esta ligação entre as divindades tradicionais e imperiais não deve ser entendida como uma invasão dos cultos imperiais a todas as escalas do rito. Como o recorda W. Van Andringa, « *hors du centre urbain, le culte impérial n'existait qu'associé aux dieux de la cité* »<sup>118</sup>. O estabelecimento de relações entre os dois cultos traduz mais uma representação da ordem religiosa cívica que uma presença fundamental do culto imperial nos santuários.

O terceiro argumento tenta demonstrar a ligação entre o teatro e o culto imperial. Os autores partem de um postulado : as divindades associadas a dedicação de um monumento definem o culto que ocorria lá. Pretendem então, a partir de seis dedicações de teatros, que a vocação destes edifícios é de receber as celebrações do culto imperial. A ausência de dedicações de edifícios teatrais em Aquitânia levou os autores a examinar exemplos proveniente de todas as Gálias. A ambição é louvável mas o objetivo sendo de reunir um corpus consequente torna-se inválido porque impõe um modelo religioso comum a todas as províncias gaulesas. Como já notamos, a religião cívica entende-se a escala de uma *civitas* e é difícil aplicar a Aquitânia um modelo concebido a partir de outras províncias sem atestações para apoiá-lo. Além disso, o argumento supondo que é possível determinar o culto num edifício a partir da dedicação encontra bastante contradições. As seis dedicações de teatros apresentadas referem-se ao esquema já evocado onde existe uma associação entre uma forma do culto imperial (os *numina* imperiais ou as honras a *domus divinae*) e a divindade poliade. Como entender este formulário ? Será uma fórmula dedicatória estereotipada ou podemos admitir uma ligação evidente entre os cultos mencionados na dedicação e aqueles que ocorriam no edifício ? A invocação dos *numina augustorum* na fórmula de consagração de um monumento não é uma prova segura de um culto imperial<sup>119</sup>. A

118 VAN ANDRINGA, William, *art. cit.*, 1999, p. 438.

119 F. Bérard (BERARD, François, « *Mars Mullo. Un Mars des cités occidentales de la province de Lyonnaise* », In : *Mars en Occident*, 2006, p. 21) faz uma observação similar sobre formulário *In honorem Domus Divinae* que é « un hommage conven-

presença de divindades numa dedicação é um ato ritual sistemático que não impõe a existência de um culto no edifício. Além disso, a dedicação não é necessariamente ligada com o culto futuro: o exemplo citado nas inscrições precedentes menciona a consagração de um *fanum Plutonis* aos *numina* imperiais<sup>120</sup>. A dedicação de um monumento aos *numina* dos imperadores é um formulário que permite definir a ordem estabelecida. O monumento é contextualizado como o vemos na inscrição de Eu<sup>121</sup>. O edifício é dedicado aos *numina* imperiais, ao *pagus* divinizado, e ao deus poliade. As diferentes escalas do poder são recordadas para integrar o edifício num contexto cívico preciso. Esta versão tripartida do formulário de consagração encontra-se em vários lugares diferentes das Gálias como na dedicação das estatuas de Mars Mullo no território dos *Riedones*<sup>122</sup>, sem ser, obrigatoriamente em ligação com o culto imperial. A relação « *sans équivoque* » proposta pelos autores entre a dedicação, o dedicante, sacerdote do culto imperial – como no exemplo de Rennes – e o edifício tem que ser colocada em questão. De facto, como o escreveu J. Scheid, a dedicação do teatro de Eu « *n'est en aucun cas un acte central du culte impérial de la cité. Elle ne concerne vraisemblablement même pas un empereur, mais la divinité dont le nom a disparu dans la lacune (Mars ?)* »<sup>123</sup>. A presença de certas formas do culto imperial em alguns edifícios de espetáculos não faz dúvidas. Por enquanto, a argumentação apresentada pelos autores não é convincente e traduz um problema metodológico evidente que consista em aplicar um modelo de uma província a outra sem indícios permitindo tal processo.

O último argumento permite uma última nota metodológica na compreensão do culto imperial. Desta vez os autores tentam demonstrar a existência de santuários com teatros recebendo cerimónias do culto imperial.

Para apoiar assua argumentação, recordam as teorias de autores que demonstram a ligação entre o culto imperial e os teatros. Assim, lembram as pesquisas de P. Gros sobre o *Augusteum* de Nî-

---

tionnel auquel il ne faut pas attribuer trop d'importance » seguindo assim D. Fishwick (FISCHWICK, Duncan, *The imperial cult in the latin West*, II, 1, 1991, p. 431-432).

120 CIL XIII, 1449.

121 AE 1978, 501 = AE 1982, 716

122 AE 1969/70, 405b-c ; CIL XIII 3148 ; CIL XIII, 3149.

123 SCHEID, John, *art. cit.*, 2004, p. 243.

mes<sup>124</sup>, que supõe a existência ao lado de uma fonte de um santuário do culto imperial e de um teatro. Este exemplo, geralmente aceito, continua a ser controverso. Além disso, P. Gros nota que o estudo do teatro não é possível devido ao seu enterramento depois de uma escavação parcial<sup>125</sup>. Segue a sua demonstração salientando a ligação privilegiada que existe entre alguns teatros e santuários do culto imperial na *Gallia Narbonensis*<sup>126</sup>. Parece então delicado comparar um circuito litúrgico entre um teatro e um altar ou um templo do culto imperial num centro urbano de uma colónia (lugar privilegiado pelo culto imperial) e os grandes santuários atribuídos a divindades poliades e situados na periferia do território de uma *civitas*. M. Fincker et F. Tassaux dão por exemplo o argumento de D. Fishwick<sup>127</sup> que destaca a relação particular entre os edifícios de espetáculos e o culto imperial nos santuários provinciais. O problema metodológico que revela este argumento é o esquecimento das diferentes escalas de compreensão e de representação dos cultos imperiais. Não é possível estudar o culto dos imperadores sem contextualizar continuamente os diversos níveis do culto. Os edifícios de espetáculo evocados por D. Fishwick são integrados nos santuários provinciais do culto imperial. É difícil, aplicar o modelo de um santuário cujo atributo ao culto imperial é claramente atestado aos santuários cívicos sobe a tutela de um deus poliade. Além disso, mesmo se existisse uma ligação evidente entre o centro provincial e as outras cidades, não seria inútil recordar que para o santuário provincial do altar do Confluent, o edifício privilegiado para acolher as cerimónias do culto imperial é o anfiteatro.

Os dois autores decidem, a partir dos três argumentos epigráficos propostos aqui, que os modelos de P. Gros e de D. Fishwick podem

---

124 GROS, Pierre, "L'Augusteum de Nîmes", In: *RAN* 17 1984, p. 123-134.

125 *Ibid.* p. 128.

126 GROS, Pierre, « Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique », In : *Stadtbild und Ideologie*, 1990, p. 381-390. Os exemplos de P. Gros não são sempre convincentes. Nos quatro exemplos propostos, o caso de Nîmes fica discutido. Para aquele de Arles, a teoria sobre a criação dum altar ou dum *sacellum* no fórum da colónia também não é admitida, os elementos da sua demonstração sendo postos a prova (cf. ROSSO, Emmanuelle, *L'image de l'empereur en Gaule romaine*, 2006, p. 132-33). Em fim, no que se refere a cidade de Orange, os indícios não chegam para propor identificar o templo ao lado do teatro como um edifício do culto imperial.

127 FISHWICK, Duncan, *The Imperial Cult in the Latin West*, II.1, 1991, p. 522-523.

ser aplicados nas cidades secundárias da Aquitânia. Tal aproximação confronta-se primeiramente com um problema de escala na compreensão dos cultos, e, em seguida, a argumentação que tentamos enunciar aqui.

Antes de desenvolver as conclusões desta argumentação sobre as modificações do edifício teatral como lugar privilegiado das procissões e cerimônias do culto imperial, já podemos notar os problemas de método que suscita uma utilização das fontes inscritas sem as contextualizar permanentemente. Os diferentes problemas deste artigo revelam uma historiografia que não entende o culto imperial e que o procura seja onde for. Os cultos dos imperadores tinham muito provavelmente uma certa importância nas *civitates* das Gálias que deixa pensar, no início, uma predominância sobre os outros cultos. Por enquanto, quando estas fontes são contextualizadas, aparece que os cultos imperiais só representam um aspeto do panteão cívico. Tal argumentação levou os autores a considerar o teatro como um lugar privilegiado pela expressão do culto imperial, de tal maneira que o uso cultural do edifício chegue a explicar a sua forma arquitetural particular.

O carácter original dos teatros seria, segundo os autores, uma tradução das modificações profundas do uso dos teatros pelos Galo-romanos. Se certas hipóteses podem ser formuladas, como a existência de procissões indo dum ponto ao outro da cidade, outras são claramente induzidas pelo uma tradução e uma interpretação subjetivas das diferentes entidades arquiteturais como os *tribunalia* ou o *proscenium*. Além disso, e sempre segundo os autores, a cena reduzida acaba por constituir unicamente um lugar de exposição pelas *imagines* e o teatro, de facto, transforma-se num lugar favorecendo as orações “ferventes” dos “fieis” que podem ver os retratos dos imperadores<sup>128</sup>. Precisam que o palco dos teatros oferece uma melhor visibilidade das imagens que nos anfiteatros. Desta vez, as conclusões propostas pelos autores não incluem certos elementos cronológicos relacionados a evolução dos teatros, também insistam sobre certos conceitos que não podem ser acrescentados a religião romana. O culto das *imagines*, que seriam expostas no palco cénico, impediria então o desenrolamento de espetáculos na cena. Finalmente, seria realmente possível rejeitar os *ludi scaenici* dos edifícios de espetáculos ?

128 *Supra* <sup>3</sup>, Fincker, Tassaux, 1992, p. 69-70.

Segundo os autores, os *tribunalia* evocados na inscrição de Bitburg<sup>129</sup> constituiriam um dos elementos mais importantes do teatro. Assim, fariam referência a um elemento sobrelevado de onde o público poderia ver as *imagines* trazidas no teatro<sup>130</sup>. Esta interpretação, propõem de identificar estes *tribunalia* como um palco cénico reduzido. E obvio que o termo *tribunal* faz referência a vários elementos diferentes que só têm em comum de serem “elevados”. Se voltamos ao *tribunal* presente no vocabulário vitruviano, este faz referência as lojas de honra onde tomavam lugar as principais personagens da cidade no teatro<sup>131</sup>. Outras menções epigráficas, levam ao mesmo sentido. As duas entidades distintas do *tribunal* e do *proscenium* podem efetivamente ser ligadas : de facto, estas lojas podiam ser dispostas de cada lado do *proscenium*. O teatro de Bitburg não sendo descoberto, todas as possibilidades podem ser evocadas, mas nenhuma delas permite supor, de maneira definitiva, que o palco seja confundido com estes espaços, especialmente quando a inscrição mesma faria referência aos jogos cénicos<sup>132</sup>. Se hoje certos teatros descobertos como aquele de Dalheim oferecem exemplos de uma arquitetura teatral dispondo de vários elementos que pensávamos próprios aos exemplos clássicos<sup>133</sup>, porque não aceitar que outros teatros dispunham de verdadeiros *tribunalia* no sentido vitruviano ? Podemos, por exemplo, pensar que a inscrição de Nantes utilizada pelos autores tenha o mesmo sentido<sup>134</sup>. O *tribunal cum locis* corresponderia assim a um lugar visível com assentos, e não ao palco de um lado e a *cavea* do outro. O valor “religioso-

129 *CIL*, XIII, 4132, comentada por E. Bouley. Cf. *Infra* <sup>132</sup>.

130 *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 56 e 68.

131 Vitruve, V, 6, 7, ver nota 3 do comentário de C. Saliou, cf. *Vitruve, d'Architecture*, Livre V, p. 251.

132 BOULEY, Elisabeth, Les théâtres des vici et des pagi du nord de la Gaule. In : LANDES, Christian, *Spectacula – II, Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 Avril 1989*. Musée archéologique Henri Prades, Lattes, 1992, p. 79-87.

133 Ver por exemplo os assentos de Dalheim, cf. HENRICH, Peter, Das gallorömische Theater von Dalheim (Grossherzogtum Luxemburg). In : FUCHS, Michel, DUBOSSON Benoît, *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'antiquité*. Lausanne, Etudes de Lettres, 288, Université de Lausanne, 2011, p. 129-152 ; ou, por exemplo, a provável presença no teatro de Champlieu dum *auleum* : *Supra* <sup>18</sup>, DI STEFANO, 2007, p. 151.

134 *CIL*, XIII, 3106 em *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 62.

so” atribuído pelos autores aos *tribunalia* seriam justificados pela sua disposição em espaços sagrados. Todavia, mais uma vez, é necessário distinguir uma invocação dedicatória de um contexto religioso.

O tribunal sendo o palco cénico pelos autores, o *proscenium* mencionado na mesma inscrição é interpretado como os muros retilíneos fechando o teatro de cada lado do palco cénico<sup>135</sup>. E verdade que a palavra *scaena*, por exemplo, pode ser utilizada por metonímia e que faz referência ao conjunto das estruturas cénicas ou até ao teatro inteiro. Por enquanto, em vários teatros galo-romanos, as construções cénicas se compõem de dois espaços retangulares dispostos de cada lado do muro retilíneo que podem ser interpretados como o palco cénico, avançando na orquestra na maioria dos casos e um espaço de serviços atrás deste mesmo muro. Em certos exemplos, e mais particularmente aqueles evocados pelos autores na Aquitânia, só sobreviveu a sala situada atrás do muro retilíneo. Se na maioria dos casos que podemos qualificar de “completos” a sala situada atrás deste muro é interpretada como um tipo de *postscaenium* porque transforma-las em palcos cénicos que impediriam de facto o desenrolamento de espetáculos neste lugar? E óbvio que estas salas não eram feitas para ser vistas. Temos então que refletir sobre a ausência de palco cénico e não tentar vê-lo noutra espaço que, de facto, não teria uso no teatro. Mais uma vez, o método aplicado pelos autores consista em identificar um espaço que seja adequado com a exposição das *imagines*, definem um lugar a partir duma hipótese pela qual ainda não temos provas tangíveis.

Outro argumento evocado, não só pelos autores mas também por outros pesquisadores, é a exiguidade do palco cénico<sup>136</sup>. No que se refere a sua suposta ausência, basta recordar que uma estrutura de madeira podia amplamente chegar para efetuar os *ludi scaenici*. O que ainda se justifica mais em certos exemplos que também tiveram a função de arenas: o elemento móvel sendo mais prático de instalar e retirar da arena. O teatro de Eu é mais uma vez evocado como exemplo de cena reduzida<sup>137</sup> ao qual se juntam, na demonstração de D. Tardy, os edifícios de Drevant, *Derventum* et St. Albans, *Verulamium*<sup>138</sup>. No

135 *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 62.

136 *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 68.

137 *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 56.

138 *Supra* <sup>3</sup>, FINCKER, TASSAUX, 1992, p. 181.

primeiro caso, hemos de recordar que o palco cénico não foi escavado na sua totalidade<sup>139</sup> e que o espaço situado atrás das colunas do muro retilíneo não constitui necessariamente o palco cénico. No caso de Drevant, M. Fincker precisa no fim da sua demonstração (que explica a ausência do palco cénico no teatro segundo varias transformações) que os elementos estratigráficos não foram incluídos<sup>140</sup>. Sabemos a importância destes indícios e o perigo que pode ser, em certos casos, de apoiar-se unicamente sobre a cronologia relativa das construções. No caso de *Verulamium*, é verdade que o edifício dispôs, no seu primeiro estado, de uma cena reduzida, devida a presença de uma arena. Por enquanto, esta cena foi acrescentada entre dez e vinte anos depois, dando-lhe proporções que permitiam o desenrolamento de jogos cénicos<sup>141</sup>. O mesmo pode ser observado em vários teatros como aquele do Vieil-Evreux<sup>142</sup>, que já mencionamos. A cena e os jogos cénicos não foram necessariamente suplantados por um culto, mas sim adaptados às necessidades dos jogos cénicos próprios as Gálias e a adaptação de vários edifícios aos jogos das arenas. Vários indícios permitem supor que ainda existiam no III s. d. C.

O uso da cena nos teatros galo-romanos é suposta em vários trechos que podemos encontrar em certas fontes, o que supõe que ainda podiam existir representações. O imperador Julião, no *Misopogon*, faz duas vezes referências aos espetáculos presentes nos palcos das Gálias, região onde ficou vários anos, salientando a decência dos seus espetáculos ou explicando o stupor dos Celtas em frente dos espetáculos orientais que lhes foram apresentados<sup>143</sup>. E interessante

139 *Supra* <sup>132</sup>, BOULEY, 1992, p. 81 e as pesquisas mais recentes de L. Cholet : CHOLET, Laurent, Eu-le Bois l'Abbé. Bilan Scientifique Régional – Haute-Normandie, 1995, p. 81-84.

140 FINCKER, Myriam, *et alii*, Le théâtre de Drevant (Cher). Analyse préliminaire du bâtiment de scène et de ses abords. In : *D'Orient et d'Occident, Mélanges offerts à Pierre Aupert, textes réunis par Alain Bouet*, Mémoires, 19, Ausonius, Brdeaux, 2008, p. 257-268.

141 KENYON, Kathleen, *The roman theatre of Verulamium*, St. Albans and Hertfordshire Architectural and Archaeological Society's Transactions, St. Albans, 1934.

142 FERREIRA, Filipe, *Les constructions scéniques du théâtre du Vieil-Evreux, résultats des campagnes 2012 et 2013*. In : *Journées archéologiques de Haute-Normandie, Alizay, - 20, 21 et 22 Juin 2014*, Publication des Université de Rouen et du Havre, publicação proxima (2015).

143 Pela relação do *Misopogon* com os teatros das Gálias, cf. *Supra* <sup>21</sup>, MAGNAN,

notar que estes espetáculos existiam na *Gallia Narbonensis* durante a época imperial e pelos quais temos várias inscrições relatando a existência de bailarinos ou mimos<sup>144</sup>. F. Dumasy recorda também a dedicação do *Querolus*, uma das últimas peças de teatro escritas no fim da Antiguidade, precisando que este tipo de representações eram agora mais provavelmente dedicadas ao contexto privado<sup>145</sup>. Se os espetáculos cénicos mudaram mas sobreviveram neste tipo de contexto, é difícil confirmar que nunca foi apresentado durante a época imperial nos teatros. Podemos supor que o espetáculo nas Gálias não foram sempre os mesmos e que a arquitetura particular dos seus edifícios teatrais representam um evolução original que foi influenciada não só por razões religiosas, que puderam determinar certos elementos como a presença de altares ou de lugares de exposição, mas também pela necessidade de responder ao desejo das populações em frente aos diferentes tipos de representações lúdicas.

## Considerações Finais

Frente aos diferentes factos expostos, é possível propor algumas hipóteses sobre a função religiosa dos teatros no norte das Gálias. Entendemos que esta função é subentendida, a primeira vista, por certos elementos concretos. O lugar de relevo cujo os teatros dispõem nos santuários, como a sua associação ao templo ou ao centro cívico da cidade supõem a existência de uma relação entre estes diferentes monumentos. Todavia, é bem a natureza desta relação que é difícil justificar e precisar. Dum lado, é importante recordar que em função do lugar – santuário, cidade secundária ou capital de civitates – a divindade honrada não podia ser a mesma e que a topografia religiosa aplicada nas Gálias

não era necessariamente a mesma que aquela das outras províncias do império. As procissões cultuais, que sejam dedicadas a uma divindade local ou imperial, ficam uma hipótese plausível para explicar as relações estreitas existentes entre os diferentes monumentos mas, excerto alguns artefactos e algumas representações supostas, nada permite ainda confirmar as suas existências. A presença dos deuses dentro do edifício não pode ser negada, como a existência de ritos sacrificiais. A presença dos deuses, que traduz-se pelas imagens divinas evocadas em certas fontes ou subentendida pelos lugares próprios (os supostos *sacella*), supõe de facto que os deuses assistiam ao espetáculo.

Da mesma maneira, o altar de Vendeuil-Caply deixa entender a realização de sacrifícios no edifício. Nada, por enquanto, permite ainda de determinar quais eram as divindades honradas. O estudo das diferentes inscrições também não ajuda a precisa-lo. Porém, oferece indicações preciosas sobre a ação dos sacerdotes nestes monumentos. A sua implicação traduz-se por diferentes atos evergeticos : a oferta de jogos ao povo por um lado, e a construção ou a reconstrução de certos elementos dos teatros por outro. Por enquanto, não é possível determinar se estas dádivas eram sistematicamente relacionados as suas cargas. Se certas divindades são mencionadas, é necessário salientar que a evocação do númen imperial, que aparece na maioria das inscrições, não constitui uma prova dos ritos ligados ao culto imperial nos teatros como isso foi sugerido pela Aquitânia ; mas sim de uma evocação feita durante o rito de consagração ou no pedido de proteção, por exemplo, pelo imperador e não ao imperador. O certo é que os atos religiosos acompanhavam os espetáculos mas raros são ainda os elementos que permitiriam os definir. No futuro, seria necessário entender o âmbito das possibilidades ofertas pelos edifícios de espetáculos na Gálias, que seja sobre a religião ou os espetáculos sobre os quais temos poucas informações. Os edifícios de espetáculos apresentam-se mais como monumentos que deviam responder a várias necessidades que não podem ser limitadas ao facto religioso.

VERMEERSCH, LECOZ, 2012, p. 100.

144 VENDRIES, Christophe, *Le cornyx et la lyre: archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, 1993.

145 DUMASY, Françoise, Les édifices de spectacles dans le paysage urbain de la Gaule tardive. In : SOLER, Emmanuel, THELAMON, François, *Les jeux et les spectacles dans l'empire romain tardif et les royaumes barbares*. Publications des Universités de Rouen et du Havre, les cahiers du GRHis, n°19, p. 69-88.