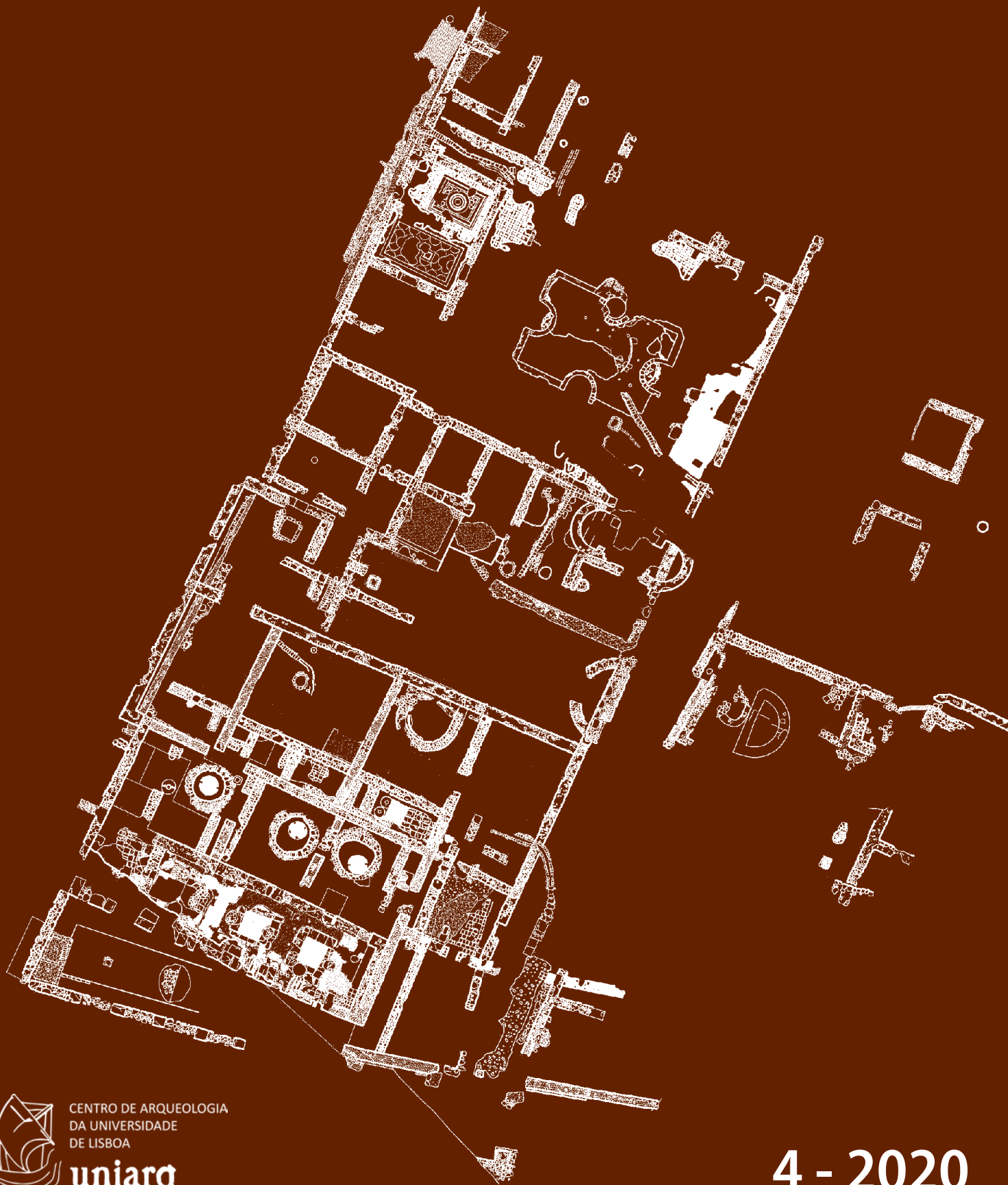


OPHIUSSA

REVISTA DO CENTRO DE ARQUEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

ISSN 1645-653X
E-ISSN 2184-173X



OPHIUSSA

REVISTA DO CENTRO DE ARQUEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



OPHIUSSA REVISTA DO CENTRO DE ARQUEOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

PUBLICAÇÃO ANUAL · ISSN 1645-653X · E-ISSN 2184-173X

Volume 4 - 2020

DIRECÇÃO E COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Catarina Sousa

Elisa Sousa

CONSELHO CIENTÍFICO

André Teixeira

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Carlos Fabião

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Catarina Viegas

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Gloria Mora

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Grégor Marchand

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

João Pedro Bernardes

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

José Remesal

UNIVERSIDADE DE BARCELONA

Leonor Rocha

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Manuela Martins

UNIVERSIDADE DO MINHO

Maria Barroso Gonçalves

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA)

Mariana Diniz

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Raquel Vilaça

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Victor S. Gonçalves

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Xavier Terradas Battle

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

SECRETARIADO

André Pereira

CAPA

Julia Rodríguez Aguilera

(Gespad al Andalus)

REVISOR DE ESTILO

Francisco B. Gomes

PAGINAÇÃO

TVM Designers

IMPRESSÃO

AGIR – Produções Gráficas

DATA DE IMPRESSÃO

Dezembro de 2020

EDIÇÃO IMPRESSA (PRETO E BRANCO)

300 exemplares

EDIÇÃO DIGITAL (A CORES)www.ophiussa.lettras.ulisboa.pt

ISSN 1645-653X / E-ISSN 2184-173X

DEPÓSITO LEGAL 190404/03

Copyright © 2020, os autores

EDIÇÃO

UNIARQ – Centro de Arqueologia

da Universidade de Lisboa,

Faculdade de Letras de Lisboa

1600-214 Lisboa.

www.uniarq.netwww.ophiussa.lettras.ulisboa.ptuniarq@lettras.ulisboa.pt

Revista fundada por Victor S. Gonçalves (1996).
O cumprimento do acordo ortográfico de 1990
foi opção de cada autor.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto
UIDB/00698/2020.

ÍNDICE

The megalithic clusters of Deserto and Barrocal das Freiras (Montemor-o-Novo, Middle Alentejo) in the building of the sacred landscapes of ancient peasant societies of the 4 th and 3 rd millennia BCE VICTOR S. GONÇALVES, MARCO ANTÓNIO ANDRADE	05
<i>From aDNA to Archaeology: Genética da transição Calcolítico-Idade do Bronze no Sul de Portugal</i> ANA CATARINA BASÍLIO	31
Foundry in the Late Bronze Age Baiões/Santa Luzia Cultural Group: some reflections starting from a new metallic mould for unifacial palstaves JOÃO CARLOS SENNA-MARTINEZ, PEDRO VALÉRIO, MARIA HELENA CASIMIRO, LUÍS M. FERREIRA, MARIA DE FÁTIMA ARAÚJO, HORÁCIO PEIXOTO	51
O conjunto vítreo da necrópole da I Idade do Ferro da Fonte Velha de Bensafirim (Lagos) FRANCISCO B. GOMES	71
Espacios de almacenamiento y producción de la Turdetania. Una reflexión más allá de los hornos VIOLETA MORENO MEGÍAS	117
Os três sarcófagos etruscos da coleção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (Sintra) MARTA RIBEIRO, NUNO SIMÕES RODRIGUES	143
Nuevos datos para el conocimiento del <i>suburbium</i> del <i>Municipum Florentinum Iliberritanum</i> (Granada): las recientes intervenciones en el solar de Mondragones ÁNGEL RODRÍGUEZ AGUILERA, MACARENA BUSTAMANTE-ÁLVAREZ, JULIA RODRÍGUEZ AGUILERA, CARMEN JÓDAR HÓDAR, JOSÉ M. GARCÍA-CONSUEGRA FLORES	163
Mapear a bibliografia. Abordagem metodológica para a gestão de dados bibliográficos NATÁLIA BOTICA, SÍLVIA MACIEL, REBECA BLANCO-ROTEA	187
Recensões bibliográficas (TEXTOS: JORGE DEL REGUERO GONZÁLEZ, LUIS MIGUEL CARRANZA PECO, MARTA BERMÚDEZ CORDERO, ÁLVARO GÓMEZ PEÑA, ANDRÉ TEXUGO)	197
Da CAALG à UNIARQ: a génese do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa no quadro do sistema científico de meados dos anos 70 a meados dos anos 90 do século XX ANDRÉ PEREIRA	216
Avaliadores <i>Ophiussa</i> (2018-2020)	246
Política editorial	247

Os três sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (Sintra)

The three etruscan sarcophagi from the collection of Sir Francis Cook in the Archaeological Museum of São Miguel de Odrinhas (Sintra)

MARTA RIBEIRO

Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas
msofiarib@hotmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1891-982X>

NUNO SIMÕES RODRIGUES¹

Universidade de Lisboa
CH-ULisboa/CEC-ULisboa/CECH-UC
nonnius@fl.ul.pt
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6109-4096>

RESUMO: O Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas é depositário de três sarcófagos etruscos, que se saiba, os únicos existentes em Portugal. Datados do século IV e III a.C., os sarcófagos foram adquiridos no século XIX por Sir Francis Cook, então proprietário da Quinta de Monserrate, na serra de Sintra. Sir Cook utilizou-os como elementos decorativos nos jardins do seu palácio, testemunhando assim o gosto que a Europa culta do Romantismo nutria por antiguidades e obras de arte de povos antigos e exóticos. Ali permaneceram, tendo sofrido vários danos por parte de visitantes menos esclarecidos e das intempéries naturais. A tampa com estátua jacente de um deles desapareceu numa noite de tempestade, em 1983. Mais tarde, conseguiu-se a remoção destes monumentos para o Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas. No presente artigo, propomos a sua análise iconográfica e cronológica.

PALAVRAS-CHAVE: Sir Francis Cook; Sarcófagos Etruscos; Coleccionismo; Antiguidades; Campanari; Vipi-nana; Tuscania.

¹ Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos CH-ULisboa: UIDB/04311/2020 e UIDP/04311/2020; CECH-UC: UIDB/00196/2020; CECULisboa: UIDB/00019/2020 e UIDP/00019/2020.

ABSTRACT: The Archaeological Museum of São Miguel de Odrinhas (Sintra) holds in exhibition three etruscan sarcophagi, as far as we know, the only ones in Portugal. Dating back to the 4th and 3rd centuries b.C., they were acquired in the 19th century by Sir Francis Cook, then the owner of the estate of Monserrate, in Sintra. Sir Cook used them as decoration features in the gardens of his palace, which testifies the taste the enlightened Europe of Romanticism entertained for antiquities and works of art belonging to ancient and exotic peoples. There, the sarcophagi remained, having been damaged by the weather and unenlightened visitors. The sculpted lid of one of them disappeared in a stormy night of 1983. Eventually, they were removed and taken to the Archaeological Museum of São Miguel de Odrinhas. In the present essay, we present hypotheses for an iconographic and chronological analysis of the sarcophagi.

KEYWORDS: Sir Francis Cook, Etruscan Sarcophagi, Antiquities Collections, Campanari, Vipinana, Tuscania.

0. INTRODUÇÃO

O túmulo etrusco da família Vipinana foi descoberto pela família Campanari, em Janeiro de 1839, na necrópole de Carcarello, ao sul de Tuscania (comuna italiana da região do Lácio, na província de Viterbo, no vale do rio Marta, a meio caminho entre a cidade de Tarquínia e do Lago de Bolsena).

A família Campanari dedicava-se à descoberta e ao comércio de antiguidades e, numa verdadeira dinâmica familiar, Carlo Campanari (1800-1871) descobriu os sarcófagos, Secondiano Campanari (1805-1855) publicou-os e Domenico Campanari (1808-1876) vendeu-os (sobre a família Campanari consultar, e.g., Ribeiro 2014: 29-44).

Motivado pela sua paixão por antiguidades, o inglês Francis Cook (1817-1901), detentor de uma das maiores fortunas da Inglaterra vitoriana, sendo então já proprietário da Quinta de Monserrate, em Sintra, terá negociado com Domenico Campanari, antes de Novembro de 1866, a compra dos três sarcófagos etruscos.

Os três sarcófagos sob análise neste artigo foram «redescobertos» pela arqueologia pouco tempo depois de chegarem a Monserrate. O artigo publicado em 1868 por W. Gurlitt, «Sammlung des Hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon)», que incidiu sobre a coleção de arte que Francis Cook conservava em Monserrate, mencionava já a presença de dois dos três sarcófagos etruscos no jardim do palácio (Gurlitt 1868). Nesse ensaio, lemos que Cook os teria adquirido em Roma, fazendo-se uma descrição pormenorizada das peças, embora sejam cometidos erros grosseiros, nomeadamente: o *Sarcófago de Arnth Vipinana*

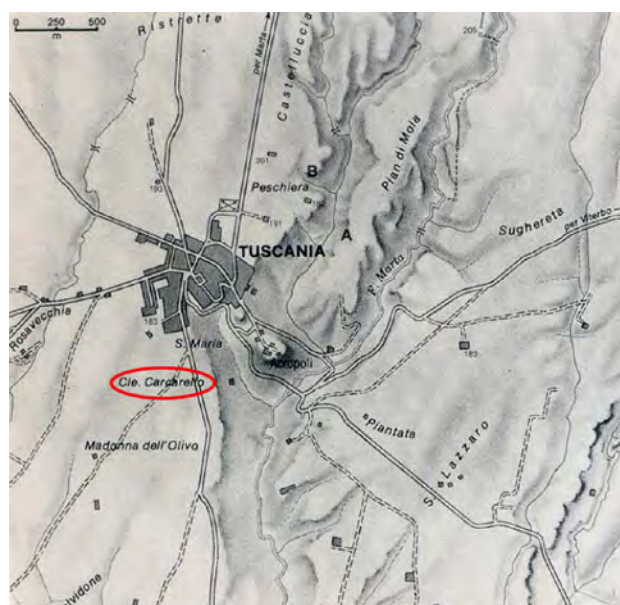


FIG. 1 Mapa de Tuscania, em que se assinala o lugar da antiga necrópole de Carcarello (adaptado de Blanck 1994: Tafel 20a).

pertenceria a uma mulher e segurava na mão direita um escudo; além disso, seria desproporcional, ou seja, apresentava um corpo demasiado grande para uma cabeça muito pequena. Quanto ao *Sarcófago do Assassínio de Polites*, o texto refere que este se encontrava noutra parte do jardim e que no baixo-relevo se podia observar uma batalha. Além disso, confunde-se a informação dizendo-se que a inscrição que o *Sarcófago de Arnth Vipinana* apresenta pertencia ao *Sarcófago do Assassínio de Polites*.

Por sua vez, a Etruscologia descobriu os sarcófagos no verão de 1930, quando o romano Ugo Ferraguti, um apaixonado pela Arqueologia, que se encontrava em viagem pelo nosso país, visitou Monserrate, local então famoso pela riqueza de plantas exóticas. Para grande surpresa, Ferraguti viu os três sarcófagos

expostos no parque, escrevendo então uma carta ao etruscólogo Pericle Ducati, dando conta do seu espanto ao fazer tal descoberta. Ferraguti aproveitou o momento para enviar a Ducati modestas fotografias das peças, informando-o ainda da proveniência dos sarcófagos. Fora-lhe dito que, havia cerca de 50 ou 60 anos, um barco carregado de antiguidades e obras de arte provenientes de Itália havia naufragado na costa de Lisboa, tendo Francis Cook – avô do então proprietário – comprado na praia, por pouco dinheiro, estes sarcófagos, assim como outros objectos.

Pericle Ducati veio a publicar o primeiro estudo científico sobre estas peças na revista *Studi Etrusci*, no ano de 1931. No entanto, o facto de nunca os ter visto e basear o seu estudo em fotografias de má qualidade levou-o a cometer erros na interpretação iconográfica, o que analisaremos/confrontaremos abaixo.

Acabará por ser o historiador Giovanni Colonna, membro da Academia Nacional de Lincei, a esclarecer definitivamente a proveniência dos três sarcófagos. O seu ensaio *Archeologia dell'età romantica in Etruria: I Campanari di Toscanella e la Tomba dei Vipinana*, publicado em 1978, é especialmente dedicado à cripta dos Vipinana. O objectivo de Colonna foi reconstituir todo o contexto dos achados deste túmulo familiar, que se encontra actualmente disperso por várias colecções. Mas também este investigador cometeu alguns erros, próprios de quem estuda os objectos à distância.

Deve-se igualmente a este historiador, através da publicação do artigo *Archeologia nella Tuscia*, datado de 1980, que foca a circulação de obras de arte na Itália do século XIX, a divulgação de um importante documento para o estudo do percurso dos três sarcófagos etruscos antes de chegarem a Sintra (Colonna 1980). Trata-se de um pedido, datado de 14 de Novembro de 1866, da Embaixada Portuguesa em Itália, apresentado ao Ministro del Commercio e Lavori Pubblici do Estado do Vaticano. O documento trata da dificuldade em encontrar, na cidade portuária de Civitavecchia, o local exacto em que se encontravam então os três sarcófagos que deveriam ter já seguido para Lisboa. As peças acabaram por seguir para o conturbado porto de Civitavecchia, de onde se iniciou a longa viagem marítima em direcção ao porto de Lisboa, e daí até às encostas dos jardins de Monserrate, onde permaneceram por mais de um século. Com a ruína da

propriedade, abandonados, os sarcófagos acabaram por ser finalmente resgatados e salvaguardados no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, em Sintra, onde estão hoje expostos para fruição pública.

Finalmente, em 1994, o etruscólogo alemão Horst Blanck publicou um artigo intitulado *Drei Etruskische Sarkophage in Sintra bei Lissabon*, em que estuda os sarcófagos do ponto de vista iconográfico. Blanck identifica, pela primeira vez de forma sustentada, os temas dos baixos-relevos representados nas peças.

O presente artigo incide, assim, no estudo iconográfico e cronológico destes três sarcófagos.

1. OS TRÊS SARCÓFAGOS ETRUSCOS

1.1. O Sarcófago de Arnth Vipinana

1.1.1. Descrição

Sarcófago etrusco de base rectangular, com as seguintes medidas: comprimento: 2,08 m; altura: 0,70 m; largura: 0,69 m; altura do relevo: 0,48 m.

A peça apresenta a cabeceira direita e o tardo não decorados, pelo que se presume que este exemplar seria encostado à parede do túmulo familiar. Originalmente seria policromado.

Na tampa deste sarcófago (comprimento: 2,08 m; altura: 0,83 m; largura: 0,63 m), está representado um homem, imberbe, que se prepara para participar num banquete (sobre a questão do banquete, ver Dunbabin 2003). O corpo do homem apresenta formas vigorosas. A única peça de vestuário é um manto que lhe cobre as pernas até ao baixo-ventre; uma ponta desse manto passa por cima do ombro esquerdo, deixando destacados o ventre e a parte superior do corpo. Na cabeça, tem uma grinalda arredondada, decorada com losangos. Ao pescoço, o homem enverga um colar – adorno frequentemente feito de ouro –, símbolo de riqueza e de elevado estatuto social. Na mão direita, acima da anca, segura uma pátera e, com o antebraço esquerdo, apoia-se num colchão, evidenciando assim o ventre volumoso, de que se destaca o umbigo. O tronco superior está ligeiramente erguido.

Esta figura deverá ser uma imagem idealizada do falecido que aqui foi depositado. Por conseguinte, poderá não se tratar de um retrato fiel do defunto.

O sarcófago propriamente dito apresenta um baixo-relevo na parte frontal, delimitado por duas



FIG. 2 Sarcófago de *Arnth Vipinana*, século IV a.C. (Foto: MASMO/CMS).



FIG. 3 Pormenor da tampa do sarcófago de *Arnth Vipinana* (Foto: MASMO/CMS).



FIG. 4 Baixo-relevo do Sarcófago de Arnth Vipinana (Foto: MASMO/CMS).

pilastras laterais com capitéis jónicos e, em cima e em baixo, por uma moldura plana. O lado esquerdo apresenta ainda uma moldura simples.

No baixo-relevo, estão representadas oito figuras que compõem uma cena de combate. É possível verificar uma certa uniformidade, pois todos os envolvidos no combate usam um barrete frígio e uma clâmide (manto curto preso no ombro) fechada no peito por uma fíbula. Dois deles estão protegidos por uma couraça.

O escultor seguiu um esquema de composição comum nas representações de combate gregas do período clássico inicial, que se podem ver nas Amazonomaquias e Gigantomaquias da pintura ática dos vasos de cerâmica (Bielefeld 1951: 22). O esquema consiste numa divisão de todo o friso em grupos de combatentes, sendo frequente o centro dos grupos estar ocupado por um guerreiro vencido.

Na extremidade direita, surge uma *Vanth* alada e vestida de *chiton* curto, cintado debaixo do peito, que, com um movimento que se assemelha ao do guerreiro couraçado do grupo esquerdo, se prepara para desferir um golpe de espada contra o guerreiro caído.

1.1.2. Análise Iconográfica

As cenas de combate são um motivo popular na decoração escultórica dos sarcófagos etruscos. Segundo Horst Blanck, estão identificados quinze exemplares com esse motivo, embora não se conheça um protótipo comum. Cada oficina teria por isso a sua «própria composição» do tema. O mesmo autor defende que, possivelmente, o baixo-relevo em análise não se refere a nenhum combate específico.

Como referimos, as oito figuras representadas no baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana* têm em comum um barrete frígio, símbolo da Frígia, região da Ásia Menor de onde o povo etrusco eventualmente acreditaria ser originário. Todavia, esta suposição não se pode alicerçar solidamente, uma vez que só conhecemos as crenças e a ideologia dos Etruscos por via indirecta. Dada a presença do barrete frígio, poderá postular-se um conflito entre duas cidades-estado desavindas, mas é também possível que seja a representação de um tema mitológico-literário. No entanto, não podemos ter certezas, uma vez que o barrete frígio foi usado igualmente por Frígios, Gregos, Etruscos e outros povos itálicos.

A figura mais à direita deste friso é a já referida *Vanth*. As *Vanth*, ou demónios da morte, eram entes femininos alados, pertencentes ao mundo subterrâneo. A sua chegada ou presença era considerada um prenúncio do fim. As *Vanth* assistiam à agonia vivida no leito de morte (sobre estas figuras mitológicas, consultar, e.g., Krauskopf 2006: 66-89). A sua presença não é conclusiva, no que diz respeito à temática deste baixo-relevo, pois as *Vanth* são representadas em numerosas cenas pertencentes ao reportório da mitologia grega, numa «amalgama» entre a mitologia etrusca e a grega.

Os trajas também não nos permitem determinar a «origem» das oito figuras aqui presentes, pois o tipo de vestes que ali vemos estava razoavelmente difundido por uma grande área geográfica: o *chiton* é um tipo de túnica muito popular, de origem helénica, usada por homens e por mulheres (sobre o *chiton*, ver Blum 1969: 534-540). O *chiton* é semelhante às túnicas tradicionais, mas é composto por duas peças unidas nos ombros por fíbulas. A clâmide é um pequeno manto preso no ombro, também de origem helénica. O mesmo se passa em relação ao barrete frígio, como referimos.

O mesmo é válido para o que diz respeito às armas, ofensivas e defensivas, dos participantes neste combate, nomeadamente, pedras de arremesso, pequenas espadas e escudos convexos. Trata-se de equipamento bélico que fazia parte de um cânone que durante a época Clássica Tardia e/ou Helenística Inicial era comum à Grécia e à Península Itálica (Blanck 1994: 305).

Após análise pormenorizada do conteúdo deste baixo-relevo, a dúvida permanece quanto à sua temática. A presença do barrete frígio parece sugerir um combate entre duas facções etruscas, como atrás referido, remetendo-nos desta forma para uma batalha mítica fundacional desta civilização. Representaria, talvez, um episódio que não sobreviveu até aos nossos dias.

No entanto, a presença da *Vanth* pode indicar-nos outro caminho. O nome *Vanth*, que não sabemos se é um nome colectivo, que designaria todos os demónios femininos da morte, ou se individual, referindo-se a apenas uma entidade com funções especiais, aparece já numa peça cerâmica de origem etrusca, datada de c. 640-620 a.C. (Krauskopf 2006: 78 e 84). Aparentemente, na religião etrusca, os demónios da morte seriam benfazejos e protectores, guiando os mortos e

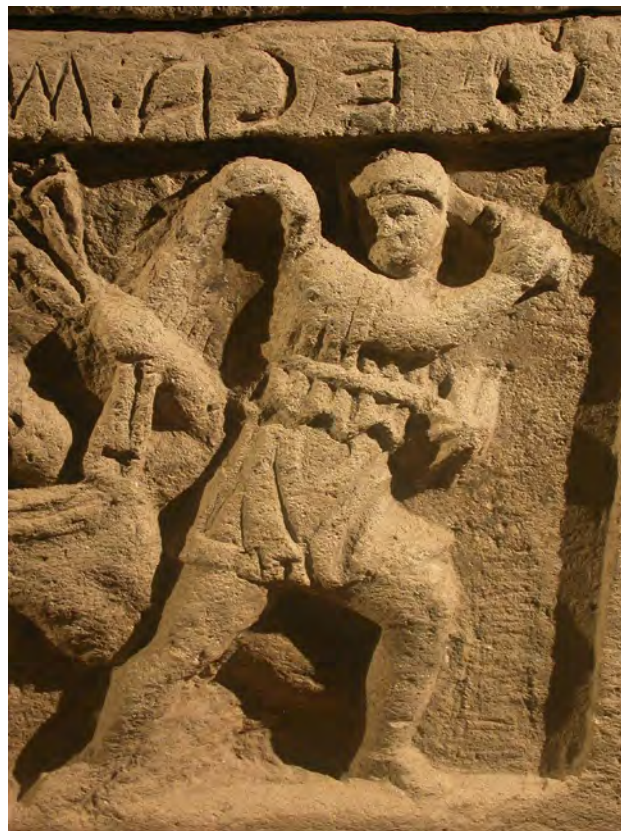


FIG. 5 *Vanth* do baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana* (Foto: MASMO/CMS).

por vezes até os defendendo de figuras monstruosas (Krauskopf 2006: 79).

Por vezes, as *Vanth* surgem armadas, como por exemplo na urna encontrada em Chiusi, na Tomba della Pellegrina (Weber-Lehmann 1988). No entanto, o habitual é serem representadas em atitudes serenas, sem elementos que enunciem um comportamento agressivo, como na *Urna de Um Jovem e o Demónio da Morte*, do Museu Nacional Arqueológico de Florença, ou mesmo na pintura mural do *Sacrifício de Prisioneiros Troianos*, do Túmulo François, em Vulci ou Vulcos.

Tendo estes elementos em consideração, é de notar que a representação da *Vanth* no sarcófago de *Arnth Vipinana* pertence a um conjunto muito restrito em que se figura este demónio da morte a atacar um moribundo. Esta representação é muito rara na iconografia etrusca (Krauskopf 2006: 79) e poderá assim indicar estarmos perante o tratamento iconográfico de algo mais específico. Poderíamos colocar a hipótese de se tratar de um episódio homérico, em que eventualmente a *Vanth* surja como a *interpretatio* da *Ker* grega (sobre a *Ker* grega, ver Rodrigues 2006: 247-258).

Na *Iliada*, quando se descreve o grande escudo de Aquiles, entre as muitas figuras descritas há um grupo envolvido numa batalha: «Com eles estava a Discórdia e o Tumulto e o Destino Fatal [*Ker*] que agarrava num homem vivo e recém-atingido e nou- tro incólume; e a outro já morto arrastava por entre a turba pelos pés. A veste que levava aos ombros estava vermelha de sangue humano. Participavam na luta e combatiam como homens vivos, e arras- tavam os cadáveres dos mortos uns dos outros» (*Il.* 18.535-540, trad. F. Lourenço). As *Keres* homéricas apresentam semelhanças evidentes com a *Vanth*, uma vez que eram igualmente espíritos ou *daimones* da morte, mas que, mais do que conduzirem, leva- vam activamente as almas dos mortos para o Hades, como podemos inferir das palavras de Ulisses: «Mas o destino da morte levou-o para a mansão de Hades» (*Od.* 14.207, trad. F. Lourenço).

1.1.3. Texto Epigráfico

Apesar das inúmeras tentativas realizadas desde há séculos por filólogos e linguistas, ainda não foi possível decifrar na sua totalidade a língua etrusca. Sabemos que esta língua foi falada e escrita nos territórios da antiga Etrúria, e mesmo em Roma, até ao início da Era Cristã.

Sabe-se também que os Etruscos tiveram uma lí- gua própria, com um alfabeto também próprio (que estará na base do latino), composto por 26 letras (embora este número variasse, ao longo do tempo e nas diferentes cidades-estado), com origem num alfa- beto grego arcaico (Gianni 2000: 477) e, tal como este, também escrito da direita para a esquerda. Havia, no entanto, casos precoces em *boustrophedon* (linhas escritas alternadamente da direita para a esquerda e da esquerda para a direita). Esta arbitrariedade de sentido de escrita era comum em determinadas épocas da utilização destes sistemas. É o caso dos textos latinos mais antigos: a famosa inscrição de Duenos

(*CIL* 12, 4), por exemplo, datável do século V a.C. ou mesmo anterior, é escrita da direita para a esquerda.

Actualmente, existem cerca de onze mil inscrições, gravadas ou pintadas – em espelhos, cistas, esculturas, pinturas, colunas, urnas cinerárias e sarcófagos. Como referia já R. Bloch há mais de cinco décadas, trata-se de «textos epigráficos, cujo elevado número não nos deve iludir; com efeito, quase todos são desesperadamente curtos e reduzem-se a poucas palavras. Nove décimos destas inscrições são de natureza funerária, e estes breves epitáfios dizem-nos apenas o nome do defunto, a sua filiação e a idade com que morreu. Podemos lê-los muito facilmente, pois o alfabeto etrusco não apre- senta nenhuma dificuldade real e já desde há séculos que tanto os amadores como os especialistas lêem sem dificuldade estes textos obscuros» (Bloch 1966: 66).

O sarcófago etrusco de *Arnth Vipinana* é o único das três peças em estudo que apresenta uma inscri- ção. Na parte superior da moldura há uma epígrafe em que se lê: *eca mutna arnthnl vipinanas sethresla* (Blanck 1994: 305) (CIE 5703). Como proposta de tradução, apresenta-se: «este (é) o sarcófago de *Arnth Vipinana*, (descendente) de *Sethre*».

Horst Blanck avança com a possibilidade de *arnthnl* ser um erro ortográfico na palavra *arnthal*, o genitivo do nome *arnth*. No entanto, a qualidade desta peça faz- nos questionar se não se tratará antes de uma qualquer variante linguística que desconhecemos, em vez de um erro, que muito provavelmente teria sido corrigido.

As numerosas inscrições funerárias etruscas per- mitem reconhecer e seguir as genealogias comple- xas de grandes famílias. Tal como em Roma, «eram designadas por um nome, o *nomen gentilicum*; mas a *gens* etrusca é um agregado familiar muitas vezes de grande extensão e, por isso, um cognome distingue os diferentes ramos desse tronco comum. O indivíduo, finalmente, tem um prenome que só a si pertence» (Bloch 1966: 118). O sistema onomástico seria, pois, no essencial, idêntico ao de Roma.

FIG. 6 Inscrição do sarcófago de *Arnth Vipinana*.

1.2. O Sarcófago do Assassínio de Polites

1.2.1. Descrição

Sarcófago etrusco de base rectangular, com as seguintes medidas: comprimento: 2,07 m; altura: 0,66 m; largura: 0,54 m; altura do relevo: 0,48 m.

A peça apresenta as cabeceiras e o tardo não decorados, pelo que se presume que este exemplar seria encostado à **parede do túmulo familiar**. Originalmente seria policromado.

Na tampa deste sarcófago (comprimento: 2,03 m; altura: 0,44 m; largura: 0,57 m) está representada uma figura masculina, sem barba e coberta por um manto, com uma faixa grossa sobre o peito – para eventual suspensão de gládio. A figura está deitada sobre o seu lado esquerdo, apoiando a cabeça em duas almofadas. Enquanto a mão esquerda é levada à têmpora, o braço direito está estendido sobre a anca direita.

No que respeita ao estado de conservação desta tampa, há a destacar uma fractura ao nível das pernas da figura e uma lacuna junto ao bordo central. O corpo apresenta igualmente alguma deterioração, tendo-se desprendido alguns pedaços de nenfro, nomeadamente ao nível do tratamento escultórico da face.

Enquanto as partes posterior e laterais da base não são decoradas, a parte da frente apresenta um friso em relevo com sete figuras. A representação está cercada

por uma moldura plana, tendo de cada lado, como elemento decorativo, uma pilastra com capitel jónico. As figuras, esculpidas em relevo relativamente baixo, não foram alisadas no fim do trabalho. Em algumas partes, sobretudo nas vestimentas, são ainda visíveis vestígios de vermelho, que se conservaram da pintura original. Esta deve ter sido bastante pronunciada na sua origem, pois Otto Jahn, que viu os sarcófagos poucas semanas depois de terem sido encontrados, realça este facto (*apud* Blanck 1994: 294) e, ainda hoje, alguns dos exemplares contemporâneos, expostos no Museu Arqueológico Nacional de Tuscania, e provenientes do mesmo túmulo familiar, apresentam claros vestígios de policromia.

No centro do relevo, está representado um guerreiro nu, prostrado e que se apoia no solo com o braço direito, segurando com o esquerdo, através de uma braçadeira, um grande escudo circular.

Por detrás do guerreiro prostrado, outro jovem guerreiro puxa-lhe os cabelos, brandindo na mão direita uma espada curta (gládio), preparando-se para desferir o golpe mortal. Este jovem veste apenas um manto curto, preso no peito por uma fíbula anular, cujas pontas esvoaçam em linha curva sobre os ombros.

Outras duas figuras flanqueiam o grupo: à esquerda, uma mulher de *chiton* e manto. À direita, um homem



FIG. 7 Sarcófago etrusco com a representação do Assassínio de Polites, Século IV a.C. (Foto: MASMO/CMS).



FIG. 8 Neoptólemo e Polites: pormenor do grupo central do baixo-relevo do Sarcófago do Assassínio de Polites (Foto: MASMO/CMS).

barbado, também de *chiton* e manto em forma de «toga exígua» muito comum nas representações etruscas. Estas duas figuras fazem agitadamente parte do acontecimento, num sentimento expresso através das mãos direitas levantadas de ambos. A expressão da cara do homem parece ser de dor.

Dois guerreiros com escudos circulares – o da esquerda, totalmente despido, brande uma espada, e o da direita veste um manto curto – movem-se em direcção ao centro da cena. Surge um outro guerreiro, do lado direito, sem escudo, que veste um manto curto esvoaçante com fíbula anular sobre o peito.

1.2.2. Análise Iconográfica

No primeiro trabalho dedicado ao estudo deste sarcófago, Pericle Ducati interpretou o tema deste baixo-relevo como o sacrifício de prisioneiros troianos por Aquiles, em honra do seu amigo Pátroclo, morto por Heitor. Neste contexto, Ducati apresentou como exemplo para comparação uma série de representações etruscas deste episódio, relatado na *Ilíada* (23.19-23), como a pintura do Túmulo François, em Vulci (350-330 a.C.); o chamado Sarcófago do Sacerdote



FIG. 9 Hécuba, pormenor do baixo-relevo do Sarcófago do Assassínio de Polites (Foto: MASMO/CMS).



FIG. 10 Príamo, pormenor do baixo-relevo do Sarcófago do Assassínio de Polites (Foto: MASMO/CMS).

(século IV a.C.), conservado no Museu Arqueológico Nacional de Tarquínia; e ainda a Cista de Revil, de Paestrina (325 a.C. 250 a.C.), do Museu Britânico (Ducati, 1931: 526).

Assim, no grupo central do sarcófago em estudo, Ducati identificou o herói Aquiles desferindo um golpe mortal contra um troiano (sobre a iconografia de Aquiles, *vide* González 2018). A ladear esta acção, estaria do lado direito um *daimon* etrusco da morte, *Vanth*, e do lado esquerdo a sombra de Pátroclo morto (*hinthial Patruclēs*), tratando-se, portanto, de iconografia semelhante à vibrante pintura mural do denominado Túmulo François, em Vulci/Vulcos. Esta representação evoca o referido momento em que, na *Ilíada*, Aquiles sacrifica doze jovens nobres de Tróia, discursando directamente para Pátroclo, já morto. Também os guerreiros à direita são, para Ducati, prisioneiros troianos. Esta interpretação iconográfica apresentada por Ducati, e igualmente seguida por Herbig (1952: 34), Colonna (1978: 107) e A. M. Sgubini Moretti (1991: 73), é contestada por Horst Blanck (1994: 300).

A interpretação dissonante de Blanck baseia-se nas diferenças entre o relevo do sarcófago em estudo e os outros exemplos mencionados, esses sim, na opinião desse historiador, verdadeiras representações da temática do sacrifício de prisioneiros troianos por Aquiles. Blanck acentua que, em todas as representações do sacrifício dos troianos, o troiano que será morto por Aquiles está sentado no solo, de mãos atadas atrás das costas. Neste sarcófago, no entanto, o vencido não só tem as mãos soltas, como segura ainda o seu escudo. Trata-se, portanto, de um guerreiro armado que mata outro guerreiro armado.

Igualmente, segundo Blanck, a interpretação da figura feminina como sendo uma *Vanth* e a do homem que está de pé como sendo a alma de Pátroclo entra em contradição com o gesto uniforme perceptível em ambas as figuras (de mãos direitas levantadas). Além disso, a figura feminina, ao contrário da iconografia dos demónios da morte, como a *Vanth*, está representada sem asas, o que nos permite questionar também a sua identificação e, por conseguinte, toda a cena (sobre esta figura mitológica consultar, por exemplo, Krauskopf 2006: 66-89).

Destaque, ainda, para a ausência, na representação da *hinthial Patruclēs*, ou seja, na suposta alma de Pátroclo, da ligadura protegendo a ferida no peito

do guerreiro aqueu, infligida por Heitor, seu carrasco. Na pintura do Túmulo François, em Vulci (350-330 a.C.), a figura da *hinthial Patruclēs* está representada com a típica ligadura no peito.

Desta forma, o etruscólogo alemão Horst Blanck, e ainda que não tenha encontrado paralelo na arte etrusca ou mesmo na arte greco-romana, propôs uma leitura iconográfica diferente, com a qual concordamos. Recorrendo à *Eneida*, fonte tardia mas que, no entanto, é a principal fonte clássica a transmitir uma descrição da queda da cidade de Tróia (o tema mitológico conhecido como *Ilioupersis*, também tratado por Quinto de Esmirna), e para a qual Vergílio se terá socorrido de fontes antigas entretanto perdidas, vemos que, no livro II, na descrição feita pelo herói troiano Eneias, destaca-se, de entre os Gregos, o filho de Aquiles, Neoptólemo. Vergílio dá-lhe o epíteto de Pirro (*pyrrhos* deriva do grego *pyr* que significa fogo), tal é a sua especial fúria no combate. Antes de assassinar o rei Príamo junto ao altar do palácio, Neoptólemo/Pirro mata o filho do rei de Tróia, Polites, na sequência de uma feroz perseguição pelo palácio. Polites cai sem vida perante os olhos dos seus pais, Príamo e Hécuba:

*ut tandem ante oculos euasit et ora parentum,
concidit ac multo uitam cum sanguine fudit*

«Finalmente, mal acabava de aparecer diante dos olhos e dos rostos dos pais tombou por terra e juntamente com muito sangue se lhe esvaiu a vida.»

(VERG. A. 2.531-532, trad. L. Cerqueira, C. Guerreiro e A. Alves).

Na *Eneida*, Eneias relata os acontecimentos da seguinte forma:

*Forsitan et Priami fuerint quae fata requiras.
urbis uti captae casum conuulsaque uidit
limina tectorum et medium in penetralibus hostem,
arma diu senior desueta tremantibus aevo
circumdat nequiquam umeris et inutile ferrum
cingitur, ac densos fertur moriturus in hostis.
aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
ingens ara fuit iuxtaque veterrima laurus
incumbens arae atque umbra complexa penatis.
hic Hecuba et natae nequiquam altaria circum,
praecipites atra ceu tempestate columbae,
condensae et diuum amplexae simulacra sedebant.*

*ipsum autem sumptis Priamum iuvenalibus armis
ut uidit, «quae mens tam dira, miserrime coniunx,
impulit his cingi telis? aut quo ruis?» inquit.
«non tali auxilio nec defensoribus istis
tempus eget; non, si ipse meus nunc adforet Hector.
huc tandem concede; haec ara tuebitur omnis,
aut moriere simul.» sic ore effata recepit
ad sese et sacra longaeuum in sede locauit.
Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
saucius. illum ardens infesto uulnere Pyrrhus
insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta.
ut tandem ante oculos euasit et ora parentum,
concidit ac multo uitam cum sanguine fudit.
hic Priamus, quamquam in media iam morte tenetur,
non tamen abstinuit nec uoci iraeque pepercit:
«at tibi pro scelere,» exclamat, «pro talibus ausis
di, si qua est caelo pietas quae talia curet,
persoluant grates dignas et praemia reddant
debita, qui nati coram me cernere letum
fecisti et patrios foedasti funere uultus.
at non ille, satum quo te mentiris, Achilles
talis in hoste fuit Priamo; sed iura fidemque
supplicis erubuit corpusque exsangue sepulcro
reddidit Hectoreum meque in mea regna remisit.»
sic fatus senior telumque imbelles sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere repulsum,
et summo clipei nequiquam umbone pependit.
cui Pyrrhus: «referes ergo haec et nuntius ibis
Pelidae genitori. illi mea tristitia facta
degeneremque Neoptoleum narrare memento.
nunc morere.» hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeua, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem.
haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem
Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatorem Asiae. iacet ingens litore truncus,
auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

«(...) Perguntarás talvez qual o destino de Príamo. Quando viu a ruína da cidade capturada, as portas derribadas e o inimigo no coração de casa, o ancião lança em vão aos ombros as armas a que há muito não estava habituado, com os membros trementes

devido à idade, cinge o inútil ferro e avança pronto a morrer em direcção à chusma de inimigos.

No meio do palácio, sob o eixo nu do éter, havia um enorme altar, e junto a ele um anoso loureiro que estava sobranceiro ao altar e que abraçava os Penates com a sua sombra. Aqui se encontrava Hécuba e as filhas, acolhendo-se em vão em redor dos altares, tal como pombas que baixam ao solo fugindo de negra procela, apertando-se umas contra as outras, e estavam sentadas, abraçando as estátuas dos deuses. Porém, ao ver o próprio Príamo com armas de jovem, disse:

– Que propósito tão cruel, ó infeliz esposo, te levou a envergares estas armas? Para onde te precipitas? A ocasião não reclama socorro dessa espécie, nem tais defensores, mesmo se o meu filho Heitor estivesse ainda entre nós. Vem, mas é para aqui. Este altar será a salvaguarda de todos nós, ou morrerás juntamente conosco.

Tendo assim falado, acolheu-o junto de si e colocou em lugar sagrado o varão de prolecta idade. Eis, porém, que Polites, um dos filhos de Príamo, escapando-se à morte que Pirro estava prestes a dar-lhe, se esgueira por entre dardos e inimigos através dos longos pórticos e atravessa ferido os átrios vazios. O impetuoso Pirro vai-lhe no encaço com nefando golpe, já está quase a apanhá-lo, acomete-o com a lança. Finalmente, mal acabava de aparecer diante dos olhos e dos rostos dos pais tombou por terra e juntamente com muito sangue se lhe esvaiu a vida. Então Príamo, embora estivesse já mesmo nas garras da morte, todavia não se conteve e não se absteve de uma colérica fala:

– Que por este crime – exclama –, por tal atrevimento, os deuses, se nos céus há justiça que zele por tais coisas, te paguem condignamente, a ti que me obrigaste a presenciar diante de mim a morte de meu filho e manchaste com o homicídio o rosto paterno. O famoso Aquiles, porém, de quem tu falsamente dizes ser filho, não se comportou assim para com o seu inimigo Príamo, mas teve respeito pelos direitos e pela confiança de um suplicante e entregou o corpo exangue de Heitor para ser sepultado e enviou-me de novo para o meu reino.

Assim falou o ancião e lançou um dardo fraco, sem ímpeto, que imediatamente foi abrandado pelo

rouco ar e tombou inútil na superfície do centro do escudo. Assim falou Pirro:

– Contarás então estas coisas ao Pelida meu pai, e irás como meu mensageiro. Lembra-te de lhe contar os meus tristes feitos e como degenerou Neoptólemo. Agora morre!

Dizendo isto arrastou até aos próprios altares o velho que tremia e resvalava no muito sangue do filho, com a esquerda enleou a cabeleira, com a direita sacou da espada coruscante e enterrou-lha na ilharga até ao punho.

Foi este o fim da vida de Príamo, esta a morte que o levou, outorgada pela sorte, vendo Tróia incendiada e Pérgamo por terra. Ele, que fora outrora o altivo senhor de tantos povos e terras da Ásia, jaz na praia, uma massa grande e inerte, a cabeça separada dos ombros, um cadáver sem nome»

(VERG. A. 2.506-558, trad. L. Cerqueira, C. Guerreiro e A. Alves)

Estão assim identificadas e explicadas as quatro figuras principais do relevo do sarcófago em estudo: o jovem herói que desfere o golpe mortal é Neoptólemo, o seu adversário vencido é Polites, as duas figuras cujo gesto evoca a desgraça iminente são os reis de Tróia, Príamo e Hécuba. Polites, filho de Príamo, é mencionado em várias fontes antigas, como a própria *Iliada* (2.786ss; 13.534ss; 15.339ss; 14.250ss), e a sua morte é descrita por Vergílio, na *Eneida* (2.581ss).

A *Iliouperis*, a parte do ciclo épico que descreve a queda de Tróia, perdeu-se na sua maioria, não tendo chegado aos nossos dias, embora seja o tema dos *Posthomerica*, que como referimos é um poema épico escrito por Quinto de Esmirna, numa época já tardia (século IV-V d.C.). Arctino de Mileto terá sido um dos mais antigos autores a focar o tema, provavelmente no final do século VII a.C. Os filólogos não estão certos quanto às fontes gregas exactas utilizadas por Vergílio, para a composição da *Eneida*. Em todo o caso, terão existido variantes poéticas deste episódio, como acontece com muitos outros: «(...) quando Vergílio recupera estas temáticas, expressamente assumidas no começo da epopeia, com *arma uirumque cano*, com que se prefigura a adopção da temática da *Iliada* e da *Odisseia*, já as propostas iconográficas dos temas troianos eram uma realidade instituída na cultura grega e depois mesmo na romana, já para não mencionar a etrusca» (Rodrigues 2004: 17). São muitos os

exemplos em que «motivos literários serviram à decoração de edifícios, como a história de Télefo, contada por Sófocles e Eurípidas, que ornamentavam o friso de um templo em Pérgamo; a de Alceste, dramatizada por Eurípidas, que poderá ter sugerido a base esculpida de uma das colunas do Artemision de Éfeso; ou até mesmo o celebrizado Laocoonte, talvez relacionado com uma tragédia homónima e perda de Sófocles» (Rodrigues 2004: 17).

Note-se que as vestes de Príamo na representação iconográfica em análise, uma toga etrusca em vez de um *himation* grego, não representam uma contradição na identificação dessa personagem. É até frequente as cenas baseadas na mitologia grega mostrarem, na arte etrusca, figuras com acessórios de vestuário e armamento tipicamente etrusco, dentro de um processo de *interpretatio*.

Os restantes três guerreiros, um à esquerda de Hécuba e dois à direita de Príamo, interpretados por Ducati como prisioneiros troianos, parecem ser personagens acessórias no desenrolar dramático do episódio, tanto mais que não têm adversário nem apresentam as mãos atadas. Possivelmente são figuras complementares de preenchimento da cena, criando um equilíbrio estético tão ao gosto clássico, ficando assim ocupada toda a extensão da caixa do sarcófago. Tratar-se-á, por conseguinte, de uma manifestação do *horror uacui*.

Quanto ao esquema compositivo do baixo-relevo do sarcófago em análise – um grupo central com uma figura masculina caída, contra a qual um guerreiro desfere um golpe mortal, flanqueado por figuras de pé – é perfeitamente comparável à cena do Sacrifício dos Troianos e essa semelhança terá levado Ducati a uma interpretação errada, muito embora o contexto continue a ser o da Guerra de Tróia.

Se, por um lado, certos episódios da *Iliouperis*, como por exemplo a violação de Cassandra por Ajax, filho de Oileu (episódio citado em Lycoph. 360; Tryphiod. 635; Quint. Smyrn. 13.422), ou a morte de Príamo às mãos de Neoptólemo (Procl. 2), ou a morte de Pentésileia às mãos de Aquiles (Paus. 5.11.6), ou a morte de Políxena junto ao túmulo de Aquiles (E. *Troad*. 37-39; *Hec*. 217-228; Paus. 1.22.6; Procl. 2), foram frequentemente representados na arte grega, por outro, vários temas há que raramente o foram, na época arcaica e clássica. É disso exemplo o já mencionado



FIG. 11 Sarcófago dos Dois Seres Marinhos, século III a.C. (Foto: MASMO/CMS).

episódio de Laocoonte, apesar de Sófocles ter descrito a personagem e a vida deste sacerdote troiano numa tragédia que lhe foi dedicada, todavia hoje perdida (também Vergílio descreveu a morte de Laocoonte, no canto II da Eneida; e os escultores ródios Agesandro, Atenodoro e Polidoro dedicaram-lhe uma escultura sublime, eventualmente no século I a.C., hoje conservada nos Museus do Vaticano).

Horst Blanck não acreditou que o baixo-relevo do sarcófago em análise fosse a única representação do assassinio de Polites às mãos de Neoptólemo, defendendo que raramente o tema da *Ilioupersis* terá sido representado na arte. Não obstante, este sarcófago mostra que o episódio era conhecido na Etrúria, precisamente três séculos antes de Vergílio (70-19 a.C.) reunir na *Eneida* os testemunhos orais que então circulariam. Com efeito, este texto é a mais antiga fonte literária sobrevivente no que ao tema da morte de Polites em concreto diz respeito.

1.3. O Sarcófago dos Dois Seres Marinhos

1.3.1. Descrição

Sarcófago etrusco de base rectangular, com as seguintes medidas: comprimento: 2,10 m; altura: 0,82 m; largura: 0,65 m; altura do relevo: 0,61 m.

A peça apresenta as cabeceiras e o tardez não decorados, pelo que se presume que este exemplar terá sido concebido para ficar encostado à parede do túmulo familiar. Originalmente, seria policromado.

Só é possível descrever a tampa deste sarcófago, desaparecida num desprendimento de terras a 19 de Novembro de 1983, com base em fotografias tiradas antes desse acontecimento.

Com base nessa documentação, é possível ver que a tampa incluía uma figura masculina, reclinada, coberta por um manto até ao baixo-ventre. O pescoço estava adornado com um colar. Com a mão direita, a figura segurava, sobre a anca, uma pátera, enquanto se apoiava numa almofada, com o braço esquerdo. A perna direita estava ligeiramente encolhida. O pé esquerdo, descalço, tocava numa voluta, o elemento



FIG. 12 Sarcófago dos Dois Seres Marinhos, com a tampa, entretanto desaparecida (Foto – Azevedo 1998: 110).

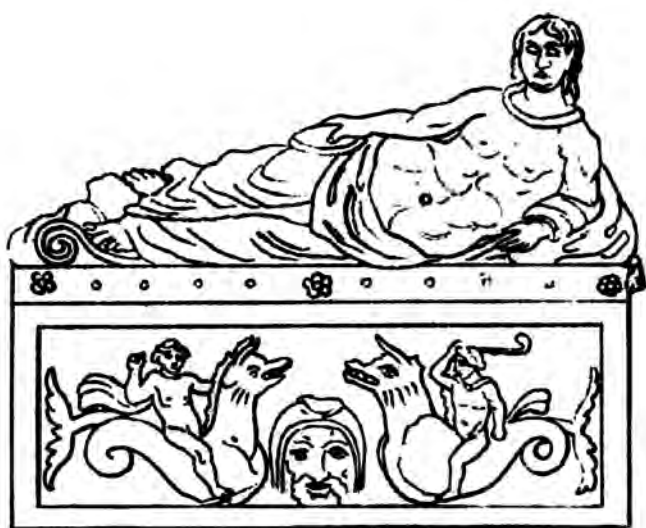


FIG. 13 Pormenor do desenho publicado na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de Secondiano Campanari, 1856, tav. VIII.

de remate na parte esquerda da tampa, conhecendo-se vários paralelos comparáveis, verificáveis em exemplares conservados no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano e no Museu do Louvre.

Através da observação da fotografia disponível, percebe-se que a cabeça havia sido fixada ao corpo demasiadamente inclinada para trás. A sua posição original, mais vertical, é conhecida pelo desenho publicado por Secondiano Campanari, na obra *Tuscania e i Suoi Monumenti*, em 1856 (Campanari 1856).

O baixo-relevo deste sarcófago apresenta-se cercado por uma moldura decorada na parte superior com rosetas quadrifoliadas, que originalmente seriam dez, tendo desaparecido três delas, devido às referidas fracturas.

No centro do baixo-relevo está representado um mascarão, com um bigode de pontas compridas, caídas, e uma barba curta no queixo. Na cabeça, a figura apresenta um barrete frígio.

De ambos os lados desta figura, num esquema heráldico-antitético, estão representados, de forma igual, dois seres marinhos (*ketoi*), com cabeça de cão e focinho comprido, orelhas pontiagudas, uma barbicha no queixo, e duas fortes barbatanas no peito. O seu abdómen imponente, serpentiforme, com barbatana dorsal, termina numa larga cauda de peixe.

Cada um dos seres marinhos é montado por um rapaz de formas claramente infantis (*puti*), que traz à volta do pescoço uma fita pendente, provavelmente uma *bullā* – amuleto de cariz apotropaico –, como

acontece em outras representações de crianças etruscas e romanas. Os rapazes estão representados nus, com excepção dos sapatos que mostram nos pés. A figura infantil da direita brande um pau curvo, um *lagobolon* – arma e pau de arremesso comumente utilizada por caçadores – e a da esquerda ergue a mão direita para atirar uma pedra ao companheiro.

1.3.2 Análise Iconográfica

Interpretamos as duas figuras infantis como *puti*, crianças representadas *apteroi*, isto é, sem asas, afrontadas, não sendo possível perceber se se trata de uma luta séria ou de apenas uma brincadeira.

O etruscólogo Pericle Ducati interpretou estas duas figuras infantis como a representação dos defuntos a serem transportados para o mundo dos mortos (Ducati 1931: 528).

Já Horst Blanck defende que é **de facto pouco provável** que estas duas figuras infantis possam ser representações do espírito ou almas dos falecidos, pois estes são representados na arte etrusca quer através de imagens de homens minúsculos com formas de corpo adulto, quer através da representação da alma semelhante à expressão que o falecido tivera em vida, e de tamanho natural (Blanck 1992: 11).

Neste contexto específico, tratando-se da decoração de um sarcófago, propomos que os *puti* funcionariam como entidades psicopompas (*psykhopompai*), que encaminhariam a alma do defunto à morada eterna.

No que respeita ao motivo central, o mascarão com barrete frígio, propomos que se trata de uma representação de Posídon, o deus grego dos mares e da actividade sísmica, cuja temível cólera podia provocar violentas tempestades e terremotos. Posídon é uma das divindades olímpicas, filho de Crono e de Reia. Em partilhas, coube-lhe o poder sobre o mar (Il. 15.187-192). Segundo a crença popular, Posídon podia dominar as vagas, provocar tempestades e fazer estremecer os rochedos das margens, tocando-lhes apenas com o seu tridente. O seu poder estender-se-ia não só ao mar, mas também aos rios e aos lagos (não obstante os rios terem as suas divindades próprias). Durante a Guerra de Tróia, Posídon interveio a favor dos Aqueus, embora, num combate entre Aquiles e Eneias, tenha perturbado a visão do herói grego para salvar o troiano Eneias, pois essa seria a vontade do destino (Il. 20.318-322). Posídon é normalmente representado com

barba, cabelos longos e cacheados, acompanhado de um tridente (a arma por excelência dos pescadores de atum), deslocando-se num carro puxado por animais monstruosos, híbridos do cavalo e da serpente. Em redor do carro, vagueia uma multidão de peixes, cardumes, golfinhos, criaturas marinhas de todas as espécies, Nereides e génios diversos, como Proteu e Glauco, entre outros (Grimal 1999: 389).

O barrete frígio – caracterizado pela curvatura da terminação superior – que o eventual Posídon apresenta no sarcófago em análise seria, possivelmente, um elemento para tornar o deus mais próximo da iconografia etrusca, pois este adereço «tinha proveniência oriental (da região da Anatólia, actual Turquia)» (Mourão 2017: 76). Há que não esquecer que, para vários autores, a Anatólia poderá ser o espaço de origem do próprio povo etrusco.

Formalmente, a máscara ocupa nesta composição heráldico-antitética o lugar onde, noutros sarcófagos de temática semelhante, são representados seres marinhos, grifos ou pequenos *erotes*, ou ainda máscaras de Górgones, páteras, rosetas, vasos e motivos vegetalistas (Herbig 1952: lâms. 57 b, 59 b; 68 a; 80 c; 81 b; 82 b; 83 a; 84 a; 108 d). É exactamente esta variedade de motivos centrais, e a sua aparente permutabilidade, que testemunha um carácter primariamente decorativo. Num sarcófago proveniente do túmulo da família Curuna, também de Tuscania, o elemento central da composição é formado pelas caudas pisciformes de dois tritões que nadam em sentido oposto (sarcófago de *Thanchvil Apunei*, Túmulo dos Curunas, Tuscania). Num outro sarcófago, exibido no Museu Nacional de Tarquínia, estão figurados dois *ketoi* afrontados, com um mascarão no centro. Composição muito semelhante ao sarcófago em análise é visível no de *Arnth Alethna*, datado de 275-250 a.C., proveniente de Musarna, Viterbo, hoje patente no Museu Cívico de Viterbo. Aqui, o motivo central é uma Górgone, rodeada por dois monstros marinhos. De realçar ainda uma urna funerária etrusca, datada do século II a.C., proveniente de Chiusi, pertencente à coleção do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, cuja figura central é uma cabeça fantástica, com orelhas de bovino, que enverga na cabeça um barrete frígio com asas.

O ambiente marinho que se percebe no sarcófago em análise, comum na arte funerária etrusca, não se restringe apenas a essa tipologia artística, encontrando-se

igualmente na decoração de cistas e noutros recipientes de bronze, em vasos e terracotas, não estando por isso exclusivamente relacionado com a morte ou com o Além (Blanck 1994: 308). Certamente, estes motivos tiveram, na sua origem, um significado específico, que com a passagem do tempo se foi vulgarizando, acabando por ser representado mais por uma questão de gosto do que por uma questão de índole religiosa. Horst Blanck, no estudo que faz sobre este sarcófago, chega a colocar essa hipótese (Blanck 1994: 308).

Assim, podemos afirmar que o baixo-relevo em análise mostra e enfatiza uma atmosfera marítima. O seu tema central é o deus Posídon, acompanhado por dois *puti* e dois monstros marinhos ou *ketoi*. É assim legítimo supor, uma vez que este sarcófago foi encontrado numa sumptuosa cripta familiar, que a aristocrática família Vipinana reconhecia a cena como do foro da mais importante entidade marinha. Levando em conta a importância que o mar tinha na cultura etrusca, que foi durante muito tempo uma civilização talassocrática, cujo poder se estendia por todo o Mar Tirreno e não só, será legítimo supor que o poder económico desta família estivesse ligado ao comércio marítimo e à exploração dos recursos marítimos, o que nos permitirá compreender melhor o relevo dado a este tipo de iconografia no seu contexto funerário.

Esta propensão estética contemplava uma particular utilização de criaturas marinhas fantásticas na arte da antiga Etrúria, muito possivelmente devido à herança cultural de matriz oriental: «é conhecido o gosto oriental por representações de seres híbridos e monstruosos» (Rodrigues 2007: 331), ou mesmo, mais especificamente, pelo contacto com a arte grega do período arcaico e clássico, que intencionalmente incluía temas orientais ou orientalizantes (sobre este tema, ver Rodrigues 2007: 323-346).

2. PROBLEMÁTICAS EM TORNO DA CRONOLOGIA E PROPOSTA DE DATAÇÃO

A primeira proposta de datação para os três sarcófagos em estudo foi feita por Pericle Ducati, em 1931. Este autor não apresentou, no entanto, qualquer fundamentação específica para a sua proposta e, parecendo-nos, seguiu apenas a sua intuição, datando-os do século III a.C. (Ducati 1931: 529).

Já Reinhard Herbig, na sua obra *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, de 1952, raramente tenta datar uma peça isoladamente, optando por determinar os limites cronológicos a partir da tipologia das bases dos sarcófagos. Dois dos exemplares em estudo, mais precisamente o sarcófago de *Arnth Vipinana* (cuja base ilustra uma cena de batalha) e o do Assassínio de Polites, são, na opinião daquele investigador, classificados como *Hallentyp*, o qual se caracteriza por uma delimitação do relevo, na parte frontal do sarcófago, através de dois pilares ou colunas. Para Herbig, a tipologia *Hallentyp* («tipo salão») inicia-se em meados do século IV a.C. e termina no final do século III a.C. Já o sarcófago dos Dois Seres Marinhos pertenceria ao designado *Fasadentyp* («tipo fachada»), porque o baixo-relevo não apresenta estruturação arquitectónica. Esta tipologia terá existido de meados do século III a.C. até ao século I a.C. Herbig propõe, por conseguinte, para este sarcófago, uma datação de entre 200 e 100 a.C. (Herbig 1952: 123).

No que diz respeito às tampas de sarcófagos etruscos, Herbig defende poder verificar um desenvolvimento estético com uma tendência mais ou menos rectilínea, segundo a qual as figuras estariam inicialmente representadas jazentes ou deitadas, como que retratadas no seu sono de morte, e, mais tarde e progressivamente, representadas como participantes de um banquete e fitando o espectador. Com o decorrer do tempo, as figuras tendem a ser representadas cada vez mais erectas (Herbig 1952: 109).

Este desenvolvimento tipológico das tampas dos sarcófagos, que para Herbig é também uma sequência cronológica, é contestado por K. P. Goethert, na obra *Typologie und Chronologie der jungeretruskischen Steinsarkophage*, de 1974, que defende a existência de várias tipologias de figuras nas tampas. Considera este investigador que essas várias tipologias surgem e existem em paralelo, podendo observar-se em cada caso um desenvolvimento estilístico próprio e específico. Também Goethert inclui os sarcófagos em estudo nas suas considerações. Na obra mencionada, o autor classifica a figura do sarcófago de *Arnth Vipinana* como tipo Ia (Goethert 1974: 45), comparando-a ao sarcófago de *Laris Pulena*, hoje conservado no Museu Nacional de Tarquínia. Segundo este historiador, existe entre as duas figuras uma acentuada semelhança no que respeita às proporções e ao contorno,

com o que concordamos. Ainda segundo Goethert, a figura do sarcófago de *Arnth Vipinana* teria maior profundidade de espaço, razão pela qual esta deveria ser datada levando em conta uma cronologia relativa, considerando-se anterior ao sarcófago de *Laris Pulenas*. Goethert classifica ainda, sem entrar em pormenores, a figura da tampa do sarcófago dos Dois Seres Marinhos como pertencente também ao tipo Ia (Goethert 1974: 427). Já quanto à tampa do sarcófago do Assassínio de Polites, segundo Goethert, ela pertence ao tipo Ia2, da chamada *Körperliche Phase* ou «fase física» (Goethert 1974: 100), devido às pregas arredondadas do manto, que se ramificam, tornando-se claramente diferenciadas.

No que diz respeito à datação dos baixos-relevos, Goethert examina o Sarcófago do Assassínio de Polites (Goethert 1974: 200), incluindo-o no grupo de «cenar muito movimentadas e mitológicas», em que as figuras se apresentam esguias e flexíveis. Goethert compara a figura da Hécuba do sarcófago do Assassínio de Polites com uma Nióbide presente no sarcófago de *Velthur Vipinana* – também conhecido por Sarcófago das Nióbides, datado do século IV a.C., cuja base se encontra no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano (sobre este sarcófago, ver Herbig 1952: 44-45). Essa Nióbide aparece assustada, erguendo os dois braços no ar. É possível que as fotografias de má qualidade que, certamente, Goethert teria ao seu dispor tenham provocado esta comparação errónea e o consequente equívoco. Na realidade, a nossa Hécuba levanta apenas o braço direito. O que Goethert interpreta como sendo o seu braço esquerdo é, na verdade, o braço direito de Neoptólemo. Aliás, Hécuba surge numa atitude semelhante, com o braço direito erguido, numa ânfora ática, de Vulci/Vulcos, numa cena que representa a morte do seu filho dilecto, Heitor (Laurens 1988).

A verdade é que as investigações de Goethert, tal como as de Herbig, no que diz respeito ao estudo cronológico dos sarcófagos em análise, são problemáticas, pois baseiam-se em imagens de má qualidade.

No artigo que dedicou ao estudo do Túmulo dos Vipinana, já referido várias vezes neste estudo, G. Colonna fez uma lista possível do espólio funerário encontrado neste túmulo familiar (Colonna 1978: 110). Cronologicamente, o autor limita este material do final do século IV a.C. (um espelho e uma cista de bronze) a

meados do século II a.C. (copo megárico do oleiro *Lappius*). Assim sendo, os sarcófagos da família Vipinana datariam do período que vai do final do século IV a.C. até cerca de meados do século II a.C. Desta forma, Colonna, servindo-se de critérios tipológicos e estilísticos, e tendo em conta o espólio encontrado no interior do túmulo familiar, distribui os sarcófagos em análise por quatro gerações da família Vipinana (Colonna 1978: 111).

Como pertencentes à primeira geração, Colonna indica três sarcófagos, que também fazem parte do *Hallentyp* de Herbig: o sarcófago com a representação de um sacrifício humano (que aparece figurado no desenho da autoria de Samuel John Ainsley, *Etruria Svelata*, de 1848, e no desenho de Secondiano Campanari, na obra *Tuscania e i suoi Monumenti*, de 1856 – desconhecendo-se a sua localização actual); o sarcófago de *Velthur Vipinana* (também conhecido por Sarcófago das Nióbides, cuja base se encontra no Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, enquanto a tampa está no Museu Arqueológico Nacional de Florença); e o sarcófago com a representação do Assassínio de Polites. Estes três exemplares teriam em comum a decoração em relevo sob a forma de friso narrativo. Colonna classifica-os como anteriores a 300 a.C. Quanto ao sarcófago de *Arnth Vipinana* (com a representação da cena de combate), embora este investigador o considere um produto da mesma oficina, atribui-lhe uma data ligeiramente posterior (Colonna 1978: 112).

Já no que diz respeito ao sarcófago dos Dois Seres Marinhos, Colonna atribui-o à segunda geração do túmulo da família Vipinana. A acompanhá-lo, estariam os restantes sarcófagos encontrados neste túmulo familiar com temática heráldica semelhante. Uma vez que este autor data a terceira geração desta família de entre 250 e 225 a.C., o sarcófago dos Dois Seres Marinhos, que pertencerá à segunda geração, seria datável de 280 a.C. (Colonna 1978: 114).

O alemão Horst Blanck concorda com a cronologia proposta por Colonna (Blanck 1994: 312). Procurando consolidá-la, este autor compara os nossos sarcófagos com os pertencentes ao túmulo da família Curuna.

O importante túmulo dos Curuna foi descoberto e posteriormente escavado entre os anos de 1967 e 1970. Este sítio localiza-se também na Tuscania, mais precisamente na necrópole de Madonna dell'Olivo, que é a mais próxima da necrópole de Carcarello, onde

foram descobertos os três sarcófagos conservados em Portugal (Blanck 1994: 294).

A necrópole de Madonna dell'Olivo representou um achado deveras importante para a história da Etrúria, pois os 31 sarcófagos retirados do seu interior permitiram a constituição de um fio condutor no que diz respeito à cronologia dos sarcófagos etruscos (Fioretti 2013: 1). A posição dos sarcófagos no interior do túmulo permitiu reconstituir facilmente a sequência da ocupação do espaço funerário. Além dos 31 sarcófagos já referidos, o espólio funerário que os acompanhava era também numeroso e de grande qualidade (Blanck 1994: 311), sendo maioritariamente constituído por peças em bronze e cerâmica, abrangendo aproximadamente o período entre os anos de 340 a.C. e 240 a.C. Além dos sarcófagos em pedra, foram ainda encontradas duas inumações em caixões de madeira, entretanto desaparecidas. Estas representariam a primeira fase de inumações no túmulo. Os primeiros sarcófagos em pedra pertencem assim a uma segunda fase, para a qual resulta a datação de 310-300 a.C. A terceira geração é datável de 280-270 a.C., e a quarta, e última, de 250-240 a.C. (Blanck 1994: 311).



FIG. 14 Descoberta do Túmulo da família Curuna, necrópole de Madonna dell'Olivo, Tuscania, 1967 (Foto – Fioretti 2013: 6).

Para Horst Blanck fazem parte da terceira geração (280-270 a.C.) dois sarcófagos, ambos com decoração em relevo de composições antitético-heráldicas de seres marinhos: o sarcófago feminino de *Thanchvil Apunei*, cujo baixo-relevo apresenta dois tritões; e o sarcófago masculino com a decoração de *ketoi*, cujo centro é ocupado por um hexafólio. Ambos estão conservados no Museu Nacional Arqueológico de Tuscania. Quanto à temática, estes podem ser directamente alinhados com o sarcófago dos Dois Seres Marinhos.

Horst Blanck compara, assim, os tritões presentes no sarcófago de *Thanchvil Apunei* com os *ketoi* do sarcófago dos Dois Seres Marinhos, reconhecendo em ambos os tipos de figuras os mesmos abdómenes volumosos, sendo que a parte inferior, mais plana, está separada por uma linha do dorso mais robusto. Blanck encontra ainda semelhanças no avental de barbatanas dos tritões do sarcófago de *Thanchvil Apunei*, que apresenta o mesmo modelado – e que lembra folhas de acanto – das barbatanas dorsais e peitorais dos *ketoi* do sarcófago dos Dois Seres Marinhos. Também no tratamento das figuras das tampas, não obstante a diferença de género da pessoa reclinada, apresenta um contorno quase idêntico, demonstrando um parentesco estilístico muito estreito.

De igual modo, quando Horst Blanck efectua uma comparação entre o sarcófago dos Dois Seres Marinhos e o sarcófago de homem decorado com *ketoi*, também pertencente ao túmulo da família Curuna, verifica a semelhança entre a barbatana curta do *ketos* da direita do sarcófago em estudo com as barbatanas dos *ketoi* do sarcófago de homem da família Curuna. Horst Blanck termina esse cotejo, admitindo a possibilidade de estes sarcófagos pertencerem à mesma oficina (Blanck 1994: 312).

Concordamos com este autor, e acrescentamos ainda a semelhança existente no tratamento da barbatana dorsal, que é acentuada nos dois sarcófagos de temática idêntica.

No que diz respeito ao Sarcófago de *Arnth Vipinana*, Horst Blanck também encontra um exemplar paralelo no túmulo da família Curuna. O autor destaca um sarcófago com a representação de uma Amazonomaquia, pertencente à segunda geração de inumações, com uma datação aproximada de 310 a.C. a 300 a.C. Uma das figuras deste baixo-relevo, um dos participantes da Amazonomaquia, portanto, lança uma pedra, gesto que o aproxima de uma das oito figuras do baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana*.

Como referimos, Colonna atribui os sarcófagos do Assassínio de Polites e de *Arnth Vipinana* à primeira geração de inumações do túmulo dos Vipinana, ou seja, considera-os anteriores a 300 a.C. Baseado na forma quase idêntica das bases, Colonna atribui-os à mesma oficina, embora defenda que o sarcófago de *Arnth Vipinana* seja um pouco posterior ao do Assassínio de Polites (Colonna 1978: 112). Porém, Horst Blanck



FIG. 15 Espaço expositivo do Museu Nacional Arqueológico de Tuscania dedicado à família Vipinana, com diversos sarcófagos recuperados da necrópole de Carcarello, datados de 310 a 170 a.C. (Foto: MNAT).

considera difícil que o sarcófago do Assassínio de Polites seja o exemplar mais antigo. Blanck defende, assim, que o sarcófago do Assassínio de Polites não será ligeiramente mais antigo, mas antes terá apenas uma qualidade plástica inferior. Para sustentar tal opinião, Horst Blanck baseia-se no tratamento estético-plástico dado ao movimento dos mantos esvoaçantes que cobrem os ombros das figuras do baixo-relevo do sarcófago do Assassínio de Polites. As figuras transmitem um efeito monótono, quando comparadas com as do baixo-relevo do sarcófago de *Arnth Vipinana*. Este autor destaca igualmente os grandes torsos e as pernas curtas, desproporcionadas, considerando testemunharem um menor talento do escultor do sarcófago do Assassínio de Polites, que ainda assim conseguiu dar ao rosto de Príamo uma expressão de tristeza e de dor consideravelmente definidas. Blanck considera ainda que o baixo-relevo do sarcófago do Assassínio de Polites não terá sido terminado, tendo certamente sido necessário recorrer a uma pintura acentuada para se obter o efeito final desejado (Blanck 1994: 313).

Tendo em conta os estudos cronológicos apresentados por estes autores, pensamos ser seguro atribuir a cronologia de finais de século IV a.C. para os sarcófagos de *Arnth Vipinana* e para o do Assassínio de Polites, assumindo que se trata de uma produção de uma oficina local e que, certamente, serão coevos. Estes dois exemplares pertenceriam desta forma à primeira geração de inumações do túmulo dos Vipinana. No que diz respeito ao sarcófago dos Dois Seres Marinhos, deverá ser um pouco posterior, datável de c. 280 a.C. Este exemplar pertenceria assim à segunda geração de inumações deste túmulo familiar.

3. CONCLUSÃO

Os três sarcófagos aqui estudados terão muito provavelmente chegado a Sintra no Verão de 1867, tendo Francis Cook escolhido cuidadosamente os locais onde ficariam a embelezar três recantos do parque de Monserrate. Aí, permaneceram 116 anos...

Em 1983, após o desaparecimento da tampa do sarcófago dos Dois Seres Marinheiros, as peças remanescentes foram recolhidas no interior do palácio de Monserrate, onde permaneceram até 1989. Nesse ano, foram então cedidas à Câmara Municipal de Sintra, transitando temporariamente para o edifício do Turismo. Meses depois, foram alvo de uma intervenção de limpeza e conservação na Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra.

Entretanto, estavam reunidas as condições para a criação de um novo espaço museológico em Sintra, dedicado à Arqueologia. Este novo projecto incluiu de raiz a salvaguarda museológica dos sarcófagos, com um espaço próprio, preservando-os no concelho de Sintra e reconhecendo-lhes o estatuto de testemunhos históricos. Finalmente, após os necessários trabalhos de conservação e restauro, estão hoje disponíveis para a fruição pública.

O estudo cronológico e iconográfico dos três sarcófagos permitiu perceber a sua grande relevância e carácter único no contexto da arte tumular etrusca. São o exemplo de uma perfeita conjugação entre a literatura, a arte e o culto dos antepassados. Estes artefactos são ainda testemunho único deste período e civilização da Antiguidade em Portugal.

Com este estudo pretendeu-se clarificar a evolução das formas como foram vistos estes três monumentos ao longo do tempo histórico, além de propor uma leitura iconográfica das peças e de discutir a sua datação. Os Vipinana, os Campanari, os Cook e até mesmo os museólogos da actualidade atribuíram-lhes diferentes significados consoante os seus próprios contextos e tradições culturais. Foram estas interpretações plurais, de natureza polissémica, que tornaram esta investigação tão aliciante. Sarcófagos no passado, foram depois antiguidades decorativas e hoje objectos de exposição num Museu, enquanto testemunhas de um passado plural. Será, pois, legítimo perguntar o que serão amanhã.

Bibliografia

- AZEVEDO, J. A. da C. (1998) – Textos de Intervenção: Desisto! (Estou certo ou estou errado? Sinhôzinho Malta). In *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo VI – Postais da Vila Velha e de Gigarós... E coisas de Sintra*. Sintra, 109-112.
- BIELEFELD, E. (1951) – *Amazonomachia. Beiträge zur Geschichte der Motivwanderung in der antiken Kunst*. Halle/Saale.
- BLANCK, H. (1992) – I tre Sarcofagi Etruschi a Sintra in Portogallo. *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*. 76, 113.
- BLANCK, H. (1994) – Drei Etruskische Sarkophage in Sintra bei Lissabon. *Madridrer Mitteilungen* 35, 292-313.
- BLOCH, R. (1966) – *Os Etruscos*. Lisboa.
- BLUM, G. (1969) – «Tunica», in Ch. DAREMBERG, E. SAGLIO (dir.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* V, Paris, Hachete, 534-540.
- CAMPANARI, S. (1856) – *Tuscania e i suoi Monumenti 1: Opera Postuma*. Londres.
- CERQUEIRA, L. – GUERREIRO, C. – ALVES, A. (trad.) (2011) – *Vergílio. Eneida*. Lisboa.
- COLONNA, G. (1978) – Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana. *Studi Etruschi*. 46, 81-117.
- COLONNA, G. (1980) – *Archeologia nella Tuscia: Primo Incontro di Studio*. Viterbo.
- DUCATI, P. (1931) – Notizia di tre sarcophagi etruschi a Monserrate presso Lisbona. *Studi Etruschi*. 5, 523-529.
- DUNBABIN, K. (2003) – *The Roman Banquet: Images of Conviviality*. Cambridge.
- FIORETTI, R. (2013) – I Curunas: esegesi di una dinastia magnatizia dell' Ager Tarquinienses. Ricerca pubblicata sul periodico locale] *Omni@ Tuscania*.
- GIANNI, G. B. (2000) – The Writing. In TORELLI, M. (ed.) – *The Etruscans*. Monza, 476-483.
- GOETHERT, K.-P. (1974) – *Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage*. Bonn.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2018) – *Achilles*. Londres.
- GRIMAL, P. (1992) – Posídon. In *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa, 389-391.
- GURLITT, W. (1868) – Sammlung des Hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon). *Archäologische Zeitung*. 26, 84-87.
- HERBIG, R. (1952) – *Die Jungeretruskischen Steinsarkophage*. Berlin.
- KRAUSKOPF, I. (2006) – The Grave and Beyond in The Etruscan Religion. In *The Religion of the Etruscans. The Sixth Annual Langford Conference*. Austin, 66-89.
- LAURENS, A.-F. (1988) – Hekabe. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. IV.1, Zurique, 473-481.
- LOURENÇO, F. (trad.) (2003) – *Odisseia*. Lisboa.
- LOURENÇO, F. (trad.) (2005) – *Ilíada*. Lisboa.
- MORETTI, A. M. S. (1991) – *Tuscania: Il Museo Archeologico*. Roma.
- MOURÃO, C. (2017) – Um rosto e um corpo para a República. Os concursos para o busto oficial e para a estátua da República Portuguesa. In NETO, M. J. (coord.) – *Manuel de Arriaga e a construção da imagem da República*. Lisboa.
- RIBEIRO, M. (2014) – *Os três sarcófagos etruscos da colecção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa. [n.e.]

RODRIGUES, N. S. (2004) – Vt pictura poesis: A Guerra de Tróia numa ekphrasis vergiliana (Aeneidos liber I, 453-493). *Artis*, 3, 13-34.

RODRIGUES, N. S. (2005) – *Mitos e Lendas da Roma Antiga*. Lisboa.

RODRIGUES, N. S. (2006) – Um tema egípcio na *Iliáda*: a Kerostasia. In *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*, Vol. II. Porto, 247-257.

RODRIGUES, N. S. (2007) – Entre Europa e Io: Elementos Orientais na Arte Grega Arcaica e Clássica. In RAMOS, J. A. – ARAÚJO, L. M. – SANTOS, A. R. – *Arte Pré-Clássica*. Lisboa, 323-346.

WEBER-LEHMANN, C. (1988) – Vanth. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. VIII.2. Zurique, 127.

AVALIADORES OPHIUSSA (2018-2020)

Adolfo Fernández Fernández
Ahmed Mcharek
Albert Ribera i Lacomba
Álvaro Gómez Peña
Amílcar Guerra
Ana Cristina Martins
Ana Delgado Hervás
Ana Margarida Arruda
Ana Maria Niveau de Villedary y Mariñas
António Faustino Carvalho
António Carlos Valera
Carlos P. Odriozola
Carlos Pereira
Cátia Mourão
Catarina Costeira
Catarina Viegas
Corina Liesau
Elisa Garcia Prosper
Elisa Guerra Doce
Enrique García Vargas
Ernst Pernicka
Esther Rodríguez González
Francisco B. Gomes
Francisco J. Núñez
F. Germán Rodríguez Martín
Javier Jiménez Ávila
Javier Mangado Llach
Jesús Acero Pérez
João Pedro Bernardes
João Senna-Martinez
João Luís Cardoso
Joaquina Soares
José Carlos Quaresma
José Clemente Martin de la Cruz
José Ruivo
Juan Antonio Cámara Serrano
Leonardo García Sanjuán
Luís Araújo
Luís Raposo
Macarena Bustamante
Maria João Valente
Maria José de Almeida
Mariano Torres Ortiz
Mário Jorge Barroca
Marta Moreno García
Mounir Fantar
Patrícia Matos
Raquel Vilaça
Ricardo Costeira da Silva
Roberto Risch
Rodrigo Banha da Silva
Rui Gomes Coelho
Rui Martiniano
Rui Morais
Sergio Escribano Ruiz
Sérgio Gomes
Simon Davis
Tomás Cordero Ruiz
Victor S. Gonçalves

POLÍTICA EDITORIAL

A *Ophiussa* – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa foi iniciada sob a direcção de Victor S. Gonçalves em 1996, tendo sido editado o volume 0. O volume 1 (2017) é uma edição impressa e digital da UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

O principal objectivo desta revista é a publicação e divulgação de trabalhos com manifesto interesse, qualidade e rigor científico sobre temas de Pré-História e Arqueologia, sobretudo do território europeu e da bacia do Mediterrâneo.

A *Ophiussa* – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa publicará um volume anual. A partir de 2018, os artigos submetidos serão sujeitos a um processo de avaliação por parte de revisores externos (peer review). O período de submissão de trabalhos decorrerá sempre no primeiro trimestre e a edição ocorrerá no último trimestre de cada ano.

A revista divide-se em duas secções: artigos científicos e recensões bibliográficas. Excepcionalmente poderão ser aceites textos de carácter introdutório, no âmbito de homenagens ou divulgações específicas, que não serão submetidos à avaliação por pares. Isentas desta avaliação estão também as recensões bibliográficas.

Todas as submissões serão avaliadas, em primeira instância, pela Coordenação Editorial, no que respeita ao seu conteúdo formal e à sua adequação face à política editorial e às normas de edição da revista. Os trabalhos que cumprirem estes requisitos serão posteriormente submetidos a um processo de avaliação por pares cega / *blind peer review* (mínimo de dois revisores). O Conselho Científico, constituído pela direcção da UNIARQ e por investigadores externos, acompanhará o processo de edição.

Esta etapa será concretizada por investigadores externos qualificados, sendo os respectivos pareceres entregues num período não superior a três meses. Os revisores procederão à avaliação de forma objectiva, tendo em vista a qualidade do conteúdo da revista; as suas críticas, sugestões e comentários serão, na medida do possível, construtivos, respeitando as capacidades intelectuais do(s) autor(es). Após a recepção dos pareceres, o(s) autor(es) tem um prazo máximo de um mês para proceder às alterações oportunas e reenviar o trabalho.

A aceitação ou recusa de artigos terá como únicos factores de ponderação a sua originalidade e qualidade científica. O processo de revisão é confidencial, estando assegurado o anonimato dos avaliadores e dos autores dos trabalhos, neste último caso até à data da sua publicação.

Os trabalhos só serão aceites para publicação a partir do momento em que se conclua o processo da revisão por pares. Os textos que não forem aceites serão devolvidos aos seus autores. O conteúdo dos trabalhos é da inteira respon-

sabilidade do(s) autor(es) e não expressa a posição ou opinião do Conselho Científico ou da Coordenação Editorial. A Revista *Ophiussa* segue as orientações estabelecidas pelo *Committee on Publication Ethics* (COPE, Comité de Ética em Publicações): <https://publicationethics.org/>.

O processo editorial decorrerá de forma objectiva, imparcial e anónima. Erros ou problemas detetados após a publicação serão investigados e, se comprovados, haverá lugar à publicação de correções, retratações e/ou respostas. As colaborações submetidas para publicação devem ser inéditas. As propostas de artigo não podem incluir qualquer problema de falsificação ou de plágio. Para efeito de detecção de plágio será utilizada a plataforma URKUNDU (<https://www.orkund.com/pt-br/>).

As ilustrações que não sejam do(s) autor(es) devem indicar a sua procedência. O Conselho Científico e a Coordenação Editorial assumem que os autores solicitaram e receberam autorização para a reprodução dessas ilustrações, e, como tal, rejeitam a responsabilidade do uso não autorizado das ilustrações e das consequências legais por infracção de direitos de propriedade intelectual.

É assumido que todos os Autores fizeram uma contribuição relevante para a pesquisa reportada e concordam com o manuscrito submetido. Os Autores devem declarar de forma clara eventuais conflitos de interesse. As colaborações submetidas que, direta ou indiretamente, tiveram o apoio económico de terceiros, devem claramente declarar essas fontes de financiamento.

Os textos propostos para publicação devem ser inéditos e não deverão ter sido submetidos a qualquer outra revista ou edição electrónica. Aceitam-se trabalhos redigidos em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Esta edição disponibiliza de imediato e gratuitamente a totalidade dos seus conteúdos, em acesso aberto, de forma a promover, globalmente, a circulação e intercâmbio dos resultados da investigação científica e do conhecimento.

A publicação de textos na *Ophiussa* – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa não implica o pagamento de qualquer taxa nem dá direito a qualquer remuneração económica.

Esta publicação dispõe de uma versão impressa, a preto e branco, com uma tiragem limitada, que será distribuída gratuitamente pelas bibliotecas e instituições mais relevantes internacionalmente, e intercambiada com publicações periódicas da mesma especialidade, que serão integradas na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Conta, paralelamente, com uma versão digital, a cores, disponibilizada no endereço www.ophiussa.letras.ulisboa.pt, onde se pode consultar a totalidade da edição.

Para mais informações: ophiussa@letras.ulisboa.pt

EDITORIAL POLICY

Ophiussa – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa started in 1996, with the edition of volume 0. From 2017, this journal is a printed and digital edition of UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

The main objective of this journal is the publication and dissemination of papers of interest, quality and scientific rigor concerning Prehistory and Archeology, mostly from Europe and the Mediterranean basin.

Ophiussa – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa will publish an annual volume. From 2018, submitted articles will be subject to a peer-review evaluation process. The submission period will always occur in the first quarter of each year and the edition will occur in the last quarter.

The journal is divided into two sections: scientific articles and bibliographic reviews. Exceptionally, texts of an introductory nature may be accepted, in the context of specific tributes or divulgations, which will not be submitted to peer-review evaluation. Exemptions from this evaluation are also the bibliographic reviews.

All submissions will be considered, in the first instance, by the Editorial Board, regarding its formal content and adequacy in face of the editorial policy and the journal's editing standards. Papers that meet these requirements will subsequently be submitted to a blind peerreview process (minimum of two reviewers). The Scientific Council, constituted by the directors of UNIARQ and external researchers, will follow the editing process.

This stage will be carried out by qualified external researchers, and their feedback will be delivered within a period of no more than two months. The reviewers will carry out the evaluation in an objective manner, in view of the quality and content of the journal; their criticisms, suggestions and comments will be, as far as possible, constructive, respecting the intellectual abilities of the author(s). After receiving the feedback, the author(s) has a maximum period of one month to make the necessary changes and resubmit the work.

Acceptance or refusal of articles will have as sole factors of consideration their originality and scientific quality. The review process is confidential, with the anonymity of the evaluators and authors of the works being ensured, in the latter case up to the date of its publication.

Papers will only be accepted for publication as soon as the peer review process is completed. Texts that are not accepted will be returned to their authors. The content of the works is entirely the responsibility of the author(s) and does not express the position or opinion of the Scientific Council or Editorial Board. The Journal *Ophiussa* follows the guidelines established by the Committee on Publication Ethics (COPE, the Ethics Committee Publications): <https://publicationethics.org/>

The editorial process will be conducted objectively, impartially and anonymously. Errors or problems detected after publication will be investigated and, if proven, corrections, retractions and / or responses will be published. Contributions submitted for publication must be unpublished. Article submissions can not include any problem of forgery or plagiarism. In order to detect plagiarism, the URKUNDU platform will be used.

Illustrations that are not from the author(s) must indicate their origin. The Scientific Council and Editorial Board assume that the authors have requested and received permission to reproduce these illustrations and, as such, reject the responsibility for the unauthorized use of the illustrations and legal consequences for infringement of intellectual property rights.

It is assumed that all Authors have made a relevant contribution to the reported research and agree with the manuscript submitted. Authors must clearly state any conflicts of interest. Collaborations submitted that directly or indirectly had the financial support of third parties must clearly state these sources of funding.

Texts proposed for publication must be unpublished and should not have been submitted to any other journal or electronic edition. Works written in Portuguese, English, Spanish, Italian and French are accepted.

The publication of texts in *Ophiussa* – Revista do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa does not imply the payment of any fee nor does it entitle to any economic remuneration.

This edition immediately and freely provides all of its content, in open access, in order to promote global circulation and exchange of scientific research and knowledge. This publication has a limited printed edition in black and white, which will be distributed free of charge by the most relevant international libraries and institutions, and exchanged with periodicals of the same specialty, which will be integrated in the Library of Faculdade de Letras of Universidade de Lisboa. It also has a digital version, in color, available at address <http://ophiussa.letras.ulisboa.pt>, where one can consult the entire edition.

For more information contact: ophiussa@letras.ulisboa.pt

ÍNDICE

The megalithic clusters of Deserto and Barrocal das Freiras (Montemor-o-Novo, Middle Alentejo) in the building of the sacred landscapes of ancient peasant societies of the 4 th and 3 rd millennia BCE VICTOR S. GONÇALVES, MARCO ANTÓNIO ANDRADE	05
<i>From aDNA to Archaeology: Genética da transição Calcolítico-Idade do Bronze no Sul de Portugal</i> ANA CATARINA BASÍLIO	31
Foundry in the Late Bronze Age Baiões/Santa Luzia Cultural Group: some reflections starting from a new metallic mould for unifacial palstaves JOÃO CARLOS SENNA-MARTINEZ, PEDRO VALÉRIO, MARIA HELENA CASIMIRO, LUÍS M. FERREIRA, MARIA DE FÁTIMA ARAÚJO, HORÁCIO PEIXOTO	51
O conjunto vítreo da necrópole da I Idade do Ferro da Fonte Velha de Bensafrim (Lagos) FRANCISCO B. GOMES	71
Espacios de almacenamiento y producción de la Turdetania. Una reflexión más allá de los hornos VIOLETA MORENO MEGÍAS	117
Os três sarcófagos etruscos da coleção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (Sintra) MARTA RIBEIRO, NUNO SIMÕES RODRIGUES	143
Nuevos datos para el conocimiento del <i>suburbium</i> del <i>Municipum Florentinum Iliberritanum</i> (Granada): las recientes intervenciones en el solar de Mondragones ÁNGEL RODRÍGUEZ AGUILERA, MACARENA BUSTAMANTE-ÁLVAREZ, JULIA RODRÍGUEZ AGUILERA, CARMEN JÓDAR HÓDAR, JOSÉ M. GARCÍA-CONSUEGRA FLORES	163
Mapear a bibliografia. Abordagem metodológica para a gestão de dados bibliográficos NATÁLIA BOTICA, SÍLVIA MACIEL, REBECA BLANCO-ROTEA	187
Recensões bibliográficas (TEXTOS: JORGE DEL REGUERO GONZÁLEZ, LUIS MIGUEL CARRANZA PECO, MARTA BERMÚDEZ CORDERO, ÁLVARO GÓMEZ PEÑA, ANDRÉ TEXUGO)	197
Da CAALG à UNIARQ: a génese do Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa no quadro do sistema científico de meados dos anos 70 a meados dos anos 90 do século XX ANDRÉ PEREIRA	216
Avaliadores <i>Ophiussa</i> (2018-2020)	246
Política editorial	247