

## BOSQUES SUBTERRÂNEOS: REPRESENTAÇÃO DE PLANTAS EM PINTURAS PARIETAIS FUNERÁRIAS ETRUSCAS

### SUBTERRANEAN GROVES: THE DEPICTION OF FLORA IN ETRUSCAN FUNERARY WALL PAINTINGS

NINNA KORITZKY FALCONIERE LOPES  
Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** A pintura mural funerária etrusca passa por um momento de transformação na segunda metade do VI século A.E.C. Novas cores e técnicas são introduzidas, e os pintores etruscos começam a experimentar diferentes temáticas. Uma marca desse momento são as pinturas muito coloridas, repletas de vegetação e criaturas fantásticas. O objetivo do presente artigo é apresentar uma análise dos signos vegetais presente nas pinturas parietais da *Tumba dos Touros* e da *Tumba da Caça e da Pesca*. Ambas localizadas na

**Abstract:** Etruscan funerary wall painting experienced a significant transformation during the second half of the 6th century BCE. This period saw the introduction of new colors, techniques, and thematic experimentation by Etruscan artists. A defining feature of this era is the emergence of vividly colorful paintings, rich in depictions of vegetation and fantastical creatures. This article aims to analyze the vegetal motifs found in the wall paintings of the Tomb of the Bulls and the Tomb of Hunting and Fishing, both located in the Monterozzi

necrópole de Monterozzi e datadas desse período. Ao longo de nossa análise, buscamos compreender como as imagens de plantas se harmonizam com as demais imagens nas paredes do hipogeu, a fim de propor algumas interpretações para a presença de uma representação tão cheia de vida em um espaço mortuário.

necropolis and dating to this transformative period. Through this analysis, we explore how the imagery of plants integrates with other elements on the walls of the hypogeum, offering potential interpretations for the presence of such lively and vibrant representations within a funerary context.

**Palavras-chave:** Pintura parietal; Etrúria; Planta

**Keywords:** Wall painting; Etruria; Plants

Plantas, flores e frutos eram bastante frequentes na iconografia etrusca durante o período arcaico (séculos VI e V A.E.C.). Esses signos podem ser encontrados em vários tipos de suportes, como espelhos e jarras de bronze, vasos cerâmicos e pinturas parietais funerárias e arquitetônicas. Mais que simples elementos decorativos, acreditamos que signos vegetais possuíam significados mais complexos na iconografia etrusca e que as formas como eles eram representadas, inseridos nas cenas como parte da paisagem, foi uma das características principais da “arte” do sul da Etrúria no final do período arcaico.

A iconografia produzida na Etrúria foi muito comparada com imagens gregas<sup>1</sup>, as quais chegavam à península itálica sobretudo nos vasos cerâmicos coríntios e áticos ao menos desde

---

<sup>1</sup> Há diversos trabalhos que versam sobre esse tema. Para mais informações ver Steingraber, 2006; Osborn, 2001; Paleothodoros, 2010; Bundryck, 2019.

o VIII século A.E.C.<sup>2</sup> O contato com essas imagens e a circulação e imigração de artesãos gregos certamente marcou a produção iconográfica tirrena, porém, não compreendemos esse processo como passivo ou unidirecional. Em nossa visão, o contato com os gregos e outros povos da bacia mediterrânea produziu complexos fenômenos de *emaranhamento cultural*, que se refletem também na iconografia não apenas etrusca, mas das várias regiões envolvidas.

Assim, apesar da adoção pelos etruscos de estilos de decoração cerâmica gregos, os pintores e artesãos tirrenos se valiam de técnicas estrangeiras para produzir artefatos que atendessem de forma mais precisa às necessidades locais por forma e iconografia (Paleothodoros, 2010). As imagens criadas por esses pintores não eram cópias das pinturas nos vasos gregos, os artistas abordavam temas e produziam narrativas próprias, criando artefatos emaranhados, que seriam mais que a soma de suas partes (Stockhammer, 2012).

A forma como os pintores do sul da Etrúria e os das olarias áticas no final século VI representavam elementos vegetais foi o objeto da nossa pesquisa de mestrado<sup>3</sup>, durante a qual analisamos também a iconografia de duas tumbas etruscas, a *Tumba dos Touros* e a *Tumba da Caça e da Pesca*<sup>4</sup>. No decorrer da pesquisa, observamos que a representação de plantas em cerâmicas de figuras negras áticas e etruscas<sup>5</sup> se deu de forma bastante

---

<sup>2</sup> Todas as datas presentes nesse artigo são Anteriores a Era Comum (A.E.C.). Quando contrário será indicado.

<sup>3</sup> Finalizado em março de 2024, com a defesa da dissertação de título “Entre plantas, tumbas e vasos: circulação de cerâmicas, signos e ideias entre Grécia e Etrúria” sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima.

<sup>4</sup> Os nomes das tumbas são traduções nossas da nomenclatura que lhes é atribuída em língua italiana, a saber: *Tomba dei Tori* e *Tomba della Caccia e della Pesca*, respectivamente.

<sup>5</sup> Nossa pesquisa analisou os 433 vasos etruscos, a maioria dos quais não tem a proveniência conhecida, e 233 áticos encontrados na cidade de Tarquínia, todos parte do acervo do *Beazley Archive Pottery Database* (BAPD). Destes, foram selecionados 259 vasos das olarias etruscas e 140 das oficinas atenienses que contenham imagens de plantas.

diferente. Enquanto nos recipientes áticos, a representação de plantas ocorre predominante em frisos separados, entre os vasilhames etruscos havia uma tendência bem mais expressiva de inserir plantas nas cenas como elementos de paisagem.

Essa tendência de representar elementos vegetais de modo a construir uma paisagem, presente também nas pinturas parietais das duas tumbas analisadas, já pode ser observada na iconografia de monumentos funerários etruscos desde o início do século VII. Segundo Helen Nagy (2013, p. 1018) os pintores etruscos, se valendo de referenciais das cerâmicas coríntias, utilizam os elementos florais abstratos, característicos desse estilo de decoração cerâmica, não mais como preenchedores de espaço, mas como elementos de paisagem.

Conforme as pinturas funerárias se desenvolvem ao longo dos séculos seguintes, a técnica utilizada para representar essas paisagens também se modifica, tornando-se cada vez mais complexa. O uso de plantas e, por vezes, animais como elementos de paisagem no interior do hipogeu perdura até o final do V século quando, o desenvolvimento de novas técnicas como o esboço e a *skiagraphia* – pintura de sombras – substituem o interesse na representação de paisagens em função da construção de imagens com formas tridimensionais (Nagy, 2013, p. 1022).

Seriam essas plantas, e as paisagens que ajudavam a formar no interior das tumbas etruscas, apenas cenários para as cenas representadas? Muito mais que situar espacialmente essas cenas, acreditamos que a representação de plantas no contexto funerário etrusco possuiria múltiplos sentidos, os quais poderiam ser simbólicos, emblemáticos ou metafísicos, os quais não estariam necessariamente relacionados a quaisquer propriedades reais ou imaginadas que seriam conhecidas na antiguidade (Jannot, 2009, p. 81)

Buscando compreender partes destes sentidos, analisaremos aqui as imagens de plantas presentes nas pinturas murais da *Tumba dos Touros* e da *Tumba da Caça e da Pesca*, ambas datadas do final do século VI e localizadas na Necrópole de Monterozzi, próxima à cidade de Tarquinia. Nesse artigo,

aprofundaremos parte das reflexões sobre o tema iniciadas na dissertação.

### **A Etrúria no século VI e a arte funerária**

Durante o VI século, as comunidades etruscas experienciaram um período de importantes transformações econômico-sociais. Gradualmente ocorreu a erosão do poder da aristocracia fundiária e o desenvolvimento do comércio se intensificou, auxiliado pela adoção de inovações tecnológicas – como o uso do torno manual na produção cerâmica – e pela construção de pontes e estradas, que facilitaram a circulação de pessoas e objetos entre as cidades etruscas e, sobretudo, uma melhor interação entre as cidades costeiras e aquelas localizadas no interior do território.

Conjuntamente com o crescimento dos principais centros urbanos – Veios, Cerveteri, Tarquínia, Vulcos, Orvieto, Vetulônia<sup>6</sup>, Populônia, Roselle, Volsínios, Chiusi, Perugia, Cortona, Arezzo, Pisa e Fiesoli –, a maior parte já bem estabelecida desde o século VII, ocorre a destruição e abandono de certos assentamentos menores, como Murlo e Acquarosa (Heynes, 2000, p. 135). O crescimento populacional em um espaço limitado demandou um planejamento arquitetônico mais eficiente e estruturado. As cidades, no que se refere tanto às casas e templos quanto às ruas, se tornam mais ortogonais, e, como veremos adiante, isso se refletiu igualmente na arquitetura funerária.

Esse também é o período, durante o qual, ocorre a exclusão de estrangeiros ao acesso à cidadania e à habitação nos principais centros urbanos. Segundo Heynes (2000, p. 171) e Torelli (1986, p. 55) a partir do VI século, os estrangeiros somente poderiam frequentar e residir nas *emporia* etruscas. A análise das deposições votivas em santuários em Gravisca, Pirog e Regae –

---

<sup>6</sup> Segundo Torelli (1986, p. 53), Vetulônia entrou em declínio no VI século, o que, em sua visão, possibilitaria o crescimento de Populônia, a mencionamos, porém, por ser, ainda assim, um dos principais centros urbanos no norte da Etrúria durante o período arcaico.

cidades portuárias de Tarquínia, Cerveteri/Cere e Vulcos, respectivamente – apontam uma forte presença de comunidades gregas nesses locais, incluindo artesãos. Essa presença é atestada nas cidades ao sul da Etrúria até 474, quando, após a batalha de Cumas, é interrompido o comércio que essas cidades mantinham com diversas *póleis* gregas, incluindo Atenas.

Conforme já aludimos, as cidades da Etrúria ao longo do século VI passaram a ter configurações mais ortogonais e esse movimento foi acompanhado também na arquitetura funerária. As necrópoles passaram a ter essa configuração, com tumbas em formato retangular, significativamente menores que as do século anterior, organizadas em ruas retilíneas (Heynes, 2000; Steingraber, 2006; Izzet, 2007). Essas mudanças se estendem gradualmente pelas principais cidades etruscas, porém, não se trata de um processo homogêneo. Cada cidade apresenta tendências de deposições funerárias e decorações por vezes muito diversas e específicas de cada região. Até mesmo a prática da inumação, que seria padrão na Etrúria desde o VIII século, não foi adotada por todas as cidades etruscas, como pode ser observado em Chiusi, onde a cremação permaneceu como a prática principal ao menos até meados do VI século (Riva, 2021, p. 71).

Apesar das diferenças locais apontadas acima, houve uma tendência geral entre as cidades etruscas de adotarem essas mudanças na arquitetura funerária ao longo do século VI. Ao abordá-las, diversos autores defendem que tais transformações no espaço dedicado aos mortos seriam reflexos de uma sociedade que se torna gradualmente mais isonômica (Heynes, 2000; Steingraber, 2006; D’agostino, 1989; Torelli, 1986). Essas interpretações, porém, por focarem apenas nas relações político-sociais entre os próprios vivos, não contemplam um ponto central: essas seriam também reflexos de mudanças na percepção do espaço que os mortos ocupam no mundo dos vivos.

Vedia Izzet (2007, 89-91) demarca que as tumbas são o espaço no qual os rituais funerários ocorreriam e que estes seriam o ponto de contato entre este mundo e o próximo. Partindo do

pressuposto, segundo o qual a arquitetura materializa significados sociais em diversas formas e que transformações arquitetônicas são resultado de escolhas socio-culturalmente informadas, Izzet defende, então, que estas transformações devem ser interpretadas como deliberadas e imbuídas de significados, refletindo mudanças não apenas nas relações entre os vivos, mas sobretudo, nas relações sociais e atitudes etruscas acerca da morte.

O espaço e o trato com os mortos nas comunidades etruscas mudaram de forma significativa no decorrer de 200 anos. No início da Idade do Ferro, predominava a cremação e a deposição das cinzas, em urnas com formato de cabana/casa<sup>7</sup>, e de alguns poucos objetos em covas redondas ou retangulares escavadas na terra ou no leito rochoso. Gradualmente, passam a contar com maior complexidade, em Cerveteri, por exemplo, nas décadas finais do VIII século, passaram a ser construídas pseudo-abóbodas, utilizando o empilhamento de pedras, coberto por montes de terra. Essa mudança, porém, não se manifesta de forma generalizada na necrópole, segundo Izzet (2007, p. 91), na mesma necrópole as covas mais simples continuam a ser utilizadas nesse período.

Em Populônia, por outro lado, desde o final do século IX já era praticada a inumação em tumbas de câmaras ou “*chamber tombs*” (Riva, 2021, p. 72). Estas tumbas se tornam o padrão de monumento funerário entre as elites etruscas nas principais cidades apenas a partir do VII século. Nesta primeira fase, tais construções possuem dimensões grandiosas em algumas localidades, como no caso de Cerveteri, onde algumas tumbas do VII século chegam a medir mais de 50 metros de diâmetro por 12 a 15 metros de altura (Izzet, 2007; Riva 2021). É também nesse período que aparecem as primeiras tumbas etruscas com grandes pinturas murais, como a *Tomba dei Leoni dipinti*, localizada em Cerveteri e datada do terceiro quarto do VII século e a *Tomba*

---

<sup>7</sup> Lucy Shipley prefere o uso no termo urna casa “*house-urns*” devido à complexidade dos detalhes, sobretudo em telhados e portas (Shipley, 2017, p. 29)

*delle Anatre*, a mais antiga tumba etrusca com pinturas figurativas, localizada em Veios (Steingraber, 2006, p. 15, 310).

É importante salientar que, apesar de as pinturas murais funerárias serem até hoje algumas das imagens mais conhecidas da cultura tirrena, essa não era uma prática generalizada, mesmo entre as elites. Ao todo, foram escavadas cerca de 180 tumbas etruscas com pinturas parietais, datando entre o VII e o II séculos. Essa prática, que aparece inicialmente em Cerveteri, Veios e Chiusi, e em tumbas isoladas em Magliano In Toscana, San Giuliano e Cosa-Ansedonia<sup>8</sup>, tem seu maior desenvolvimento e popularidade em Tarquínia no período Arcaico tardio, entre as últimas décadas do século VI e as primeiras do V.

Segundo Licia V. Borrelli (2015, p. 39-40) as pinturas nas tumbas etruscas devem ser categorizadas como pinturas rupestres, uma vez que eram feitas sobre as paredes escavadas no leito rochoso<sup>9</sup>. A técnica utilizada varia com o tempo, inicialmente os pigmentos eram aplicados diretamente sobre a rocha, que era lixada e aplainada para uma melhor adesão do pigmento e uniformidade do suporte. A partir de meados do VI século é aplicada uma camada fina de um engobo por toda a parede, antes da pintura.

Segundo Steingraber (2006, p. 20), durante esse período, no qual ocorre o florescimento da pintura parietal figurativa etrusca, há uma forte influência jônica nessas imagens, principalmente entre 575 – 480 A.E.C., a qual o autor atribui à imigração de pintores e artesãos gregos da Ásia menor. Borrelli (2015, p. 336-39, 44) também identifica uma relação entre a pintura mural etrusca e a presença de imigrantes da Anatólia, sobretudo devido à semelhança em estilo com as pinturas murais de algumas de suas tumbas.

---

<sup>8</sup> Para mais informações sobre localização e a datação das tumbas etruscas com pinturas murais ver o livro *Abundance Of Life: Etruscan Wall Painting* de Stephen Steigraber (2006).

<sup>9</sup> Essa técnica de escavação do monumento funerário era utilizada sobretudo nas cidades do sul da Etrúria.

Seguindo a perspectiva do *emaranhamento cultural*, abordamos a produção e “consumo” dessas imagens como processos ativos, que envolvem escolhas de todas as partes envolvidas. Os signos e temas, outrora estrangeiros, passam por processos de apropriação, sua transformação em propriedade daquela comunidade; de objetificação, ou seja, sua classificação a partir dos sistemas locais; de incorporação, a inserção em determinadas práticas locais; e de atribuição de novos sentidos, que estarão ligados ao novo contexto no qual essas imagens estão inseridas. Os objetos e práticas sociais resultantes desses processos, são novos e representam mais que a soma das partes que os formam.

Compreendemos, então, esse momento de florescimento da pintura funerária como profundamente marcado pelos processos de emaranhamento cultural que ocorriam na Etrúria durante o VI século. Não por acaso, este é um período de grande experimentação, em cujo o transcurso se desenvolvem novas técnicas de pintura, são introduzidas novas cores<sup>10</sup> – como o branco de caolim, o azul egípcio e o verde de malaquita – e são representados novos temas, dentre os quais destacamos temas relacionados à cultura e mitologia gregas.

As duas tumbas que analisaremos nesse artigo podem ser identificadas como parte desse processo experimental artístico e, devido a particularidades de sua iconografia, as consideraremos como *objetos emaranhados*. A escolha por essas tumbas se dá, principalmente, devido à grande presença de imagens de plantas em sua composição iconográfica, porém a estrutura relativamente semelhante, a datação de suas imagens e a presença de temas relacionados à mitologia grega também foram determinantes para sua seleção.

---

<sup>10</sup> Tanto o branco quanto o verde de malaquita já eram conhecidos na Etrúria no século VII A.E.C., porém seu uso na grande pintura funerária não era frequente (Napolitano, 2004; Borrelli, 2015).

## O Fabuloso e a vegetação na arte funerária: a *Tumba dos Touros*

Datada entre 540 e 520 A.E.C. e localizada no platô de Monterozzi, a cerca de 3 km de Tarquínia, a *Tumba dos Touros* é composta por um dromo de acesso e três cômodos principais: uma antecâmara e duas câmaras posteriores menores, nas quais acreditamos, seguindo a ideia de E. O'Donoghue (2022, p. 347), seria o local onde os mortos eram depositados.

Ao adentrá-la, observa-se diretamente a parede ao fundo da antecâmara (figura 1). Diferente das demais, essa pintura possui imagens por toda sua extensão em diversos frisos com temáticas variadas. De baixo para cima, entre as duas portas, há um friso com várias árvores, sobre o qual se encontra uma cena da emboscada de Aquiles ao jovem príncipe de troia, Troilo. Já na lateral das portas, o pintor representou uma árvore de cada lado, um pouco maior que as demais. Margeando-as por cima, um friso de listras coloridas se estende pelas quatro paredes, o qual, por sua vez, é margeado por cima e por baixo por um friso de romãs. Na parede dos fundos, acima desse friso, há dois conjuntos de imagens, cada qual sobre uma das portas, e uma inscrição central em retrógrado “arath spuriana s[uthi]l hecce fariceka”, que, em tradução livre, seria *Arath Spuriana fundou e preparou essa tumba* (O'Donoghue, 2022, p. 339). Os conjuntos de imagens sobre as portas são um touro e uma cena erótica em cada porta. Acima desse friso, e circulando toda a antecâmara, há outro friso de linhas e, no frontão, uma coluna central separa a imagem da direita, um jovem cavaleiro seguido por um touro, da imagem da esquerda, uma quimera seguida por uma esfinge.

Nas demais paredes há pinturas figurativas apenas nos frontões, no teto uma listra grossa vermelha conecta os frontões das paredes de entrada e ao fundo de cada uma das três câmaras, já nas paredes laterais somente foram pintadas as listras coloridas. De maneira geral, as imagens nos frontões apresentam animais, touros, leões, panteras, patos e criaturas do espaço do fabuloso, como hipocampos, todos em meio a signos vegetais diversos. Há também a presença de signos vegetais variados adornando as

colunas que dividem os frontões. É interessante notar que a única parede que não possui representações de plantas é a parede de entrada da antecâmara<sup>11</sup>. Nela está representada em ambos os lados do frontão uma cena que se passa em um ambiente de rio ou de mar, com água na parte inferior e de um lado um jovem cavalcando um hipocampo seguido por um cinocampo (um cachorro-peixe), do outro dois patos nadando.

Figura 1 – Parede ao fundo da Antecâmara da *Tumba dos Touros* em cores.



Fonte: O'Donoghue (2022, p. 335)

A profusão de plantas e árvores nessa imagem é uma das primeiras coisas que chama a atenção. Como mencionado na introdução, compreendemos que esses signos possuíam múltiplos

<sup>11</sup> Não dispomos de uma imagem completa da parede de entrada da antecâmara da *Tumba dos Touros*. Nas imagens as quais tivemos acesso, é possível observar apenas partes dos dois lados do frontão e que a parte da coluna central que aparece nas fotografias está muito deteriorada. Portanto, não sabemos se haveria ou não imagens de plantas na coluna central ou nas partes que faltam do frontão.

níveis de sentido. O primeiro que identificamos é o estabelecimento de uma conexão simbólica entre as elites etruscas e o ambiente rural. Segundo Bruno D'Agostino (1989, p. 2) uma das principais funções das pinturas murais nas tumbas etruscas seria caracterizar o status e a posição social da família que ali seria enterrada. Apesar do crescimento dos centros urbanos no início do VI, a riqueza das aristocracias etruscas ainda provinha principalmente da agricultura e da mineração (Torelli, 1986, p. 53), duas atividades que ocorrem no espaço rural. Assim destacar essa conexão seria uma forma de reforçar o seu status social.

Cenas de cavalaria e de caça também reforçam esse último status, pois são práticas associadas à aristocracia. É importante ressaltar aqui, que não se trata de representações de situações reais, mas construções simbólicas e emblemáticas da vida dessas famílias (D'Agostino, 1989, p. 2). Ambos os tipos de cenas normalmente ocorrem no bosque, portanto, a representação de elementos vegetais nesses contextos também construía a paisagem na qual tais atividades ocorreriam e reforçariam seu sentido.

Helen Nagy (2013, p. 1020) defende que os frisos de árvores na *tumba dos touros*, teriam, justamente, a função de criar um ambiente de bosque para a cena de mitológica que os acompanha. Embora tal interpretação não esteja incorreta, para além do conjunto iconográfico, o ambiente criado pela representação dessa vegetação seria o cenário para as práticas rituais funerárias e de memória de um passado mitológico idílico que ocorreriam no interior do hipogeu. Daí, é possível propor que a representação de uma paisagem de bosque ou floresta se harmonizaria com tais práticas e com as crenças escatológicas dessa comunidade.

Na imagem acima (figura 1), é possível notar que as árvores do friso mais próximo ao chão, localizado entre as portas de acesso para as câmaras posteriores, possuem padrões diferentes de folhagem e arquitetura (organização de galhos e folhas). Eóin O'Donoghue (2022, p.338-339) propõe que as

árvores sem folhas simbolizariam a morte e fariam uma conexão com os mortos que seriam depositados, segundo o autor, não na antecâmara, mas nas câmaras posteriores. Já as faixas que estão penduradas entre as árvores simbolizariam a sua conexão entre os vivos, representados pelas árvores com folhas.

Figura 2: Esquema elaborado por Giulia Caneva, Giulio Zangari, Alessandro Lazzara, Luca D’Amato e Daniele F. Mara a partir de uma fotografia dos próprios autores do friso de árvores na parede ao fundo da antecâmara do tumba dos touros



Fonte: Caneva; Zangari; Larazza; D’Amato; Mara (2024, p. 649)

Giulia Caneva, Giulio Zangari, Alessandro Lazzara, Luca D’Amato e Daniele F. Mara (2024, p. 644, 648) também compreendem a ausência de folhagem como simbolizando a morte. Em sua visão esse friso apresentaria uma sequência de fases fenológicas (figura 2), que corresponderiam ao “ciclo da vida”. Este se inicia com uma planta jovem no canto esquerdo (letra A, no esquema acima), seguida por outras árvores que gradualmente amadurecem (B), tornando-se uma árvore madura na posição central (C), marcada pelo tronco mais grosso que as demais. Esta, então, seria seguida por outra em fase senescente (D) e, por fim, no canto direito, há um espécime já morto, com uma “coroa funerária” pendurada em seus galhos (E).

Encontramos, porém, um problema central que perpassa as duas interpretações que vimos acima. Ao analisarmos atentamente a figura 3, fotografia de R. Moscioni, número 24122 da *American Academy in Rome*, é possível observar folhas bem

claras nos galhos da árvore mais à esquerda do friso, bem como na segunda árvore da direita. Além dessas folhas, podemos ver que haveria também mais três árvores no friso, que não aparecem nas imagens presentes nas figuras 1 e 2.

Não podemos, portanto, considerar as árvores aparentemente sem folhas como símbolos da morte. A ideia de um “ciclo da vida” portanto, não se sustenta. Sobretudo quando consideramos também a presença de (ao menos) outras três árvores finas que se intercalam com as demais. Tendo isso em vista, a presença das três faixas e da guirlanda não mais representariam esse elo entre vida e morte, tampouco seria possível determinar a partir dos dados disponíveis que a guirlanda seria uma coroa funerária. É possível que a presença desses objetos em meio à vegetação teria o propósito de demarcar esse bosque como um espaço no qual a aristocracia etrusca circulava. Provavelmente trata-se de um bosque sagrado, no qual poderiam ser realizados rituais ou celebrações, ou um espaço de deslocamento e de caça.

Figura 3: Recorte da fotografia de Moscioni de número 24122 da *American Academy in Rome*: friso de árvores da parede ao fundo da antecâmara da *Tumba dos Touros*

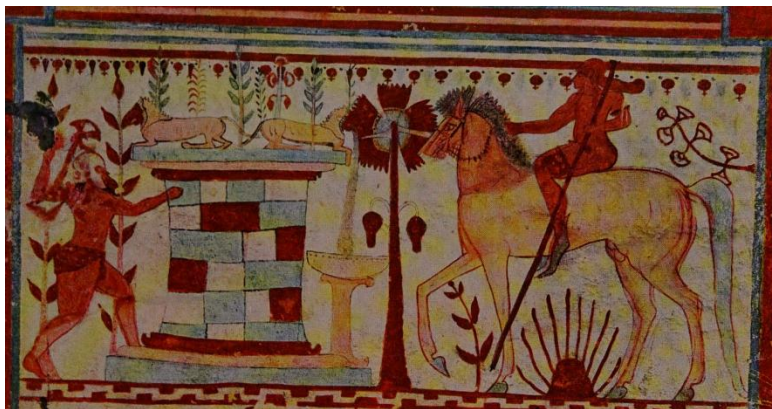


Fonte: Brandt, 2014, p. 50 – recorte nosso

Outro ponto contrário às ideias da representação de um ciclo de vida e morte nesse friso é a presença das duas árvores maiores, no espaço reservado entre as portas e as paredes laterais. Nos dois frisos as árvores se assemelham com aquelas representadas no friso central, ainda que estejam em maior escala, e possuem folhagem ampla. A semelhança em estilo e o posicionamento dessas árvores criam a ideia de continuidade da paisagem criada pelos frisos centrais.

Efetivamente, a presença dessa vegetação contribui para a ambiência da cena de Aquiles e Troilo (figura 4). Porém, na imagem de cunho mitológico, as plantas representadas possuem maior variedade em formato e cor. À esquerda da fonte, Aquiles se esconde entre árvores finas, que vão do chão até a margem superior da imagem. Por trás da fonte de leão, aparecem outros ramos, com folhas um pouco menores. A seguir, uma árvore alta ocupa a posição central da cena e sob as patas dianteiras do cavalo de Troilo, cresce um ramo baixo com folhas e outro se projeta da lateral direita sobre as costas do equino. Diretamente sob o cavalo, há um signo de difícil identificação. É formado por uma base semicircular da qual se projetam linhas ligeiramente sinuosas.

Figura 4: Friso com cena mitológica de Aquiles e Troilo na parede ao fundo da antecâmara da *Tumba dos Touros*



Fonte: Pallottino, 1952, p. 29

Alguns autores buscaram identificar a planta central, que divide a cena. Ela possui cinco folhas grandes de formato triangular e frutas com semelhantes a peras invertidas penduradas um pouco acima da metade do caule. Pallotino (1952, p. 30) a identifica como uma palmeira anã, Oscar Magnan (2006, p. 159) e John Peter Oleson (1975, p. 194) a descrevem como uma palmeira de tâmara, já Helen Nagy (2013, p. 1020) acredita tratar-se de uma figueira, Eoin O'Donoghue (2022, p. 338), entretanto, prefere chamá-la de maneira genérica “árvore frutífera”.

De maneira geral, as plantas representadas nessa tumba, por serem muito estilizadas, não possuem uma identificação clara. Mesmo no caso das árvores que analisamos acima, não há elementos que permitam determinar de qual tipo seriam. É provável que o pintor da *Tumba dos Touros* tampouco baseasse sua representação em modelos reais, em vez disso, o artista articulava uma rede de referenciais que provinham tanto de suas experiências e imaginário quanto do contato com outras iconografias locais e importadas.

Em vez de buscarmos identificações exatas, preferimos compreender a ampla variedade de plantas presente na cena mitológica como uma forma de antítese à morte de Troilo, que se seguiria à emboscada pelo herói aqueu. Assim, a profusão de plantas além de construir a paisagem para a cena, remete à renovação de vida. Esse sentido é ainda mais forte, quando consideramos o friso de romãs, logo acima da cena de Aquiles e as duas cenas eróticas sobre as portas.

As romãs, segundo Jannot (2009, p.81) por possuírem uma superabundância de sementes, podem indicar fartura, fertilidade e renovação de vida. No contexto funerário etrusco elas aparecem com certa frequência em afrescos, em cerâmicas, em urnas funerárias, e em espelhos. É possível que haja ainda uma alusão ao mito de Perséfone e ao submundo grego, porém, apesar de tal interpretação não ser inviável, não identificamos outras referências ao mito de Perséfone na documentação etrusca analisada durante a pesquisa do mestrado. Por isso não consideramos como provável essa relação.

Um último sentido que identificamos é a ideia do bosque como um espaço de travessia. Essa ideia pode ser percebida com mais clareza das cenas dos frontões. Como podemos ver na figura 1, as figuras em ambos os lados do frontão da antecâmara se deslocam em direção a coluna central. O mesmo ocorre nos demais frontões, com exceção da parede de entrada da câmara posterior esquerda, na qual há a representação de uma cabra montanhesa deitada de um dos lados e, do outro, restou apenas as pernas traseiras de duas criaturas.

Propomos aqui uma interpretação que relaciona a ideia da travessia já, reforçada nessas cenas pelas figuras em deslocamento em meio à vegetação, com a própria jornada que o morto faria para chegar ao submundo. Apesar de possuímos poucos dados sobre as crenças etruscas acerca do pós-morte, alguns autores defendem que essa jornada as integraria. J. R. Brandt (2015, p. 114) propõe que um dos objetivos da deposição de objetos e alimentos nas tumbas etruscas seria possibilitar aos mortos os meios de realizar essa viagem. Já Eoin O'Donoghue (2022) em diversos momentos relaciona a imagética da *Tumba dos Touros* com a jornada do morto.

Em todos os frontões há pequenos ramos, que podem aparecer sob as criaturas, por vezes se projetando em direção às suas genitálias, como pode ser observado da parede da antecâmara, ou margeando a cena. O único frontão no qual não ocorre a representação de plantas é o da parede de entrada da antecâmara, pois, como já mencionamos na descrição inicial da iconografia, é uma cena em paisagem aquática.

Para finalizar esse tópico, devemos mencionar ainda a presença de elementos florais no adorno das colunas centrais dos frontões. Isso ocorre tanto na parede ao fundo da antecâmara e das duas câmaras posteriores. Devido à deterioração, não há imagens das colunas centrais das paredes de entrada da antecâmara e da câmara posterior esquerda. Na câmara posterior direita, não há plantas na coluna central da parede de acesso, porém, na parede ao fundo além dos elementos florais, há também a representação de romãs. Estes signos, apesar de não

estarem diretamente ligados à ideia do bosque, quando em conjunto com os demais, ajudam a construir a ambiência interna da tumba e reforçam parte dos sentidos que vimos acima.

### **O bosque como travessia: a *Tumba da Caça e da Pesca***

A *Tumba da Caça e da Pesca* é formada por um dromo de acesso, uma antecâmara e uma câmara posterior ligeiramente menor, na qual fora escavado um lóculo cúbico na parede ao fundo. Assim como a *Tumba dos Touros*, a construção também está localizada na necrópole de Monterozzi. Quanto a data de sua produção, estima-se que ocorrera entre 520 e 500 A.E.C.

Diferente da iconografia que analisamos anteriormente, as pinturas murais presentes na *Tumba da Caça e da Pesca* não estão limitadas aos frontões e a uma parede específica. Sua decoração é feita em um friso contínuo em cada câmara, que percorre as quatro paredes. Nos frontões foram pintadas cenas separadas do friso principal. Ademais, no teto da câmara posterior, há um padrão de flores ou traços, que pode se assemelhar a um tecido.

Na antecâmara a cena no friso principal é composta por várias figuras humanas dançando em meio a árvores altas, repletas de objetos pendurados em seus galhos, como espelhos, guirlandas e faixas de tecido. Cada pessoa está separada dos demais por uma árvore. Na parte inferior, há uma listra vermelha larga, que contorna toda a tumba, partindo do encontro entre a parede e o chão e serve de base para a cena de dança. Na parte superior, fora pintado um friso de listras coloridas. Margeando-o por baixo há um friso fino composto por elementos alternados em formato semicircular e de gota invertida, possivelmente uma adaptação dos frisos de palmetas e botões de lótus presentes nas cerâmicas de figuras negras áticas e etruscas. No frontão da parede ao fundo há uma cena de retorno da caçada, na qual duas pessoas cavalgam, acompanhadas de três figuras humanas menores a pé e três cachorros. Todos se dirigem para a direita em meio a diversas plantas de formatos variados. Já no frontão da parede de entrada, haveria uma cena de sátiros reclinados com cornos de beber (Steingraber, p. 68, 95), porém não encontramos

imagens da parede de entrada de nenhuma das duas câmaras. Essa informação provém de descrições escritas.

Na câmara posterior, a paisagem representada é bastante diferente. Ao adentrá-la, saímos do bosque da antecâmara para uma cena costeira, onde a base da imagem é uma faixa de água azul acinzentada, com ondulações. Em cada parede há um barco e pequenas ilhas, nos quais jovens praticam caça a aves, pesca com arpão e mergulho. Da água, saltam alguns golfinhos e, por toda a cena, voa uma miríade de pássaros de diversas cores. Novamente há um friso de listras de cores variadas margeando a cena na parte superior, agora com guirlandas coloridas dispostas em intervalos regulares, como se estivessem penduradas na parede. No frontão da parede ao fundo, há uma cena de banquete<sup>12</sup> e na parede entrada, dois leopardos (Holloway, 1965, p. 342).

Na iconografia da câmara posterior em nossa análise, há poucas plantas. No friso principal há apenas vegetação rasteiras, semelhantes a arbustos, e estas não possuem protagonismo na imagem. Já no frontão da parede ao fundo, por se tratar de uma cena que se passaria no interior da casa, não há representação de plantas – com a possível exceção de guirlandas<sup>13</sup> que as duas figuras femininas menores confeccionam no canto esquerdo da cena.

Antes de prosseguirmos para nossa análise, é válido mencionar as inovações em técnica e estilo das pinturas da *Tumba da Caça e da Pesca*. Nas duas câmaras, embora com mais sucesso na câmara posterior, o pintor buscou criar cenas nas quais as figuras humanas são representadas em menor escala, dentro de uma paisagem ampla. Esse alargamento do plano espacial é visto

---

<sup>12</sup> O banquete representado nessa tumba não segue o padrão das imagens gregas. Na Etrúria, o banquete parece ter tido uma composição mais familiar, contando com o consumo de alimentos e a participação da esposa (Shipley, 2015). Abordo esse tema com mais profundidade no primeiro capítulo da dissertação, entre as páginas 15 e 18.

<sup>13</sup> Por serem normalmente produzidas com ramos de folhas e flores, durante a pesquisa do mestrado, consideramos guirlandas e coroas de flores como signos vegetais.

como um desenvolvimento importante na técnica da pintura antiga (Holloway, 1965) e permitiu uma complexificação na representação de paisagens.

Figura 5: Paredes ao fundo, esquerda e direita da antecâmara da *Tumba da Caça e da Pesca* – Aquarelas de G. Mariani



Fonte: Capobianco; Unger (2019)

Devido à grande deterioração das pinturas da antecâmara, optamos por trazer aqui apenas a fotografia das aquarelas de Gregorio Mariani, publicadas pelo autor em 1885 (Capobianco; Unger, 2019). Na imagem acima (figura 5), Mariani reproduziu as pinturas de três paredes da antecâmara da *Tumba da Caça e da Pesca*, a parede ao fundo e as duas paredes laterais, divididas em três faixas. A primeira traz a imagem do frontão, na qual está representada a cena de retorno da caçada. Na segunda faixa, estão representadas as pinturas da parede lateral esquerda e a parte esquerda da parede ao fundo e na terceira o pintor fizera o mesmo para o lado direito. Atentemos para uma fina linha que corta as imagens separando as pinturas que estariam nas paredes laterais daquelas da parede ao fundo. Observemos também que Mariani buscou reproduzir as marcas de deterioração da pintura já presentes no momento de sua visita.

Os principais sentidos que identificamos para as representações de signos vegetais na *Tumba dos Touros* também podem ser percebidos nas pinturas da antecâmara da *Tumba da Caça e da Pesca*. A conexão entre as elites etruscas e o espaço rural, a renovação de vida e a representação do bosque como um espaço de travessia são aqueles que mais se destacam.

A representação das figuras humanas em meio ao bosque reforça a conexão entre as elites etruscas e o espaço rural. Essa ideia está bastante evidente tanto na cena de retorno da caçada quanto no friso de dança, porém, a forma como a vegetação é representada nas duas cenas é bastante diferente. Enquanto no friso principal não ocorre variação no tipo de árvore e há forte presença de ocupação humana, demarcada pelos objetos dispostos nos galhos e pelo chão, no frontão as plantas representadas possuem grande variação e não estão ordenadas em intervalos regulares. Isso sugere que os espaços ali representados seriam diferentes

Na cena principal, o bosque representado se assemelha mais a um espaço que passou pela intervenção humana no plantio e cuidado das árvores, todas de uma mesma espécie, organizadas em intervalos que permitam a circulação e não há plantas

menores espalhados pelo chão. Propomos interpretar essas árvores como loureiros, devido aos troncos finos com galhos arqueados, ao formato das folhas e à presença de pequenos frutos de cor escura. Essa interpretação, conjuntamente com a dança performada pelas figuras humanas na cena e os objetos depositados nos galhos, sugere que o bosque representado na cena principal poderia ser um espaço sagrado. Segundo Steingraber (2006, p. 70), na Etrúria loureiros estariam ligados ao deus *Aplu* – a versão etrusca de Apolo – e, através dele, ao mundo dos mortos.

A presença de uma ânfora no canto direito da parede lateral direita e a cena de sátiros<sup>14</sup> reclinados no frontão da parede de entrada da antecâmara traçam também uma conexão entre o friso principal e a divindade *Fufluns*, o deus etrusco do vinho da natureza, cujo culto era profundamente emaranhado ao de Dioniso. Se considerarmos essa conexão, pode-se propor que a dança que as figuras performam seja um *komos*. Vale, porém, destacar que as finas árvores nessa cena em nada se assemelham às representações de videiras nas cerâmicas áticas ou etruscas que estudamos, incluindo a ânfora etrusca de número 1011663 do BAPD, na qual há uma representação do deus etrusco, acompanhado de sátiros dançando com videiras.

Já na cena do frontão da parede ao fundo da antecâmara, não é possível uma identificação clara das plantas ali representadas. Propomos que, assim como na cena de Aquiles e Troilo na *Tumba dos Touros*, a grande variedade de plantas e a busca por preencher todos os espaços disponíveis no frontão com algum tipo de planta sem que sejam ofuscadas as figuras representadas, tenha o propósito, justamente, de representar esse espaço como uma vegetação mais fechada. Nessa cena, não mais performa-se um ritual. Ali o bosque é o espaço da prática da caça e do deslocamento.

É interessante notar que o pintor escolheu representar na antecâmara uma cena de retorno da caçada e não a prática da caça.

---

<sup>14</sup> Não analisamos essa imagem por não dispor de fotografias, desenhos ou outras formas de representação da mesma, exceto uma breve descrição.

A ideia da caçada está presente através dos cavaleiros acompanhados de cachorros e dos dois pequenos animais, já mortos, carregados em um bastão no canto esquerdo da cena, mas ela é não foco da narrativa. Tampouco foi representado o momento da chegada à casa, todo o foco da ação na cena do frontão é o deslocamento das figuras, ou seja, a travessia nesse espaço repleto de vegetação.

O posicionamento desse frontão na parede ao fundo da antecâmara conjuntamente com a mudança brusca na paisagem das pinturas murais ao passar de uma câmara à outra, reforça a ideia do bosque como um espaço de travessia, e marca a parede da antecâmara como uma fronteira a ser cruzada durante os ritos funerários.

Nos encaminhando para a conclusão, devemos destacar ainda a dualidade entre vida e morte presente na representação dos dois animais mortos em meio a ampla vegetação. Como abordamos no item anterior, um dos sentidos que identificamos para a representação de signos vegetais é a ideia de renovação de vida. Na *Tumba da Caça e da Pesca* a vida está representada em grande profusão, porém, enquanto na antecâmara tal ideia é evocada pela presença da ampla vegetação, na câmara posterior, ela está representada através miríade de animais. Na câmara posterior, a caça novamente reforça o status social da família que comissionou essas imagens, porém não é mais uma atividade em meio ao bosque. A vida vegetal dá lugar à vida animal e a revoada de pássaros coloridos preenche o fundo e ajuda a construir a percepção da paisagem costeira. Assim ao deixar a antecâmara para adentrar na câmara posterior, atravessa-se o bosque e chega-se de encontro ao mar.

### Considerações finais

Ao longo do presente artigo, abordamos a iconografia de plantas nas pinturas parietais da *Tumba da Caça e da Pesca* e da *Tumba dos Touros*, buscando compreender os possíveis sentidos que a representação de signos vegetais teria no interior do hipogeu. Em ambas as tumbas observamos grande quantidade e

variedade de plantas representadas, bem como uma maior expressividade desses signos nas antecâmaras, nas quais a configuração imagética cria uma paisagem semelhante a um bosque.

Além de situar espacialmente a narrativa representada, essa paisagem passa a integrar o ambiente do interior da tumba, o qual seria percebido pelas pessoas que adentrassem o hipogeu para a realização dos ritos funerários ou de memória. O seu posicionamento prioritariamente na antecâmara corrobora a hipótese de E. O'Donoghue (2022, p. 333) a qual propõe que a antecâmara da *Tumba dos Touros* seria um espaço dedicado à veneração ao ancestral, à deposição de objetos funerários e, possivelmente, à realização de rituais periódicos, e não o local de deposição dos mortos, esta seria realizada nas câmaras posteriores.

Em nossa interpretação, os pintores buscaram caracterizar o bosque como um espaço de mobilidade e travessia. Ou seja, um espaço de permanência temporária, o qual seria necessário adentrar para chegar a um novo destino ou para realizar determinadas ações, como a caça, a cavalaria e rituais específicos. Essa ideia, ao mesmo tempo em que remete à viagem do morto para o submundo, também espelha o estado liminar ou intermediário do monumento funerário etrusco, nem completamente parte do mundo dos vivos, nem totalmente pertencente ao mundo dos mortos, visto que é possível aos viventes o adentram ritualmente.

A presença de plantas também possui um caráter antitético à ideia da morte. Como pudemos observar, os pintores destas tumbas não representaram cenas diretamente ligadas ao submundo. As pinturas que analisamos ao longo deste artigo estavam repletas de vida vegetal e animal. Na *Tumba dos Touros*, as imagens eróticas e o friso de romãs, ambos localizados na parede ao fundo na antecâmara, reforçam ainda mais esse sentido, pois remetem à fertilidade.

Outro sentido que identificamos na representação de signos vegetais é a demarcação da familiaridade dessas elites com

o espaço rural. O reforço dessa conexão teria o papel destacar o status social daquela família, uma vez que, como vimos, grande parte da riqueza das aristocracias etruscas no VI século, provinha da mineração ou da agricultura. Ademais, o bosque também era o espaço da prática da caça e cavalaria, duas atividades ligadas às aristocracias, que também estão representadas nas pinturas que analisamos.

Em nossa análise propusemos diferentes interpretações para a presença de profusa vegetação nas pinturas murais da *Tumba da Caça e da Pesca* e da *Tumba dos Touros*. Como buscamos discutir, longe de serem contraditórios, defendemos que esses sentidos se sobreporiam uns aos outros e se harmonizariam com as crenças e ritos funerários etruscos. Assim as paisagens criadas por esses pintores, verdadeiros bosques subterrâneos no interior do hipogeu, além de situarem as cenas representadas, poderiam ampliar e reforçar os sentidos dos ritos ali performados.

#### REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS:

BRANDT, J. R. The Tomba dei Tori at Tarquinia: A ritual approach. *Nordlit*, n. 33, p. 47, 16 nov. 2014.

MARIANI, G. Aquarelli, **Tombi de la Caccia e de la Pesca (prima stanza)**. 1885. Foto de três aquarelas do autor. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/mefra/8455?lang=en#quotation>

O'DONOGHUE, E. Defying Death: A New Interpretation os the Tomb of the Bulls, Taquinia. *American Journal of Archaeology*, [s. l.], v. 126, n. 3, p. 331-353, 2022. DOI 10.1086/719532.

PALLOTTINO, M. **The Great Centuries of Painting: Etruscan Painting**. Suíça: Skira, 1952.

SHIPLEY, L. **Experiencing Etruscan Pots: Ceramics, Bodies and Images in Etrúria**. Oxford: Archaeopress, 2015.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONFANTE, Larissa.; SWADDLING, Judith. **Etruscan myths**. London: British Museum Press, 2006.

BORRELLI, Licia Vlad. **La pittura murale nell'antichità: Storia tecniche, conservazione**. Roma: Viella, 2015.

BRANDT, J. Rasmus. Passage to the Underworld. Continuity or Change in Etruscan Funerary Ideology and Practices (6th - 2nd Centures BC)?. *In*: BRANDT, J. Rasmus.; PRUSAC, Marina; ROLAND, Håkon. **Death and Change Rituals: function and meaning in ancient funerary practices**. Oxford: Oxbow Books, 2015. cap. 5, p. 105-184.

BUNDRICK, Sheramy D. **Athens, Etrúria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2019.

CAMPOREALE, Giovannangelo. Foreign Artists in Etrúria. *In*: TURFA, J. M. **The Etruscan World**. 1. ed. Londres: Routledge, 2013. cap.48, p.885-898.

CANEVA, Giulia; ZANGARI, Giulio; LAZZARA, Alessandro; D'AMATO, Luca; F. MARA, Daniele. Trees and the significance of sacred grove imagery in Etruscan funerary paintings at Tarquinia (Italy). **Rendiconti Lincei**. : Scienze Fisiche e Naturali, [s. l.], v. 35, p. 637-654, 4 jun. 2024. DOI DOI:10.1007/s12210-024-01251-y. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s12210-024-01251-y>. Acesso em: 26 fev. 2025.

CAPOBIANCO, Valeria; UNGER, Marina. Da Carlo Ruspi a Gregorio Mariani. La documentazione grafica della pittura etrusca nell'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma. *In*: Mélanges de l'École française de Rome. Fac-simile 1: le collezioni di documentazione grafica sulla pittura etrusca. V. 131, n. 2. Roma, 2019.

D'AGOSTINO, Bruno. Image and Society in Archaic Etruria. **Journal of Roman Studies**, v. 79, p. 1–10, nov. 1989

DIETRICH, Nikolaus. "Imagem e espaço em pinturas de vaso e escultura arquitetônica: sobre a (ir)relevância do suporte". **Revista Tempo**, Vol. 21 n. 38:1-38, 2015

EICHBERGER, Christian; RUHFEL, Hilde; SIGL, Marianne. Trees and Shrubs on Classical Greek Vases. **Boccone**, v. 21, p. 117-130, 2007

HEYNES, Sybille. **Etruscan Civilization: a cultural History**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2000.

HOLLOWAY, Robert Ross. Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii. **American Journal of Archaeology**. V. 69, n4. 1965.

HOLLOWAY, Robert Ross. The bulls in the “Tomb of Bulls” in Tarquínia. **American Journal of Archaeology**. V. 90, n4. 1986

IZZET, Vedia. **The archaeology of etruscan society**. Nova Iorque: cambridge university press, 2007.

JANNOT, Jean-René. The Lotus, Poppy and other Plants in Etruscan Funerary Context. In: SWADDLING, Judith; PERKINS, Philip; Heynes, Sybille. **Etruscan by Definition: The Cultural, Regional and Personal Identity of the Etruscans**. Londres: The British Museum Press, 2009. p. 81-86.

LOPES, Ninna Koritzky Falconiere. **Entre plantas, tumbas e vasos: circulação de cerâmicas, signos e ideias entre Grécia e Etrúria**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2024.

MAGNAN, Oscar. Achilles and Troilus and the Ultimate Reality and Meaning of the Tomb of the Bulls in Tarquínia. In: **Ultimate Reality and Meaning**. V. 29, n. 3. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

MARIANI, Lucio. CORNETO-TARQUINIA – Di una nuova tomba dipinta della necropoli tarquiniese. In: **Notizie degli scavi di antichità**. Roma: Tipografia della R. Academia die Lincei, 1892. p. 261 – 263.

NAGY, Helen. Landscape and Illusionism: Qualities of Etruscan Funerary Wall Painting. In: TURFA, J. M. **The Etruscan World**. 1. ed. Londres: Routledge, 2013. cap. 56, p. 1017-1025.

O'DONOGHUE, Éoin. Defying Death: A New Interpretation os the Tomb of the Bulls, Taquinia. **American Journal of Archaeology**, [s. l.], v. 126, n. 3, p. 331-353, 2022. DOI 10.1086/719532.

OLESON, John Peter. Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquínia. **American Journal of Archaeology** , [s. l.], v. 79, n. 3, p. 189-200, 1975.

OSBORN, Robin. Why Did Athenian Pots Appeal to the Etruscans? **World Archaeology**, Vol. 33, No. 2, Archaeology and Aesthetics, p. 277-295, 2001

PALEOTHODOROS, Dimitris. Dionysiac imagery in Archaic Etruria. **Etruscan Studies**, v. 10, n. 1, jan. 2004.

PALEOTHODOROS, Dimitris. Etruscan Black-figure in Context. **Bollettino di Archeologia on line**, Roma, Volume speciale, p.1-11, 2010.

PAVEL, Diana. The image of the god Fufluns – Dionysus as reflected on Etruscan mirrors: a Greek or an Etruscan God? **Revista CICSA online Serie Nouă**, n. 6, p. 41–68, 1 jan. 2020.

RIVA, Corinna. **A short history of the Etruscans**. [s.l.] London New York Oxford New Delhi Sydney Bloomsbury Academic, 2021.

STEINGRÄBER, Stephan. **Abundance of Life: Etruscan Wall Painting**. Los Angeles: Getty Publication, 2006

STOCKHAMMER, Philipp Wolfgang. (ed). **Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach**. Heidelberg: Springer, 2012

TORELLI, Mario. History: Land and People. In: BONFANTE, L. (Ed.). **Etruscan Life and Afterlife**. Detroit: Wayne State University Press, 1986. p. 47–65.

Recebido em: 03/05/2025

Aprovado em: 28/05/2025