

Resumo

Na evolução do retrato teve uma influência decisiva a época áurea da civilização romana, circunstância em que se assistiu à criação e divulgação da imagem de Augusto, o primeiro dos imperadores, protagonista da *Pax Romana*. Como se construiu esta imagem, como se propagou até ao território hoje português um modelo que procurou na Grécia a sua fundamentação estética, estudando um busto augustano oriundo de Mértola, eis o objectivo desta reflexão, que será complementada e esclarecida com a apresentação de resultados de análise laboratorial do mármore em que esta obra de arte foi esculpida. ●

Abstract

The golden age of Roman civilization had a decisive influence on the evolution of the portrait, a circumstance that led to the creation and dissemination of the image of Augustus, the first of the emperors, the leading man of the Pax Romana. The object of this essay, which focuses on an Augustan bust originally from Mértola, is to understand how this image was built and how a model whose basic aesthetic foundation based on Greece spread to what is now known as Portugal. The study will be accompanied by a presentation of the results of a laboratorial analysis of the marble belonging to this piece. ●

palavras-chave

RETRATO
ANTIGUIDADE CLÁSSICA
AUGUSTO
ESCULTURA
MÁRMORE

key-words

PORTRAIT
CLASSIC ANTIQUITY
AUGUSTUS
SCULPTURE
MARBLE

O RETRATO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

O EXEMPLO DO AUGUSTO DE MÉRTOLA¹

M. JUSTINO MACIEL

Instituto de História da Arte / FCSH / UNL

J. M. PEIXOTO CABRAL

Instituto Tecnológico e Nuclear

1. Este trabalho foi subsidiado pela FCT (Projecto PRAXIS/2/2.1/CSH/819/95).

Os autores agradecem o apoio dispensado pelo Director do Museu Nacional de Arqueologia, Dr. Luís Raposo, ao estudo do busto de mármore do Augusto de Mértola.

2. Plínio, *Naturalis Historia*, 35, 2: *In atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera uultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui unquam fuerat populus. Stemmata uero lineis discurrebant ad imagines pictas.* Tradução do latim, segundo M. Justino Maciel, Da Festa Indo-europeia à Festa Transmontana: o Uso da Máscara na Comemoração do Solstício de Inverno, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 17 (2005) 183-208.

O retrato na Antiguidade Clássica

Podemos dizer que o retrato nasce na época helenística, quando o centro cultural e artístico do mundo mediterrânico deixa de ser Atenas e surgem Alexandria, Pérgamo, Rodes... Então, a Arte como que desce ao real, afasta-se do idealismo helênico, reproduz situações de desequilíbrio: a dor fisiológica, a angústia e as convulsões extremas do sofrimento físico e moral em personagens-tipo, incluindo bárbaros. Pela primeira vez surgem identificadas na arte essas personagens e cenas de quotidiano. Destaque para as estátuas de Gálatas mandadas esculpir no séc. III a. C., em Pérgamo, pelos reis Atálidas e, no séc. II. a. C., os baixos-relevos com gigantomaquias no Altar de Pérgamo, o mais imponente monumento artístico do mundo grego. E, datado já dos meados do séc. I a.C., o célebre Laocoonte, a obra clássica que melhor exprime e transmite a exteriorização do sofrimento corporal e psicológico. Os bustos de Alexandre Magno poderão também ser invocados como contribuindo para potenciar o aparecimento do retrato.

Em grande parte influenciados pelos Gregos, os Etruscos desenvolveram uma arte escultórica em que a fidelidade ao real era uma preocupação, sobretudo nos contextos funerários. Eles mantinham nas suas casas os bustos dos antepassados, como garantia de memória genealógica. As chamadas *imagines maiorum* eram obtidas através das máscaras mortuárias moldadas em cera, como nos conta Plínio-o-Velho: *Colocavam-se nos átrios (das casas), a fim de serem observadas, não estátuas de artistas estrangeiros, objectos de bronze ou mármore, mas máscaras moldadas em cera que se dispunham singularmente em estantes, a fim de que existissem retratos que acompanhassem as cerimónias fúnebres familiares; e sempre que alguém morria, todo o conjunto de parentes que um dia já vivera se encontrava presente. As genealogias encontravam-se assim por linhagens até estes retratos pintados*².

Os Romanos tinham consciência de que a sua escultura tinha raízes quer no mundo etrusco, quer no mundo grego. Mas foi, sem dúvida, a escultura helênica que marcou os ideais da arte escultural romana. Para tal, o melhor exemplo que se poderá apresentar será o da estátua de Augusto de Prima Porta, que copiará em mármore uma

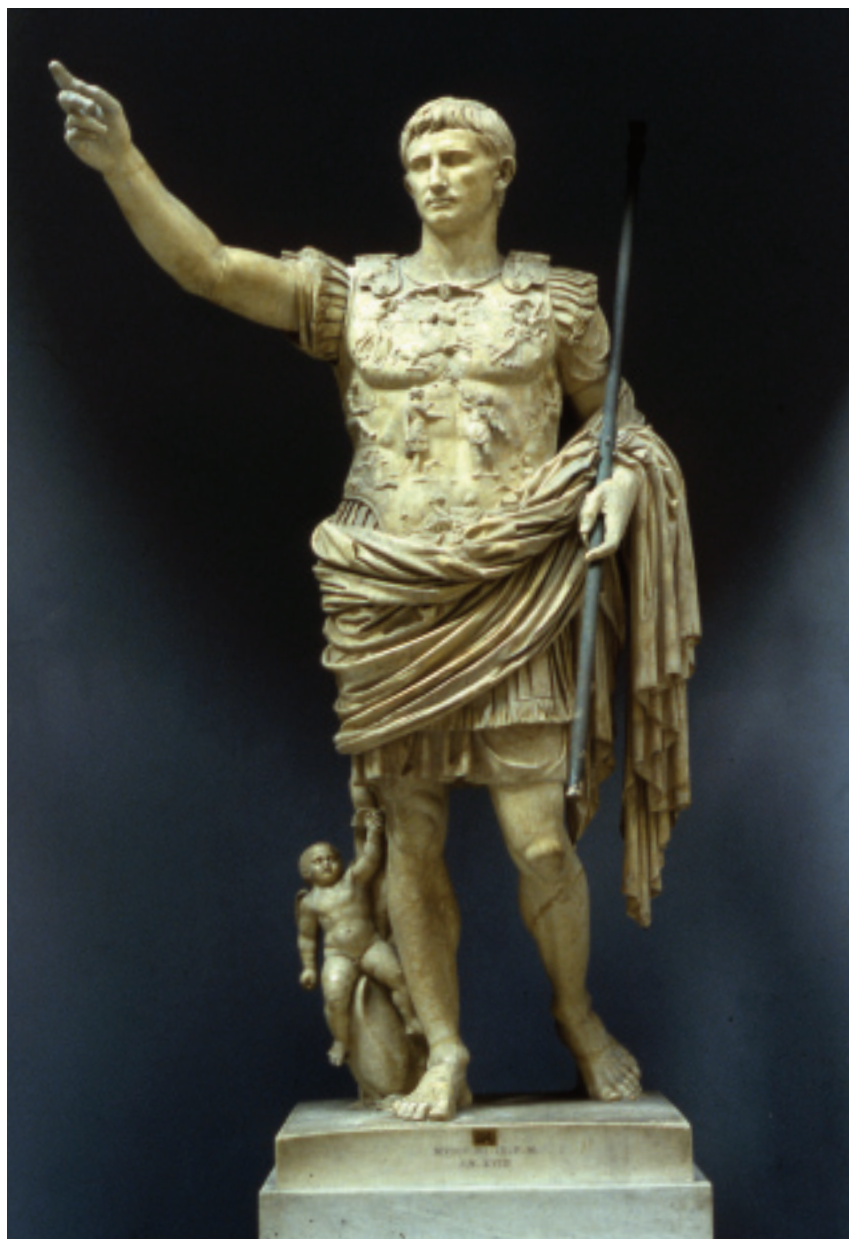


FIG.1 AUGUSTO DE PRIMAPORTA. MUSEU DO VATICANO. © J. MACIEL, 1987

original estátua de bronze³. Observando esta escultura a par com a do Doríforo ou Portador de Lança, de Policleto, damos-nos conta imediatamente do paralelismo que o artista, sem dúvida grego, quis fazer com o “Cânon”. Ao mesmo tempo, será possível, com esta comparação, dar conta das características que tem esta estátua de Augusto em confronto com o seu modelo clássico: o Doríforo é uma estátua idealizada, anônima, desnuda, apolítica, não direccionada e sem atributos, para além daqueles

3. P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 225.

4. M.J. Maciel, A arte da época clássica (séculos II a.C – II d. C), in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 97.

que o definem, *in genere*, como um atleta. A estátua do primeiro imperador é uma escultura de retrato, personificada, vestida, politizada, direccionada e direccionante, com Eros como atributo tornando presente a descendência mítica de *Venus Genetrix*. Esta criação artística passará a ser um referencial para o retrato imperial romano, na medida em que foi produzida, com uma dinâmica de estética grega, numa época em que ainda não estavam esquecidos os retratos etruscos e em que ainda as *imagines maiorum*, obtidas a partir das máscaras funerárias, tinham lugar de destaque nas *alae* das casas. É essa dinâmica que caracterizará a escultura de retrato na época julio-cláudia até que a original vertente popular, sempre latente, volte a emergir durante a dinastia flaviana. Será nesta dialéctica entre um idealismo e um verismo, mas sempre com o mesmo fio condutor que tem presente as duas tendências, que se expressará no correr do Império a escultura de retrato oficial: mais idealizante nos períodos julio-cláudio, adriânico e teodosiano, mais realista nas épocas flaviana, trajânica e constantiniana. Para esta dinâmica, Augusto foi o *modelo no governo, no culto e na pose*. Nesta, o lado formal tem muito de grego, porque o ideal de beleza, também para os Romanos, se encontrava na arte da antiga Grécia⁴.

Este expressionismo da arte do retrato oficial manifesta-se também nos bustos privados, e ajuda a contextualizar a sua caracterização social e temporal. E assim se revelam importantes as leituras dos quadros iconográficos dos diferentes registos fisionómicos, seja pelas formas dos penteados, sobretudo nos bustos femininos, seja pelas tipologias das barbas, no caso dos masculinos.

Outra questão essencial é a de escultura em baixo-relevo, na qual se expressa igualmente a dinâmica retratística romana, seja de personagens, seja de situações históricas concretas, políticas, sociais, ou religiosas. Também aqui a época augustana é referência, com uma realização que, pela sua novidade e tipologia decorativa, marcará não só a arte comemorativa como a do baixo-relevo: a *Ara Pacis Augustae*. A primeira, por documentar no mármore o ritual de uma acção de graças que teve lugar numa data concreta, 04 de Julho de 13 a.C., relativa à *Pax Romana* finalmente conseguida na Hispânia, ritual em que participa a família imperial e representantes das *classes romanae*. A segunda, pelo modo como ali foi conseguida a construção dos volumes e a ponderação dos planos, assim como pela dialéctica entre o realismo e a estilização dos elementos florais, numa técnica que fará escola na arte romana, designadamente na época adriânica.

A *Ara Pacis* leva-nos também a fazer um contraponto com o mundo grego. Também na Grécia temos um exemplo de fixação em baixo-relevo de um ritual oficial na sua época áurea, o tempo de Péricles: a Procissão das Panateneias esculpida nos frisos do Pártenon. Se estes baixos-relevos têm em comum o facto de nos transmitirem rituais em que as forças vivas da sociedade nos aparecem representadas e de se inserirem no contexto do sagrado – o da *Ara Pacis* um altar, o das Panateneias um templo –, são evidentes as diferenças entre um e outro, ressaltando de imediato a identificação de personagens no primeiro e o anonimato no segundo. Neste não vemos Péricles, não vemos membros da sua família, não vemos tipologias de retrato, mesmo em personagens para nós hoje desconhecidas. Ao contrário, na *Ara Pacis*, surgem pessoas retratadas, em primeiro ou em segundo plano, que nós hoje não

reconhecemos mas que os contemporâneos identificavam pelas marcas fisionômicas. E, depois, é para nós hoje possível identificar, no baixo-relevo do lado sul, Augusto, *capite uelato*, Agripa com o filho de sete anos, Caio César, que usa um torques à grega, Lívia, Tibério, com a sua toga de cônsul nesse ano 13 a. C., Druso e a esposa Antônia *Minor* com o pequeno Germânico. Identificamos os Pontífices, os Áugures com as suas coroas de louros e os Flâmines com o *galerus* e a *laena* sobre a toga. No baixo-relevo do lado norte, também é possível identificar os *Septemviri* encarregados de preparar os banquetes sagrados, mais Áugures, os *Quindecimviri* que guardavam os Livros Sibílicos e mais familiares de Augusto. *Este friso comemorativo da Ara Pacis, em Roma, como que aglutina em si, através do dinamismo do culto imperial, todo o significado da escultura retratística oficial*⁵.

Os baixos-relevos da *Ara Pacis* surgem-nos, assim, juntamente com a citada estátua de Augusto de Prima Porta, como pontos de referência fundamentais para a arte do retrato na época augustana. Octávio César Augusto surge aí como personagem central na política e na arte.

Com outras representações de diferentes etapas da vida do *Princeps*, tornam-se modelo dos seus retratos oficiais em todas as capitais de *ciuitas* do império. Com efeito, é no seu tempo que o imperador passa a ser venerado como divindade nos templos municipais e as estátuas e bustos vão acusar sempre, de modo mais ou menos fiel, e com mais ou menos acabada técnica de cinzelagem, o modelo ou os modelos originais.

Retrato de Augusto

Descrição do busto de Mértola

Como era, de facto, Augusto? A melhor descrição que nos ficou do primeiro imperador foi-nos deixada por Suetônio: *Augusto era muito bem parecido e conservou a sua beleza durante toda a vida. Não se preocupava demasiado com o seu cabelo, confiando-o mesmo a vários barbeiros ao mesmo tempo... O seu aspecto, quer falasse, quer estivesse calado, era sempre tranquilo e sereno... Teve olhos claros e brilhantes e gostava que pensassem existir neles algo de força divina, alegrando-se mesmo quando, fixando os olhos em alguém, essa pessoa baixava o rosto, como que ofuscada pelo fulgor do sol... O seu cabelo era levemente ondulado e um tanto alourado. Tinha as sobrancelhas juntas, orelhas de tamanho médio, nariz mais saliente do que achatado, a cor da pele entre o moreno e o branco. Era de pequena estatura, mas tal era a harmonia e a proporção dos seus membros que se não dava por isso, a não ser por comparação com outra pessoa de maior estatura que estivesse junto dele*⁶.

Não deixa de ser um desafio verificar até que ponto esta descrição se reconhece nos retratos que nos ficaram, nomeadamente no território da província romana da Lusitânia. Escolhemos o Augusto de Mértola para esse exercício. Estudámo-lo no Museu Nacional de Arqueologia, onde se encontra desde os finais do séc. XIX, registado

5. *Ibidem*.

6. Suetônio, *Diuus Augustus*, 79: *Oculos habuit claros ac nitidos, quibus etiam existimari uolebat inesse quiddam diuini uigoris, gaudebatque, si qui sibi acrius contuenti quasi ad fulgorem solis uultum summitteret; sed in senecta sinistro minus uidit; dentes raros et exiguos et scabros; capillum leuiter inf exum et subf auum; supercilia coniuncta; mediocres aures; nasum et asummo eminentiorem et ab imo deductiorem; colorem inter aquilum candidumque; staturam breuem – quam tamen Iulius Marathus libertus et a memoria eius quinque pedum et dodrantis fuisse tradit, – sed quae commoditate et aequitate membrorum oculeretur, ut non nisi ex comparatione astantis alicuius procerioris intellegi potest.* Tradução do latim, segundo M. Justino Maciel, *A Arte da Época Clássica* (séculos II a. C. – II d. C.), in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 98.



FIG.2 AUGUSTO DE MÉRTOLA. MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA. VISÃO LATERAL.
© MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA.

com o n.º. 994.9.2, número antigo 21520. As suas medidas são, aproximadamente, de altura 50 cm, de espessura máxima em cima 30 cm e de espessura máxima em baixo 20 cm. Grande parte do lado esquerdo e a área baixa central da testa, o nariz, os lábios, excepto as suas comissuras, e o queixo chegaram aos nossos dias martelados ou destruídos.

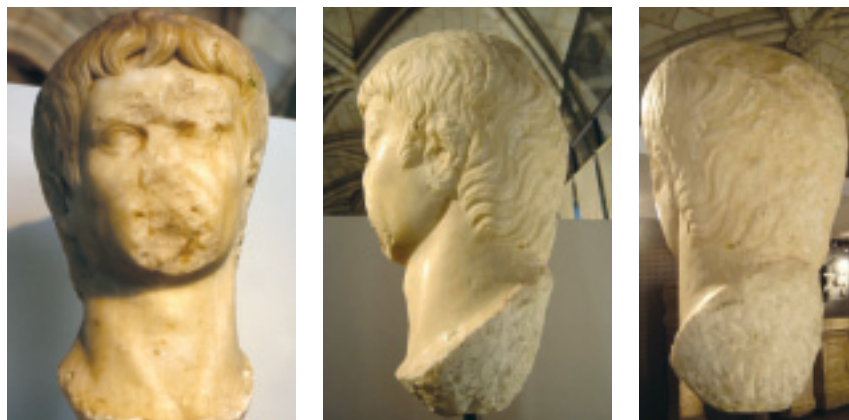


FIG.3-5 AUGUSTO DE MÉRTOLA. MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA. VISÃO FRONTAL, VISÃO A TRÊS QUARTOS E VISÃO POSTERIOR (© J. MACIEL, 2005).

Características do busto

Trata-se de um busto preparado para entroncar numa estátua-pedestal de dimensões colossais. A adaptação era efectuada através de encaixe. Para tal, o busto apresenta uma base troncónica, tratada a escopro. A modelação inicia-se com a representação do nascimento dos ombros, mais pronunciada do lado direito do que do lado esquerdo do representado. A musculatura do pescoço encontra-se sugerida por cordas que se encontram obliquamente num V descentrado no cimo do peito, com marcação de ligeira cova, correspondendo a uma ligeira orientação do rosto e inclinação para a sua direita. A corda direita do músculo do pescoço vai-se esbatendo progressivamente à medida que sobe. A corda esquerda, mais pronunciada, apenas se esbate sob a orelha esquerda, na confluência entre a linha do maxilar e a dos caracóis da base da cabeça, também à esquerda. Uma maçã de Adão pronuncia-se em relevo suave e ligeiramente descentrada para a esquerda, entre duas rugas horizontais e paralelas que dela partem, em cima e em baixo, para o lado direito do pescoço, sensivelmente até à direcção da confluência da linha do maxilar com a dos caracóis da base direita da cabeça. A distância entre estas duas rugas paralelas é de 3 cm. Uma outra ruga, de muito menor extensão, desce obliquamente do queixo em direcção à ruga horizontal superior, sublinhando ligeiramente a pequena torção do queixo. Este, como dissemos, tem a sua modelação escalavrada ou martelada.

Os lábios destruídos deixam ver, intocadas, as respectivas comissuras, marcadas a trépano. Do nariz restam apenas as linhas de contorno. As bochechas são bastante pronunciadas, ambas sendo marcadas por sulcos quase simétricos que, juntamente com os músculos laterais do queixo, definem uma volumetria acentuada e estranha. Maçãs do rosto também suficientemente destacadas, sobretudo a da direita, mais descaída. Olhos, maçãs do rosto, bochechas e maxilares desnivelados da horizontali-

dade para a direita, o que indica descaimento da cabeça para esse lado e correspondência, na manutenção da frontalidade, com a descentralidade da musculatura do pescoço. Orelhas destruídas, mais a da esquerda do que a da direita, todavia ainda com vestígios suficientes para delinear o seu traço.

Os olhos não apresentam marcação de íris e a sua modulação pronunciada para os cantos, sobretudo verificada no olho esquerdo, sugerem que o retratado olha ligeiramente para o alto. As pálpebras são delineadas como orlas. Testa aparentemente baixa, pois a sua parte superior é coberta pelas madeixas do cabelo. A destruição que a sua textura sofreu impede uma percepção clara da representação de músculos ou de rugas. No entanto, restam vestígios de volumetria que indicam que não era lisa, deixando o modelado sobrevivente constatar que a parte inferior da testa era mais cheia e enrugada que a parte superior.

Madeixas delineadas em ondas através de largos e rebaixados listéis recurvos terminando em ponta com sulcos mais suaves. Nas têmporas, caem para baixo; no lado direito, em três pontas direccionadas para a face; no lado esquerdo, em quatro pontas mais volumosas enrolando para dentro quase em saca-rolhas. Nos lados anteriores do pescoço, as madeixas apresentam as pontas direccionadas obliquamente, paralelamente com as linhas dos maxilares, em cima, e com os contornos do recorte do busto, em baixo. É patente o tratamento cuidado do cabelo em madeixas, condizente com a informação, atrás citada, de que Augusto confiava o seu cabelo a vários barbeiros ao mesmo tempo, apesar de ser também dito que não se preocupava demasiado com ele. Também a informação de que tinha o cabelo ondulado se pode adequar ao presente retrato. Este ondeado de madeixas que progressivamente vão ganhando volume à medida que se aproximam da parte frontal adapta-se perfeitamente à necessidade de representar o cabelo apenas nos lados e frente da cabeça. No cocuruto, observa-se uma falha natural do mármore com profundo recorte em bisel, enviesado em relação à frontalidade da testa. Daí nasce o ondulado dos cabelos para a frente e para os lados. A parte de trás, desde esta falha até à base do busto, encontra-se apenas sumariamente desbastada a ponteiro, indício claro de que a estátua em que se integrava se encontrava adossada a uma parede, com certeza a da *cella* de um templo.

O tratamento do cabelo é aqui, como em todos os retratos deste imperador, fundamental para a identificação da personagem. Penteado para a frente, seguindo a tradição dos austeros penteados republicanos, ostenta, no entanto, três madeixas mais pronunciadas bem características: duas articulando-se em cauda de andorinha quase no centro da parte alta da testa e outra, à direita, articulando-se em forma de garra voltada para a esquerda, sugerindo também, em conexão com a madeixa central, um bico de águia. De tal maneira estas madeixas são pronunciadas que quase pareceriam posições, não fosse o caso de o penteado masculino da época augustana ainda não recorrer a essa moda.

A textura do rosto e do pescoço revela um fino polimento. Nos lados do pescoço, até às madeixas laterais e, na zona mais baixa, até à parte traseira cervical sumariamente desbastada, observa-se o efeito de um leve tratamento com gradim. Além deste instrumento, é possível identificar também o uso do ponteiro, do cinzel, do escopro e do trépano, como referimos já.

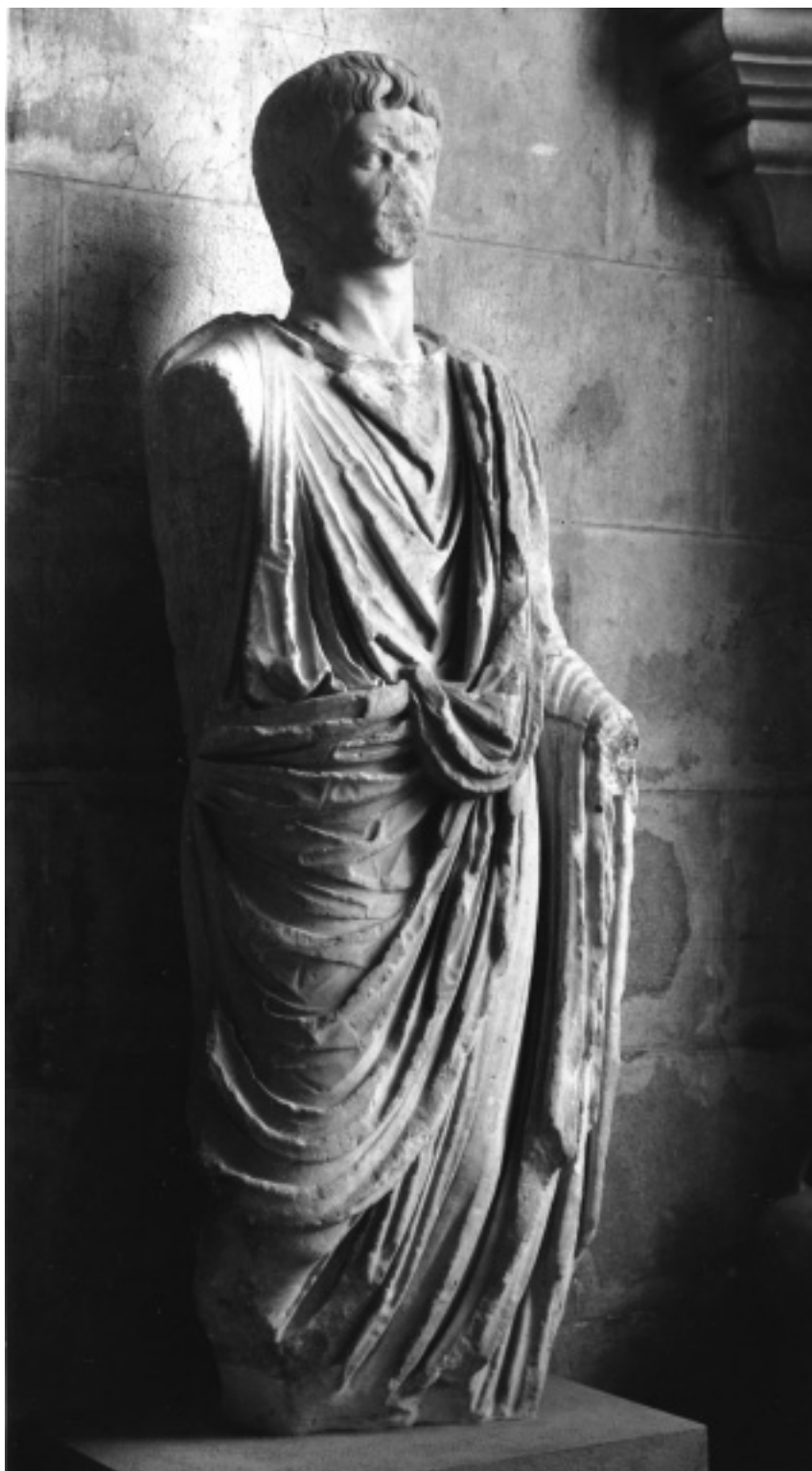


FIG.6 BUSTO DE AUGUSTO DE MÉRTOLA EM ESTÁTUA FOGADA. © MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA.

7. K. Fittschen-P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz am Rhein, 1994, p. 5, n. 5.

8. L. de Matos, *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia, Coleção de Escultura Romana*, Lisboa, 1995, p. 26, foto na p. 27.

9. R. M. Rosado Fernandes, André de Resende, *As Antiguidades da Lusitânia, Introdução, Tradução e Comentário*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 186 e fl. 179: *Octo, vel decem statuas annis ab hinc aliquot terra effossas Myrtilenses homines inde tollere permiserunt affabre insculptas, sed sine capitibus. Arbitrantur capita fuisse aenaea, & insititia, atque adeo a corporibus in alium usum evulsa* (cap. IV, fl. 179). Tradução de R. M. Rosado Fernandes.

10. A. Arrais, *Diálogos de Dom Frey Amador Arrais, Bispo de Portalegre: revistos, e acrescidos pelo mesmo Autor na segunda impressão*, Nova Edição, Lisboa, Na Typographia Rollandiana, 1846, p. 255.

11. G. Pereira, As Estátuas Romanas da Quinta da Amoreira da Torre proximo de Montemor-o-Novo, in *Revista Archeologica* (Lisboa) 4 (1890) 169-171. Cita Faria e Sousa na p. 170.

12. *Idem*, p. 169. No *Guia de Portugal, II, Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, 1927 (1ª edição), pp. 33-34, dizia ainda Raul Proença ao falar da Quinta da Amoreira, citando Gabriel Pereira: *Em dois nichos de casa de entrada, duas notáveis estátuas romanas, que parecem ter vindo de Mértola no séc. XVII, e a que o povo, sob a sugestão da tragédia dos Távoras, deu o nome de marquês e marquesa degolados – de mármore e com mais de 2 m. de alt., sem cabeça nem mãos, homem e mulher, «as mais perfeitas, mais elegantes, da mais nobre arte que temos em Portugal, as roupagens finas, lindamente lançadas, de óptima execução» (Gabriel Pereira).*

13. J. L. de Vasconcelos, Duas estátuas romanas (Dadiva ao Museu Etnológico Português), in *O Archeologo Português* (Lisboa) 7 (1902) 100-101. Em publicação de 1956, estas informações sobre a arqueologia de Mértola são repetidas por Luís Alves, que também nada nos diz sobre o busto de que aqui nos ocupamos (L. F. D. Alves, Aspectos da Arqueologia em Myrtilis, in *Arquivo de Beja, Boletim da Câmara Municipal* (Beja) 13 (1956) 21-104, mais concretamente nas pp. 59-60).

14. J. L. de Vasconcelos, *Religiões da Lusitânia*, III, Lisboa, 1913, p. 333-334, refere também uma das estátuas togadas provenientes de Mértola, que interpreta como representando a deusa Cibele. Não faz aí, porém, qualquer referência ao togado masculino.

O penteado diz-nos sem restarem dúvidas que a personagem representada é Augusto. Todavia, o aspecto geral do busto distancia-se bastante dos restantes retratos que conhecemos do primeiro imperador, apesar de, como veremos, se poderem fazer algumas aproximações. Parece haver uma certa desproporção entre o rosto e a cabeça propriamente dita. Aquele é proporcionalmente mais pequeno e esta mais volumosa na estrutura e no cabelo. A explicação para esta discrepância foi avançada por K. Fittschen e P. Zanker⁷, que integraram este retrato num conjunto de bustos do imperador Calígula que, após a morte violenta deste e subsequente *damnatio memoriae*, foram reesculpidos com o rosto de Augusto. Parece difícil de justificar uma modelação sobre o retrato de Calígula, uma vez que não restam quaisquer traços das feições deste, de acordo com os bustos e estátuas que dele nos restaram. A ter sido executada a transformação, ela terá sido total na parte frontal do busto. Seja como for, a sua realidade plástica, apesar dos tratos de polé a que foi submetido, deixa transparecer a imagem do poder e a relação com o espectador.

Leituras e interpretações

Este busto imperial provirá de Mértola, uma vez que consta no Catálogo do Museu Nacional de Arqueologia como tendo pertencido à Coleção de Estácio da Veiga/Museu Arqueológico do Algarve⁸. Desconhecem-se, todavia, as circunstâncias do seu achamento, como veremos.

No séc. XVI, André de Resende disse que, havia alguns anos, *os habitantes de Mértola permitiram que levassem dali oito ou dez estátuas, escavadas da terra, artisticamente esculpidas mas sem cabeça, admitindo-se que as cabeças fossem de bronze e inseridas nos corpos e que tivessem mesmo sido arrancadas para outro uso*⁹.

Pela mesma altura, diz-nos o bispo Frei Amador Arrais:¹⁰ *Duram ainda em Mértola coluñas, estatuas, & mármore com letreiros romanos... Em meu tempo nos fundamentos da Misericórdia desta Villa se acharão cinco, ou seis estatuas de mármore, que eu vi... Uma delas era de mulher, & tam bem lavrada, & galharda, que representava à maravilha a nobreza & gentileza da pessoa...* As informações destes dois autores não referem a existência de bustos ou cabeças masculinas, mas permitem documentar a existência de escultura oficial e comemorativa romana em Mértola desde há muito tempo.

Infelizmente, não possuímos qualquer descrição ou mera referência às condições de achamento deste busto. Em 1890, Gabriel Pereira¹¹ informa-nos da transferência destas estátuas mirtilenses para a Quinta da Amoreira da Torre (Montemor-o-Novo) e cita a segunda edição, em 1678, da *Europa Portuguesa*, de Manoel Faria y Sousa, no Tomo I, Parte 1ª, cap. XI, onde se lê que algumas destas estátuas foram nesta Quinta destruídas para fazer gesso. Gabriel Pereira viu duas que sobreviveram na *casa da entrada do palácio, em dois nichos feitos a propósito, sem cabeça*¹². São estas estátuas que Leite de Vasconcelos também refere como provenientes de Mértola, oferecidas pelo Visconde de Amoreira da Torre ao Museu Etnológico por volta do ano de 1902¹³. Leite de Vasconcelos também não refere a cabeça que agora estudamos¹⁴.

Não encontramos publicada qualquer informação que nos diga com clareza de onde veio este busto. Procurámos em vão nas relações e inventários da Colecção de Estácio da Veiga uma referência a esta cabeça romana. Na sua *Historia do Museu Etnologico Português*, Leite de Vasconcelos refere apenas *estátuas (decapitadas) e fragmentos de outras; bustos e cabeças de mármore* existentes em 1915 no Museu que dirigia¹⁵. Refere que o Inventario ou livro de entrada começou a organizar-se em 1906¹⁶. Foi este Inventário que procurámos e que se nos revelou como o documento mais antigo, não assinado, embora nos pareça já bastante posterior a 1906. Trata-se de uma ficha manuscrita, com o número 21.520, que transcrevemos¹⁷:

Estátua marmôrea, alvinitente, de romano, togado, mutilada (faltam-lhe as pernas, o braço direito e a mão esquerda e tem a cara esmurrada); «as roupagens estão bem conservadas, as arestas nítidas, de uma elegância, e de execução nada vulgares.» Foi encontrada em Mértola, no século XVI; mas estava na Quinta da Amoreira da Torre, ao pé de Montemor-o-Novo – servindo de ornato dentro de um nicho – de onde veio para o Museu, nos princípios deste século XX, oferecida pelo seu proprietário, o Sr. Visconde da Amoreira da Torre. Altura 2m,30

2m,05 plus minus

1,64 p.m. (sem cabeça)

Revista Archeologica, IV, 169-171, est. VII-VIII

Archeologo Português, VII, 100¹⁸.

A primeira publicação a dar conta desta cabeça, embora identificando-a somente como *Estátua proveniente de Mértola*, é a *História da Arte em Portugal* de Aarão de Lacerda, publicada em 1942. Mas refere-a também no contexto de *duas estátuas monumentais bem dignas de um templo, provenientes de Mértola e datando dos sécs. II e III D.C., expostas no Museu Etnológico, bastante mutiladas mas muito vistosas nos panejamentos que os dois personagens, homem e mulher, vestem com certa distinção e elegância*¹⁹. Não fala da cabeça masculina, mas apenas dos panejamentos da estátua-pedestal a que, na altura, se pensava estar ligado este busto. Na foto que publica na Fig. 75 da pág. 86 já mostra, porém, a estátua com esta cabeça. Das fichas do Inventário e do texto e fotos publicados por Aarão de Lacerda se conclui que desde a entrada destas estátuas no Museu, no começo do século XX, nelas foram aplicadas as referidas cabeças. Mas a origem em Mértola destas cabeças não se apresenta totalmente certa, embora isso seja de uma grande probabilidade. Segundo o inventário antigo, as cabeças faziam um todo com as estátuas-pedestal e, por isso, estando elas em Montemor-o-Novo no século XIX, não poderiam ter pertencido à Colecção de Estácio da Veiga/Museu Arqueológico do Algarve. Segundo os textos publicados desde o séc. XVI, as estátuas estavam decapitadas, mas também nada impede que, sabendo que as estátuas, mesmo em Montemor, eram oriundas de Mértola, se considerasse legítimo completá-las com cabeças também originárias dessa localidade, recolhidas por Estácio da Veiga²⁰.

A primeira leitura objectiva desta peça só viria a ser efectuada com profundidade por A. Garcia y Bellido²¹. Considera-a como fazendo parte de um todo, uma estátua com a altura actual de 2,05 m e que, se não tivesse sofrido destruições, teria de altura 2,30

15. J. L. de Vasconcelos, *Historia do Museu Etnologico Português*, Lisboa, 1915, p. 196.

16. *Idem*, p. 151.

17. Muito agradecemos à Dr^a. Ana Isabel Santos e à D. Luísa Guerreiro Jacinto a localização e a possibilidade de ter acesso a esta ficha do inventário antigo.

18. O Inventário número 21.521 documenta uma figura feminina que sempre acompanhou a figura togada masculina desde o século XVI. Transcrevemos também o seu texto, porque ele poderá ajudar a contextualizar esta problemática: *Estátua marmôrea, alvinitente, de pessoa do sexo feminino, vestida de stola e palla. Na cabeça tem corona muralis. Está mutilada (falta-lhe o antebraço e mão direitos; a mão esquerda e os pés; e tem a cara esmurrada). «As roupagens estão bem conservadas, as arestas nítidas, de uma elegância e de execução nada vulgares.» Foi encontrada em Mértola, no séc. XVI; mas estava na Quinta da Amoreira da Torre, ao pé de Montemor-o-Novo – servindo de ornato dentro de um nicho – de onde veio para o Museu nos princípios deste século XX, oferecida pelo seu proprietário, o Sr. Visconde da Amoreira da Torre. Altura 2m,46 plus minus 1,90 p.m. (sem cabeça). Revista Archeologica, IV, 169-171, est. VII e VIII Religiões da Lusitânia, III, pg. 333, fig. 148 (Cabeça de Cýbele) Archeologo Português, VII, 100.*

19. A. de Lacerda, *História da Arte em Portugal*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 87 e fig^a. 75 da p. 86.

20. J. L. M. de Matos, *Subsídios para um catálogo da escultura luso-romana*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1966, pp. 114-117, trata objectivamente esta problemática, numa altura em foi decidido, estando o Museu sob a direcção de D. Fernando de Almeida, retirar a cabeça de Augusto da estátua togada e a cabeça de Cibele, também por outros então considerada da imperatriz Júlia, da estátua da figura feminina com túnica e stola. Diz, na pág. 115: *Muito extranhamente, porém, ambas as esculturas se apresentam agora com cabeça. Não há dúvida que são cabeças impostas depois de as estátuas terem ido para*

o Museu. Acerca da autenticidade deste arranjo levantam-se algumas dúvidas. O assunto está a ser estudado pelo Sr. Doutor Fernando de Almeida e não temos a possibilidade de resolver a questão nem queremos antecipar-nos às suas conclusões.

21. A. Garcia y Bellido, Retratos Romanos Imperiales de Portugal, in *Arquivo de Beja, Boletim da Câmara Municipal* (Beja) 23-24 (1966-67) 280-291, fig. 1, na p. 286.

22. *Idem*, pp. 280-281.

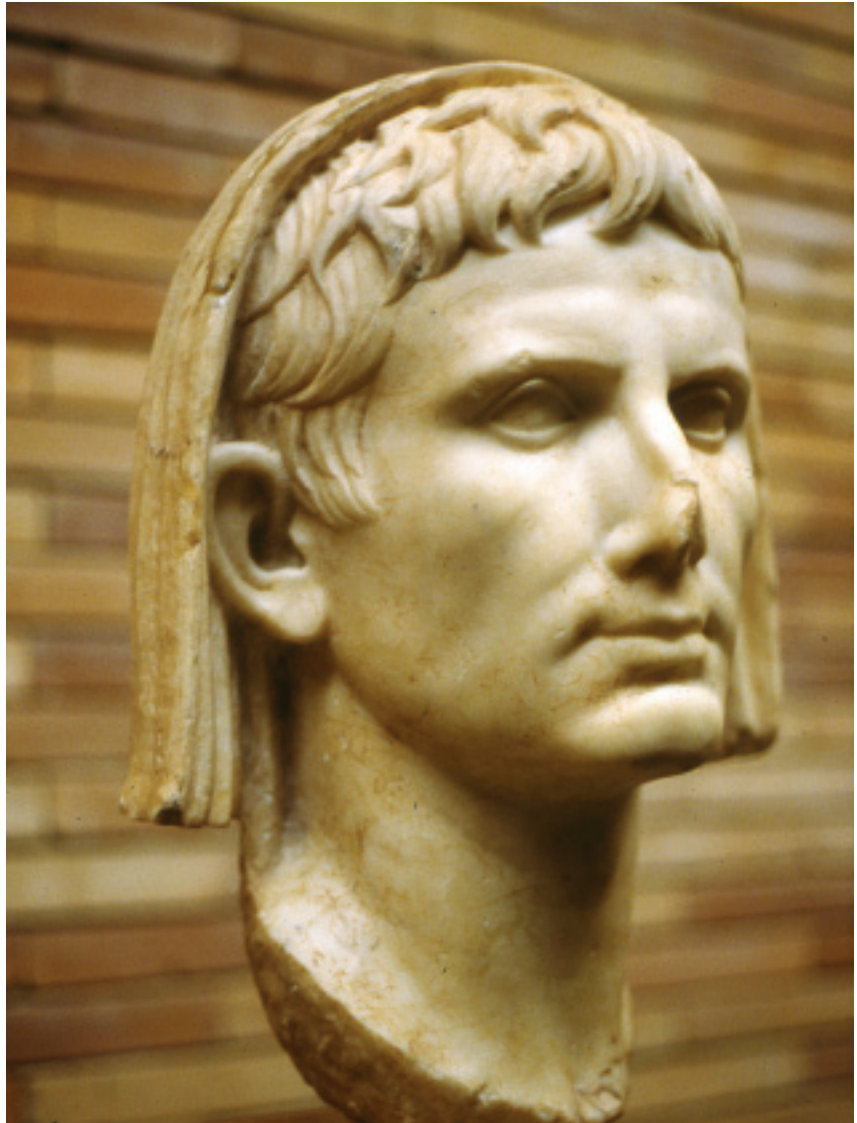


FIG.7 AUGUSTO DE MÉRIDA, *CAPITE VELATO*. MUSEU NACIONAL DE ARTE ROMANO. © J. MACIEL, 1989

m. Reconhece, todavia, que não parece suficientemente provada²² a hipótese de esta estátua ser uma das que foram encontradas decapitadas no séc. XVI. Mas acaba por identificar a escultura como a de um *Augusto togado, em pé, de tamanho colossal, segundo um tipo mui similar ao da Via Labicana, mas com a cabeça descoberta*. Diz ainda que a cabeça é peça à parte, mas pertencente à figura. Faltam-lhe, além da parte dos pés, do braço direito e da mão esquerda, todo o rosto. No entanto, o pouco que resta das feições e o penteado com o característico duplo madeixão em forma de bico de águia, indicam sem quaisquer dúvidas que se trata de uma estátua-imagem de Augusto. Temos de reconhecer, todavia, que o escultor fez um retrato duro e até

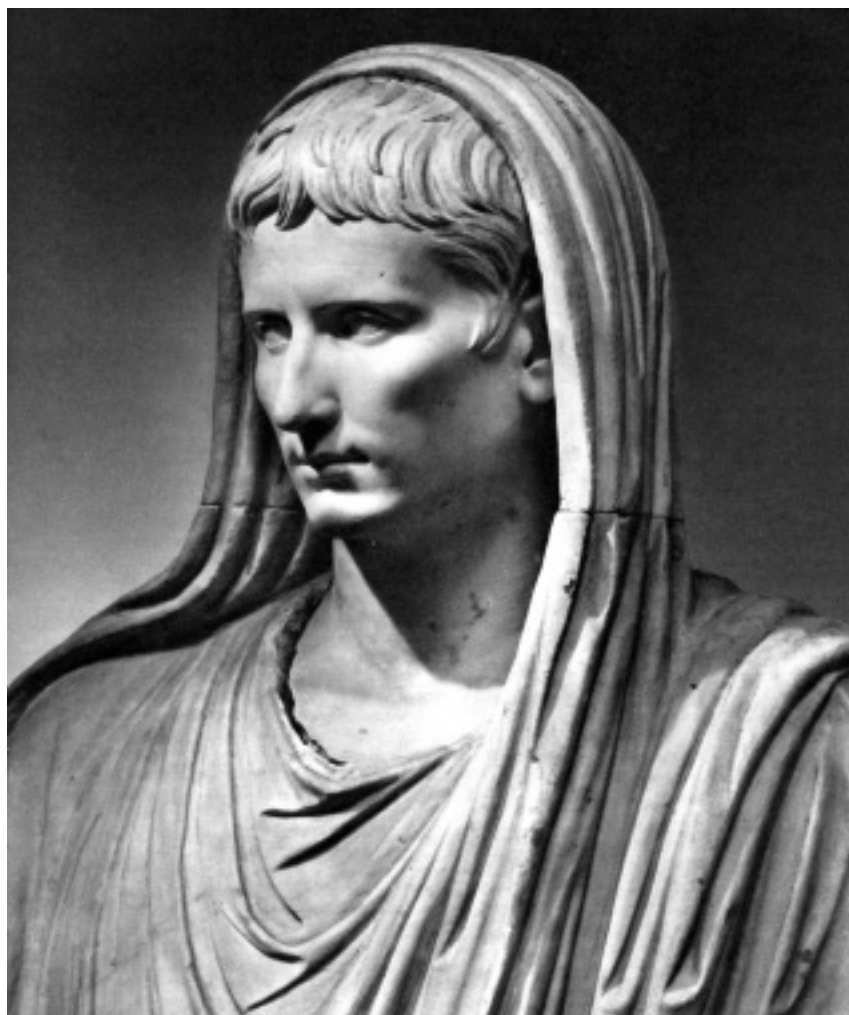


FIG.8 AUGUSTO DA VIA LABICANA, *CAPITE VELATO*. MUSEO NAZIONALE ROMANO. FOTOGRAFIA PUBLICADA POR R. BIANCHI BANDINELLI, ROMA CENTRO DEL PODER, MADRID, 1970, P.201, FIG.216.

*torpe, dando à cabeça um excessivo volume e à face uma dimensão desmedida que está muito longe do fino rosto dos retratos augústeos ocidentais, mas que se costuma encontrar nos orientais. Isso me faz suspeitar de que o escultor desta estátua seria provavelmente um de tantos escultores gregos ou orientais que trabalhavam então nas províncias ocidentais do Império onde a criação de novas colônias e o desenvolvimento da vida oficial e particular os fazia necessários. Sabemos que por essa altura, em Emérita Augusta, alguns destes escultores se empregavam na decoração do teatro em cujas pedras deixaram a sua assinatura*²³.

Sublinhando esta leitura do Augusto de Mértola, R.Etienne, G. Fabre, P. e M. Lévêque comparam-no com o de Conímbriga, considerando-o, em relação a este, com o festão das madeixas sobre a fronte com cauda de andorinha mais à esquerda, carne

23. *Idem*, p. 281.

24. R. Etienne, G. Fabre, P. e M. Lévêque, *Fouilles de Conimbriga, II, Épigraphe et Sculpture*, Paris, 1976, p. 238.

25. J. Alarcão, *Portugal Romano*, Lisboa, 4ª ed., 1987, p. 209.

26. V. de Souza, *Corpus Signorum Imperii Romani, Portugal*, Coimbra, 1990, p.13, fig. 10.

27. L. de Matos, *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia, Coleção de Escultura Romana*, Lisboa, 1995, p. 26, foto na p. 27.

28. M. J. Maciel, *op. cit.*, p. 98.

29. T. Nogales Basarrate e L. J. Gonçalves, *Imágenes Lusitanae: La plástica oficial de Augusta Emerita y su reflejo en algunas ciudades lusitanas*, in *Augusta Emerita. Territórios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana* (Ed. T. Nogales Basarrate), Monografías Emeritenses, 8, Mérida, 2004, pp. 285-337, fig. 10Aa, na p. 321.

mais mole, trabalho mais cuidado na modelação da pele. Sublinham também o facto de estes dois retratos se reportarem a um Augusto não jovem, mesmo póstumo, o que vai contra a tendência generalizada verificada na Península Ibérica. No caso do de Mértola, a dureza do rosto, como sugeriu Garcia y Bellido, poderá indiciar a mão de artistas orientais²⁴. A mesma ideia é sublinhada por J. Alarcão, que afirma que esta cabeça de Augusto veio provavelmente de Mértola²⁵.

Citámos já a nota de K. Fittschen e P. Zanker, propondo uma adaptação de um retrato de Calígula a um busto de Augusto. Esta mesma opinião é seguida por Vasco de Souza, que sublinha a discrepância de proporções entre o rosto e a cabeça, denunciando uma transformação da escultura, que terá ocorrido em época do imperador Cláudio, a ter em conta a modelação da textura da pele e o tratamento das madeixas do cabelo. Os característicos caracóis formando garra permitem integrar esta escultura, segundo o mesmo autor, na tipologia de Prima Porta²⁶.

Luís de Matos descreve este busto dando conta do contraste entre a rosto e a cabeça propriamente dita, sublinha a sua *forma realista* e integra-a no tipo de Prima Porta. Aceita a ideia de adaptação de um retrato de Calígula e sublinha a importância do seu achamento em Mértola²⁷.

Em 1995, um de nós considerou este busto de Mértola, entre os retratos augustanos encontrados em Portugal, como *o que apresentou uma mais acurada modelação de superfície e o que nos mostra uma personagem mais jovem*²⁸.

Mais recentemente, T. Nogales e L. J. Gonçalves aceitam também a ideia de conversão, na época cláudia, de um retrato de Calígula, facto que explica o *endurecimento das feições augústeas pela conservação dos sulcos faciais precedentes*²⁹.

Algumas reflexões

Como se deduz das várias abordagens, as interpretações iconográficas são progressivamente satisfatórias à medida que se vai alargando o estudo comparativo com outras representações de Augusto em todo o Império, seja na sua parte ocidental, seja na sua parte oriental. Destacam-se as leituras de A. Garcia y Bellido e de K. Fittschen-P. Zanker. Do primeiro, porque identificou a personagem através do tipo de penteado, individualizando os traços representados como pouco comuns à iconografia ocidental do primeiro dos imperadores e atribuindo o trabalho de escultor a um *artifex* grego ou oriental. Dos segundos, pela proposta de um novo enquadramento iconográfico e cronológico. A hipótese por eles avançada da transformação de um retrato de Calígula, e que parece desde então aceite como válida, apresenta todavia dificuldades de interacção com os poucos retratos sobreviventes deste imperador. Com efeito, ou o retrato foi adaptado e alguns traços permaneceram, ou foi totalmente resculpido e então esses traços desapareceram. É certo que se constata uma discrepância entre o rosto e a cabeça, mas o empolamento e a profundidade das madeixas frontais em garra ou bico de águia e em cauda de andorinha dificilmente se conjugam com uma reelaboração. A grande volumetria do busto teria obrigado, na transformação, a uma redução no referido empolamento das madeixas em relação ao rosto e não o contrário, que é o que se verifica.

No nosso entender, o afastamento que se observa em relação aos típicos traços fisionômicos augústeos – o referido endurecimento da expressão do rosto – deve-se mais à cronologia tardia da sua feitura na época cláudia do que a uma possível transformação de outro retrato.

Todavia, a leitura de Garcia y Bellido, fundamental para o enquadramento deste busto na iconografia augustana, parece-nos ter sido efectuada com base numa fotografia, dada a descrição sumária da cabeça, designadamente do rosto, que é considerado como praticamente destruído, quando conserva ainda traços fundamentais para a sua percepção, seja frontal, seja lateralmente. A leitura de Garcia y Bellido atende sobretudo à estátua-pedestal em que, na altura do seu estudo, o busto estava encaixado, circunstância que, no nosso entender, condicionou então a leitura deste busto augustano.

Procuramos nos *corpora* de retratos imperiais possíveis aproximações que nos permitam interrogarmo-nos sobre o enquadramento iconográfico deste busto de Augusto proveniente de Mértola. Referimos no início o modelo fundamental de Primaporta, cujas características marcantes são os pronunciados madeixões em garra e em cauda de andorinha. A ele se reporta também este retrato de Mértola, assim como outros que lhe estão próximos geograficamente, como é o caso dos de Itálica, de Conímbriga e de Mérida³⁰.

De Itálica são provenientes duas cabeças augustanas, hoje no Museu Arqueológico Provincial de Sevilha³¹. A primeira, em mármore branco, também pertencente a uma estátua colossal, aproxima-se da de Mértola num idêntico tipo de madeixas laterais ao rosto, junto às têmporas. Apresenta um aspecto idealizado e sereno, mas voluntarioso. Todavia, o que mais aproxima esta cabeça da de Mértola é o muito semelhante tratamento da musculatura em V no pescoço, a mesma torção do rosto para a direita e a mesma marcação horizontal paralela das rugas sob o queixo. Há autores que a contextualizam na época Cláudia³². A segunda, igualmente em mármore branco, também se poderá comparar com a de Mértola pelos seus traços mais duros e, sobretudo, pela tipologia das madeixas em cauda de andorinha e em garra ou bico de águia³³. Pensamos que, apesar das evidentes diferenças, são estas duas esculturas as que mais se aproximam iconograficamente da de Mértola, o que se justificará dada a maior proximidade geográfica.

Comparável é também a do Augusto de Conímbriga, igualmente de uma estátua colossal. As maçãs do rosto pronunciadas, os sulcos junto ao nariz, o direccionamento para a direita, a musculatura do pescoço e a maçã de Adão, eis algumas das marcas comuns ao busto de Mértola. Mas é no tratamento das características madeixas frontais que é mais visível a aproximação.

Quanto ao de Mérida, por ser representado em atitude ritual, *capite uelato*, e por isso aproximado ao Augusto da Via Labicana³⁴, não deixam de ser também evidentes as semelhanças com o de Mértola. Para tal não deixou de ser importante a influência que a capital da Lusitânia teve em toda a província, designadamente no culto imperial e na iconografia que o acompanhou. A torsão à direita, visível também na musculatura do pescoço, a pronunciada maçã de Adão, a *severa expressão*³⁵, o tra-

30. Consideram-se genericamente três os tipos de retratos de Augusto: o tipo “Actium”, de criação anterior a 27 a.C.; o tipo “Primaporta”, coincidente com a atribuição do título de Augusto neste mesmo ano 27 a.C.; este e o anterior apresentam realizações póstumas; e o tipo “Forbes”, que se pensa ter sido proposto por altura dos *Ludi Saeculares* de 17 a.C. Segundo C. Rose, a principal marca que diferencia estes tipos tem a ver com a forma de disposição do cabelo (C. A. Rose, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge, 1997).

31. H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, in *Madrider Mitteilungen* (Heidelberg) 12 (1971) 138-146, Raf. 32-33, 36-38.

32. A. Garcia y Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, 23.

33. *Idem*, pp. 20-21.

34. Garcia y Bellido, *Arte Romano*, Reimpresion de la segunda edición, Madrid, 1979, p. 196.

35. *Idem*, p. 21.

36. V. Souza, *op. cit.*, p. 54, fig. 150.

37. Cabral, J.M.P., Vieira, M.C.R., Carreira, P.M., Figueiredo, M.O., Pena, T.P. e Tavares, A. (1992). "Preliminary study on the isotopic and chemical characterization of marbles from Alto Alentejo (Portugal)". In M. Waelkens, N. Herz and L. Moens (eds.), *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance*. Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae 4, Leuven University Press, 191-8.

38. Os autores agradecem a Dina Nunes, do Instituto Tecnológico e Nuclear, o apoio dispensado na realização do ensaio de espectrometria de massa.

39. Cabral, J.M.P., Maciel, M.J., Lopes, L., Lopes, J.M.C., Marques, A.P.V., Mustra, C.O., e Carreira, P.M. (2001). "Petrographic and isotopic characterization of marble from the Estremoz Anticline: its application in identifying the sources of Roman works of art", *Journal of Iberian Archaeology*, vol. 3, 121-8.

40. Moens, L., De Paepe, P. e Waelkens, M. (1992). "Multidisciplinary research and cooperation: keys to a successful provenance determination of white marbles". In M. Waelkens, N. Herz and L. Moens (eds.), *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance*. Acta Archaeologica Lovaniensia, Monographiae 4, Leuven University Press, 247-52.

tamento das pálpebras e, sobretudo, do cabelo, eis as marcas também patentes na cabeça proveniente de Mértola.

A partir daqui, poderíamos estender o leque de exemplos, dentro da tipologia de Prima porta, a que pertence, aliás, o outro exemplo de retrato de Augusto existente em Portugal, hoje no Claustro da Lavagem, em Tomar que, apesar da grande destruição a que foi sujeito, guarda ainda as inconfundíveis marcas do típico penteado³⁶.

Para ir mais além no estudo da cabeça de Augusto de Mértola, procedemos à determinação da proveniência do mármore.

Proveniência do mármore

Para determinar a proveniência do mármore fez-se a análise isotópica de dois dos seus elementos constituintes – carbono e oxigénio – a partir de uma amostra extraída da base do busto. A amostra foi recolhida com uma broca de carboneto de tungsténio tendo o cuidado de, previamente, retirar as camadas superficiais alteradas na área onde se fez a colheita e de usar uma velocidade de brocagem reduzida de modo a não deixar subir demasiado a temperatura da broca.

Na análise recorreu-se à espectrometria de massa utilizando o processo usado num estudo anterior³⁷. O resultado obtido foi o seguinte³⁸: $\delta^{13}\text{C} = 1,55 \text{ ‰}$; $\delta^{18}\text{O} = -5,33 \text{ ‰}$. Este resultado foi depois representado num diagrama de $\delta^{13}\text{C}$ em função de $\delta^{18}\text{O}$ (Fig.9), onde se representaram também os campos característicos das composições isotópicas dos mármore do Anticlinal de Estremoz³⁹ e de diversos mármore brancos de várias pedreiras situadas na Itália, Grécia e Turquia, exploradas durante a Antiguidade Clássica⁴⁰.

Como se pode ver na figura, o ponto **AM** representativo da amostra situa-se dentro do campo **EA** característico dos mármore do Anticlinal de Estremoz, o que permite inferir que o mármore do busto do Augusto de Mértola pode ter vindo de uma pedreira deste Anticlinal. Note-se porém que, em virtude de o campo **EA** se sobrepor parcialmente a alguns campos característicos de mármore brancos oriundos de certas pedreiras da Grécia e da Ásia Menor, aquele ponto situa-se também dentro do campo **D** característico dos mármore de Dokimeion (Turquia). É, pois, legítimo inferir ainda que o mármore do busto do Augusto de Mértola pode também ter vindo desta última pedreira.

Note-se, além disso, que o ponto **AM** se situa fora do campo **C** característico dos mármore de Carrara, o que mostra claramente que o mármore do referido busto não é com certeza proveniente de Carrara.

Assim, atendendo a que a pedreira de Dokimeion está localizada muitíssimo longe de Mértola, parece razoável concluir com base no presente resultado que o mármore do busto do Augusto de Mértola deve provir muito provavelmente de uma pedreira do Alto Alentejo.

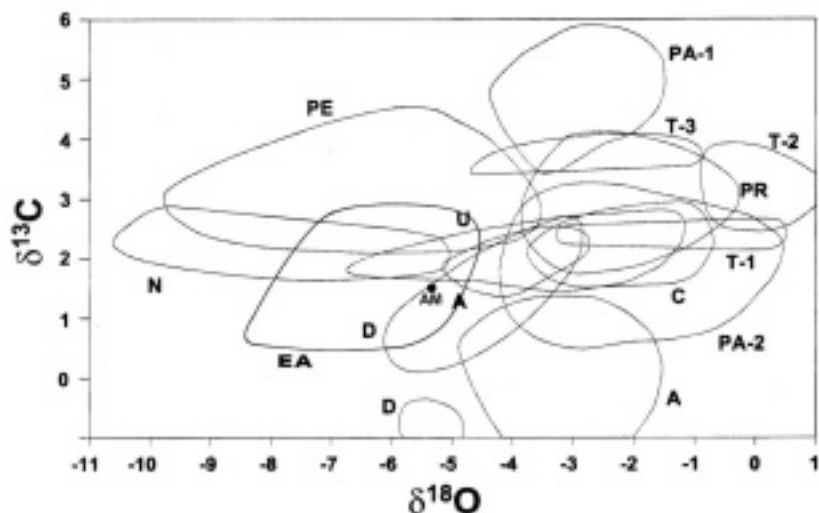


FIG.9 PROJECÇÕES DOS PONTOS REPRESENTATIVOS DAS AMOSTRAS REFERIDAS NO QUADRO 1, BEM COMO DOS CAMPOS CARACTERÍSTICOS DAS COMPOSIÇÕES ISOTÓPICAS DOS MÁRMORES DO ANTICLINAL DE ESTREMOZ, EA, E DE DIVERSOS MÁRMORES BRANCOS DAS PEDREIRAS MAIS IMPORTANTES EXPLORADAS NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: A - AFRODISÍADE; C - CARRARA; D - DOKIMEION; N - NAXOS; PA-1 - PAROS STEFANI; PA-2 - PAROS CHORODOKI; PE - MONTE PENTÉLICO; PR - PROCONESO (MÁRMARA); T-1, T-2, T-3 - TASOS; U - USAK.

Conclusões

Neste busto de Mértola, apesar das destruições e das marteladas sofridas, é a personagem do *Princeps* líder da chamada *Pax Augustana* que se destaca na sua realidade plástica. A sua colocação no foro, mais concretamente na *cella* do templo desta praça comercial, cívica e religiosa, terá sido, em princípio, uma realidade. Quando se procedia ao culto do imperador divinizado, abriam-se as portas do espaço sagrado, como diz Vitruvius: *o templo e a estátua que estiver colocada na cela devem estar voltados para a vespertina região do céu, de forma que os que se aproximam da ara para imolar ou fazer sacrifícios olhem para a parte do sol nascente e para a imagem que estiver no templo* (*De Arch.* 4, 5, 1)⁴¹. O tratamento sumário da parte posterior da cabeça indicia o seu adossamento, bem como da estátua-pedestal em que se integrava, a uma parede.

Que esta cabeça terá vindo de Mértola parece evidente, se bem que não haja uma documentação clara sobre o seu achamento. Por outro lado, a sua relação com uma estátua togada, apesar de o mármore parecer idêntico e a proporcionalidade aceitável, também pode ser discutida⁴².

O resultado da análise de isótopos de oxigénio do mármore em que o busto foi esculpido aponta, como se disse, para que ele tenha sido muito provavelmente extraído de uma pedra romana da região de Estremoz-Vila Viçosa e, portanto, numa oficina local, apesar de o ou os artistas poderem ser de origem grega ou oriental.

41. M.J. Maciel, *Vitruvius, Tratado de Arquitectura, Tradução do latim, introdução e notas*, Lisboa, IST Press, 2006, p. 153.

42. J. L. M. Matos, *Subsídios...*, *op. cit.*, p. 115.

43. M. J. Maciel, Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia: novos caminhos de investigação, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 11 (1998) 233-245.

J. M. Peixoto Cabral *et alii*, *Petrographic and isotopic characterization of marble from the Estremoz anticline: its application in identifying the sources of roman works of art*, Sep. de *Journal of Iberian Archaeology*, 3, Porto, 2001.

M.J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, Baixo-relevo em mármore com representação de um grifo, in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* (Porto) 42 / 1-2 (2002) 193-202.

M.J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação, in *O Arqueólogo Português* (Lisboa) IV Série - 20 (2002) 161-176.

M.J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova leitura iconográfica e análise do mármore, in *Arqueologia e História, Revista da Associação dos Arqueólogos Portugueses* (Lisboa) 55 (2003) 63-70.

M.J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, A estátua de Apolo na *Villa* do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia), in *O Arqueólogo Português*, (Lisboa) IV Série - 24 (2006) 349-367.

44. P. Zanker, *op. cit.*, p. 225.

45. C. Rose, *op. cit.*, p. 60.

46. *Idem*, p. 66.

47. *Idem*, p. 45.

Mértola era, com efeito, um dos portos do Sul da Lusitânia mais concorridos nas relações com todo o Mediterrâneo e a presença ou trânsito de artistas orientais é perfeitamente admissível.

A exploração de mármore locais na Lusitânia é incrementada com a chamada mar-morização das cidades no tempo de Cláudio e de Nero, nomeadamente no melhoramento dos centros urbanos e seus monumentos. A escultura beneficiou também desta disponibilização de mármore locais, como o provam o resultado das análises feitas a este busto e a outras obras de arte⁴³.

Não há dúvida de que se trata de um retrato de Augusto, pelas razões aduzidas. Também se aceita que se integra dentro da tipologia de Primaporta, a mais representativa da imagem pública construída ou, pelo menos, oficializada pela própria família do imperador⁴⁴, embora posta *in actu* em liturgias póstumas⁴⁵, muito provavelmente na época claudiana. Não temos modo de provar se se trata ou não de reformulação de um retrato de Calígula, apesar de alguma estatuária deste imperador ter sido transformada, não só em imagens de Augusto como até de Cláudio⁴⁶. O que é facto, é que este último imperador procurou sublinhar a sua descendência de Augusto, para legitimar a sua acção política. Em *Volubilis*, no actual Marrocos e, portanto, dentro de um relativamente próximo relacionamento geográfico de Mértola, na antiguidade romana, uma inscrição classifica Cláudio como *diui f(i)lius* (filho do divino Augusto), ou seja, este imperador considerava Augusto como seu pai⁴⁷. Tal ideologia expressa-se também na arte do retrato e justifica a manutenção e o incremento das imagens de Augusto no tempo de Cláudio. Este facto, associado a outros já referidos, permitirá enquadrar a feitura de um retrato póstumo de Augusto em Mértola entre os anos 41 e 54 d.C., ou seja, nos meados do séc. I.

O grande destaque, diríamos empolamento, das madeixas frontais poderá também indicar o carácter tardio deste busto de Mértola. O artista sentiu necessidade de avolumar estes caracóis, características fundamentais da identificação formal de um imperador que já havia desaparecido há décadas.

Muito mais se poderia equacionar e ponderar olhando para este rosto que deixa ainda ver algo do que o escultor tentou exprimir, rosto que, a julgar pelos valores texturais sobreviventes, se plasmava numa modelação de superfície de grande qualidade, a melhor conseguida entre os retratos augústeos até hoje conhecidos em Portugal. Através da dialéctica evidente entre o ideal da perfeição formal grega, ainda sentido na relação que hoje se estabelece com o espectador, e o concreto das marcas reais de uma personagem que imediatamente identificamos, damo-nos conta do poder da imagem para o cidadão romano nos múltiplos espaços do Império – neste caso na *Myrtilis* do séc. I da nossa era - e, ao mesmo tempo, da consciência que o retratado procura exprimir da sua função social e cívica.

Esta escultura, que guarda em si as feridas da História, é um documento valioso para a percepção do quadro iconográfico augustano, nos diferentes níveis que assinalamos, valendo como imagem do poder romano no nosso território e como retrato de uma personagem que indelevelmente marcou o seu tempo até à actualidade. ●

Bibliografia

- J. Alarcão, *Portugal Romano*, Lisboa, 4ª ed., 1987.
- A. Arrais, *Diálogos de Dom Frey Amador Arraiz, Bispo de Portalegre: revistos, e acrescidos pelo mesmo Autor na segunda impressão*, Nova Edição, Lisboa, Na Typographia Rollandiana, 1846.
- J. M. Peixoto Cabral et alii, *Petrographic and isotopic characterization of marble from the Estremoz anticline: its application in identifying the sources of roman works of art*, Sep. de *Journal of Iberian Archaeology*, 3, Porto, 2001.
- H. Drerup, Augustusköpfe in Spanien, in *Madrider Mitteilungen* (Heidelberg) 12 (1971) 138-146.
- R. Etienne, G. Fabre, P. e M. Lévêque, *Fouilles de Conimbriga, II, Épigraphie et Sculpture*, Paris, 1976
- R. M. Rosado Fernandes, André de Resende, *As Antiguidades da Lusitânia, Introdução, Tradução e Comentário*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- K. Fittschen-P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz am Rhein, 1994.
- A. Garcia y Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949.
- A. Garcia y Bellido, Retratos Romanos Imperiales de Portugal, in *Arquivo de Beja, Boletim da Câmara Municipal* (Beja) 23-24 (1966-67) 280-291.
- A. Garcia y Bellido, *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949.
- Garcia y Bellido, *Arte Romano*, Reimpresion de la segunda edición, Madrid, 1979.
- A. de Lacerda, *História da Arte em Portugal*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942.
- M. J. Maciel, A arte da época clássica (séculos II a.C – II d. C), in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 76-101.
- M. J. Maciel, Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia: novos caminhos de investigação, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 11 (1998) 233-245.
- M. J. Maciel, *Vitrúvio, Tratado de Arquitectura, Tradução do latim, introdução e notas*, Lisboa, IST Press, 2006.
- M. J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação, in *O Arqueólogo Português* (Lisboa) IV Série - 20 (2002) 161-176.

M. J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, *Baixo-relevo em mármore com representação de um grifo*, in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* (Porto) 42 / 1-2 (2002) 193-202.

M. J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova leitura iconográfica e análise do mármore, in *Arqueologia e História, Revista das Associação dos Arqueólogos Portugueses* (Lisboa) 55 (2003) 63-70.

M. J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, A estátua de Apolo na *Villa* do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia), in *O Arqueólogo Português* (Lisboa) IV Série - 24 (2006) 349-367.

M. J. Maciel, J. M. Peixoto Cabral e D. Nunes, Cinco Esculturas Romanas em mármore importado, achadas no Algarve e em Mértola, in *ArteTeoria* (Lisboa) 11 (2008) 75-87.

J. L. M. de Matos, *Subsídios para um catálogo da escultura luso-romana*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1966.

L. de Matos, *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia, Coleção de Escultura Romana*, Lisboa, 1995.

T. Nogales Basarrate e L. J. Gonçalves, *Imagines Lusitanae: La plástica oficial de Augusta Emerita y su reflejo en algunas ciudades lusitanas*, in *Augusta Emerita. Territórios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana* (Ed. T. Nogales Basarrate), Monografías Emeritenses, 8, Mérida, 2004.

G. Pereira, As Estátuas Romanas da Quinta da Amoreira da Torre proximo de Montemor-o-Novo, in *Revista Archeologica* (Lisboa) 4 (1890) 169-171.

C. A. Rose, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge, 1997.

V. de Souza, *Corpus Signorum Imperii Romani*, Portugal, Coimbra, 1990.

J. L. de Vasconcelos, Duas estátuas romanas (Dadiva ao Museu Etnológico Português), in *O Archeólogo Português* (Lisboa) 7 (1902) 100-101.

J. L. de Vasconcelos, *Religiões da Lusitânia*, III, Lisboa, 1913.

J. L. de Vasconcelos, *Historia do Museu Etnologico Português*, Lisboa, 1915.

P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.