

# A Estátua de Apolo da *Villa* do Álamo (Museu Nacional de Arqueologia)<sup>1</sup>

M. JUSTINO MACIEL\*

J. M. PEIXOTO CABRAL\*\*

DINA NUNES\*\*

## RESUMO

Efectuou-se a caracterização isotópica (carbono e oxigénio) do mármore da Estátua de Apolo da *Villa* Romana do Álamo (Alcoutim). Os resultados obtidos sugerem que ele proveio muito provavelmente de uma pedreira do Alto Alentejo.

Com base nestes resultados, apresenta-se uma nova leitura iconográfica da estátua.

Palavras-chave: Escultura de Apolo – Leitura iconográfica – Arqueometria – Mármore – Razões isotópicas  $^{13}\text{C}/^{12}\text{C}$  e  $^{18}\text{O}/^{16}\text{O}$ .

## ABSTRACT

*Isotopic characterization for carbon and oxygen was carried out on the marble of the statue of Apolo from the Roman Villa of Álamo (Alcoutim). The results obtained suggested that it is very probably related to a quarry in the Estremoz Anticline (Alto Alentejo, Portugal).*

*Based on these results, a new iconographical study is presented.*

Keywords: Sculpture of Apolo – Iconographical study – Archaeometry – Marble –  $^{13}\text{C}/^{12}\text{C}$  and  $^{18}\text{O}/^{16}\text{O}$  ratios.

<sup>1</sup> Este trabalho foi subsidiado pela FCT (Projecto PRÁXIS/2/2.1/CSH/819/95).

\* Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, Av. Berna, 26-c, 1069-061 LISBOA

\*\* Instituto Tecnológico e Nuclear, Estrada Nacional 10, 2685 SACA VÉM

# Journal of the American Medical Association

## Volume 180, No. 1, July 1962

1. <i>Editorial: The Role of the General Practitioner</i>	1
2. <i>Editorial: The Role of the Hospital</i>	2
3. <i>Editorial: The Role of the Physician</i>	3
4. <i>Editorial: The Role of the Nurse</i>	4
5. <i>Editorial: The Role of the Pharmacist</i>	5
6. <i>Editorial: The Role of the Dietitian</i>	6
7. <i>Editorial: The Role of the Physiotherapist</i>	7
8. <i>Editorial: The Role of the Occupational Therapist</i>	8
9. <i>Editorial: The Role of the Speech Therapist</i>	9
10. <i>Editorial: The Role of the Audiologist</i>	10
11. <i>Editorial: The Role of the Optometrist</i>	11
12. <i>Editorial: The Role of the Podiatrist</i>	12
13. <i>Editorial: The Role of the Dentist</i>	13
14. <i>Editorial: The Role of the Veterinarian</i>	14
15. <i>Editorial: The Role of the Public Health Officer</i>	15
16. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	16
17. <i>Editorial: The Role of the Health Commissioner</i>	17
18. <i>Editorial: The Role of the Health Director</i>	18
19. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	19
20. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	20
21. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	21
22. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	22
23. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	23
24. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	24
25. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	25
26. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	26
27. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	27
28. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	28
29. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	29
30. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	30
31. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	31
32. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	32
33. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	33
34. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	34
35. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	35
36. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	36
37. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	37
38. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	38
39. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	39
40. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	40
41. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	41
42. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	42
43. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	43
44. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	44
45. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	45
46. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	46
47. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	47
48. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	48
49. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	49
50. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	50
51. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	51
52. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	52
53. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	53
54. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	54
55. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	55
56. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	56
57. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	57
58. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	58
59. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	59
60. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	60
61. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	61
62. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	62
63. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	63
64. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	64
65. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	65
66. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	66
67. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	67
68. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	68
69. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	69
70. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	70
71. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	71
72. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	72
73. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	73
74. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	74
75. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	75
76. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	76
77. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	77
78. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	78
79. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	79
80. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	80
81. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	81
82. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	82
83. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	83
84. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	84
85. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	85
86. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	86
87. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	87
88. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	88
89. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	89
90. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	90
91. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	91
92. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	92
93. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	93
94. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	94
95. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	95
96. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	96
97. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	97
98. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	98
99. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	99
100. <i>Editorial: The Role of the Health Officer</i>	100

## 1. INTRODUÇÃO

No Museu Nacional de Arqueologia<sup>2</sup>, encontra-se exposta uma estátua de Apolo proveniente da *Villa* romana do Álamo, situada junto ao rio Guadiana, freguesia e concelho de Alcoutim. A notícia da sua remessa para Lisboa, sem indicação de autor, é-nos dada em 1880 (Noticiário, 1880, p. 47) nos seguintes termos: *A Academia das Bellas Artes recebeu ultimamente na alfandega, uns oito volumes recém-chegados de Villa Real de Santo António, valiosos objectos de archeologia que a respectiva guia do administrador do concelho menciona pela seguinte forma: Um terço de estatua colossal varonil, de mármore branco, e dois pés e uma perna da dita, achados em escavação, em Álamo; 345 tijolos extraídos do pavimento d'uma casa romana, descoberta no mesmo sitio; um padirão epigraphico portuguez do castelo de Alcoutim, que esteve sobre as portas denominadas Tavira e Mertola, e um fragmento de um monumento epigraphico romano, encontrado no local das Laranjeiras.* (Fig. 1). Esta notícia não descreve em pormenor o contexto em que foi descoberta a estátua, mas dá elementos suficientes para supor que se encontrava numa *Villa*, com testemunhos arqueológicos ainda hoje bem patentes (Santos, 1972, p. 363-368), mantendo-se junto dela uma das mais bem conservadas barragens romanas que conhecemos no território português (Quintela *et al.*, 1986, p. 94-99). O texto citado refere também uma inscrição descoberta nas Laranjeiras, cerca de um quilómetro a montante, testemunhando a existência de outras *Villae* fluviais neste ponto de passagem do *Anas*, como esta do Montinho das Laranjeiras (Maciel, 1993, p. 31-38), aproveitando quer os espaços alargados das margens junto à foz de ribeiras, quer a navegabilidade do rio.

<sup>2</sup> Entrada n.º 5.467, Catálogo n.º 17.938 e Inv. n.º 994.34.1.



Fig. 1 – Estátua de Apolo antes do restauro (fotografia inédita (Camacho, Lisboa) existente no Arquivo do MNA, a partir da qual se fez um desenho publicado por J. L. de Vasconcelos em *Religiões da Lusitânia*, III, p. 234. Esta fotografia guarda ainda um contorno a lápis, provavelmente da mão do próprio Leite de Vasconcelos para a reprodução da figura).

Que se trata de uma representação de Apolo não se duvida, dada a conjugação de três atributos: a nudez heróica da divindade clássica, o cabelo preso alargando em cauda de andorinha sobre as costas, ao modo grego arcaico dos *kouroi*, e a representação do carcás que, sem dúvida, identifica a personagem como a do deus arqueiro e entre cujos epítetos destacamos os de Apotropeu (o que afasta o mal), Esminteu (caçador de ratos), Febo (brilhante), Liceu (luminoso), Lício (matador de lobos) e Parnópio (defensor contra as pragas de gafanhotos). O facto de a estátua ter sido encontrada fragmentada e sem cabeça<sup>3</sup> não permite uma leitura totalmente satisfatória, o que não impede uma descrição de pormenor que nos leva a conclusões interessantes e mesmo inesperadas, como veremos.

Esta escultura (1,63 m X 0,77 m X 0,45 m)<sup>4</sup> foi restaurada na parte respeitante à perna esquerda, que lhe foi acrescentada já no Museu entre o meio da coxa e o tornozelo, bem como acima do joelho da perna direita, fragmentada obliquamente a nível do topo do tronco de árvore de apoio (Fig. 2). Podemos dizer que se trata de uma estátua à escala viril, atlética, cujos pés nus se apoiam numa base com 9 cm de espessura, com planta de sector ovalado, que surge interrompido na parte frontal, sugerindo uma linha de solo. Esta base apresenta atrás quatro traços verticais quebrados – marca de escultor? – bem visíveis na fotografia, e, à sua esquerda, um entalhe, igualmente observável na foto, com as dimensões de 5 cm X 3,5 cm.

## 2. LEITURAS E INTERPRETAÇÕES

Leite de Vasconcelos é o primeiro autor a fazer uma leitura desta estátua (1913, p. 234-235 e fig. 106). Publica a primeira fotografia, ainda sem o restauro da perna esquerda. Refere Apolo *encostado a um tronco de árvore nodoso, ao qual se vê presa adiante, por uma correia, a aljava do deus, se é que esta não está figurada na parte posterior da árvore*. E acrescenta: *A estátua, que é do tipo polycleteu, lembra o Diadúmeno que se descobriu em Delos*. Propõe esta classificação, como diz em nota, por indicação de Salomon Reinach (1897, V, 38, 10). E conclui admitindo que pertenceria a um templo. Pensamos que a sugestão de S. Reinach, ao tempo o maior especialista em estatuária grega e romana, teria sido feita a partir de uma fotografia idêntica à que Leite de Vasconcelos publicou, a qual não permite julgar da posição do que resta do nascimento

<sup>3</sup> Quando em Agosto de 1990 o primeiro subscritor deste texto procedia a escavações arqueológicas na próxima Villa do Montinho das Laranjeiras, foi informado por naturais do Álamo de que, entre 1970 e 1980, ao abrir-se o poço ou furo para o fontanário que se encontra do lado de baixo da estrada, junto ao ponto onde esta cruza a ribeira ou barranco da Fornalha, foi encontrada a cabeça de um “santo”, em pedra. Resultaram infrutíferas todas as diligências então desenvolvidas no sentido de localizar a referida escultura. O local em que esta teria aparecido encontra-se dentro do perímetro das ruínas da antiga Villa.

<sup>4</sup> Segundo Matos (1995, 48). Sousa indica apenas a altura: 1,62 m (1990, 41). Leite de Vasconcelos (1913, 235) indica as medidas da base, 0,77 m X 0,41 m. e a altura de 1,69 m.

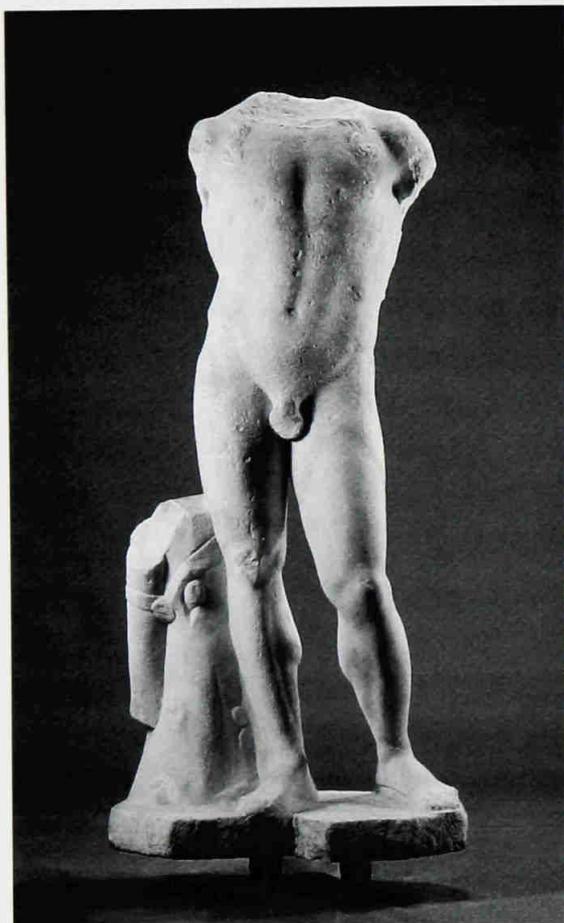


Fig. 2a – Estátua de Apolo, estado actual. Visão de frente. Foto de José Pessoa, Divisão de Documentação Fotográfica, do IPM.

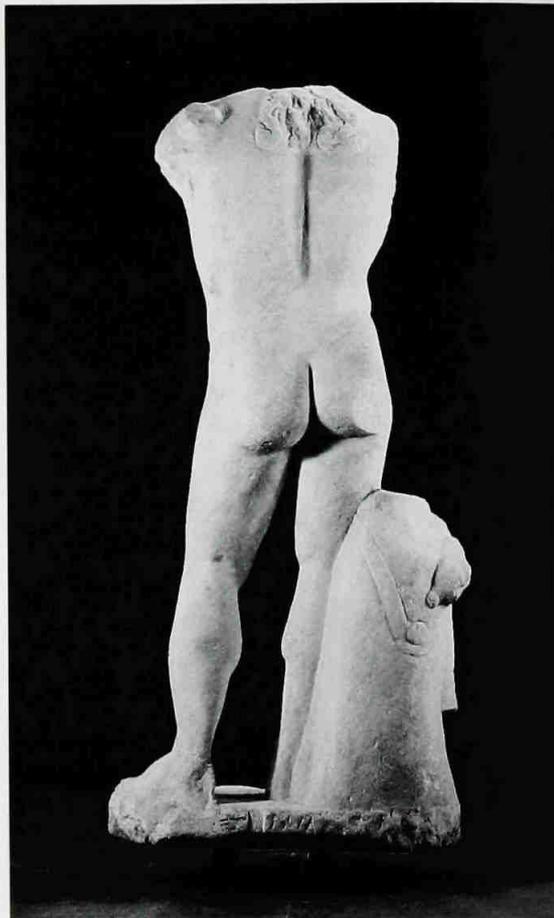


Fig. 2b – Estátua de Apolo, estado actual. Visão de trás. Foto de José Pessoa, Divisão de Documentação Fotográfica, do IPM.

dos braços desta escultura junto às axilas. Tal juízo só poderá ser feito com total fundamento na sua observação *in praesentia*. Leite de Vasconcelos seguiu a genérica leitura de Reinach e colocou-o na linha do Diadúmeno. Como veremos, o antepassado iconográfico do Apolo de Alcoutim é o Doríforo e não o Diadúmeno.

As referências na História da Arte têm sido quase sempre sucintas. Virgílio Correia (1928, p. 247) repete as informações de Leite de Vasconcelos, não acrescentando qualquer interpretação para além da descrição sumária do estado em que a estátua foi encontrada. Por sua vez, Aarão de Lacerda (1942, p. 89 e fig. 78) publica uma fotografia da escultura já com a perna esquerda acrescentada, descrevendo uma *estátua marmórea, mutilada, de Apolo, de tipo policléptico... talvez proveniente de algum templo*, ou seja, mais uma vez seguindo de perto a leitura do autor das *Religiões da Lusitânia*. Segue-se a referência de A. Garcia y Bellido (1949, p. 81, Lam. 63), também pouco desenvolvida e, muito possivelmente, com base apenas em fotografia. Acrescenta, todavia, a hipótese de ser *uma cópia de obra em bronze* mas mantém a interpretação de Leite de Vasconcelos: *é obra um tanto macissa, como se imitasse protótipos policlépticos, assemelhando-se ao Diadúmeno*.

Seguem-se cronologicamente breves referências (Alarcão, 1974, 162 e 201<sup>5</sup>; 1988, p. 204<sup>6</sup> e Gorges, 1979, p. 480<sup>7</sup>; Maciel, 1995, p. 100<sup>8</sup>). Um enfoque novo, todavia, só é apresentado por Vasco de Souza (1986, p. 130, fig. da p. 131 e 1990, p. 41, fig. 118) numa descrição que já desce ao pormenor e se revela muito objectiva da estátua, sublinhando o seu eclectismo, evidente sobretudo na conjugação da tipologia policlética da parte inferior do corpo com a modelação do tórax típica de uma fase anterior da escultura masculina grega, correspondente aos primeiros tempos do classicismo.

A leitura mais recente é-nos apresentada por J. L. Matos (1995, p. 48-49) na sequência de uma primeira abordagem feita pelo mesmo autor em 1966 (p. 41). Após uma descrição global objectiva, afirma que *estamos perante uma das estátuas de divindades clássicas de maiores dimensões existentes no nosso território com características formais, boas proporções, regular desenvolvimento das massas corporais, movimentação do tronco e das pernas imitando de perto os modelos policléticos, mas o que resta dos cabelos indica que a cabeça foi feita segundo modelos helenísticos arcaicos. Este tipo de estátuas ecléticas foi comum nos meados do séc. II, época de Adriano ou Antonino o Pio. É um trabalho oficial tendo por base um modelo cujas cópias foram difundidas por todo o Império.*

Conclui-se que desde o seu aparecimento se atribuiu grande importância a esta escultura, a única de Apolo em tamanho natural que se conhece em Portugal. De início classificada como estátua colossal varonil (Noticiário, 1880, p. 47), foi logo identificada com a figura de Apolo por Leite de Vasconcelos e colocada em paralelo com protótipos policléticos. Sempre referida como um dos monumentos escultóricos



Fig. 3 – Estátua da Villa Hadriana, Tivoli, com dinamismo idêntico do Apolo do Álamo. Foto de M. Justino Maciel.

<sup>5</sup> Alarcão (1974, 162): *Apolo, com o epíteto de Augusto, encontra-se em Conimbriga e talvez em Balsa (CIL II 5164). Sem epíteto, em Olisipo e Mombeja (Beja). Na Herdade do Álamo (Alcoutim) foi encontrada uma estátua do deus, hoje no Museu Nacional de Arqueologia.* Alarcão (1974, 201): *De origem artística incerta são o Apolo de Alcoutim, hoje no Museu Nacional de Arqueologia, e o baixo-relevo mitraico de Tróia...*

<sup>6</sup> Alarcão (1988, 204): *Uma estátua de Apolo.*

<sup>7</sup> Gorges (1979, 480): *Sculpture: trois fragments de statues en marbre blanc, dont un Apollon appuyé contre un arbre (Musée de Lisbonne).*

<sup>8</sup> Maciel (1995, 100): *Deverão ainda reportar-se à época hadriânica as melhores representações de divindades do panteão greco-romano em Portugal, como o Apolo do Álamo, Alcoutim, estátua em tamanho natural encontrada numa uilla junto ao Guadiana e que lembra os melhores cânones gregos.*

mais representativos da arte romana em Portugal, a sua iconografia ecléctica vai sendo posteriormente destacada e investigada. Procuramos agora avançar no entendimento desta obra através de uma descrição pormenorizada ou écfrase da sua forma, movimento e estilo, tentando igualmente abrir caminho para a origem do seu mármore e, se possível, a partir de novos dados, ensaiar também novas interrogações.

### 3. EXAME DESCRITIVO

Esta escultura foi talhada em mármore branco com ligeiros venados azulados, de grão fino por vezes médio e sensível à vista e ao tacto. O granulado que se observa aqui e ali denuncia uma prolongada exposição ao ar livre e a ocorrência de reacções químicas em contacto com o solo que a cobriu durante séculos. Verificam-se mossas variadas, para além dos pontos de fragmentação do pescoço e braços. Existência de concreções, sobretudo na base, pés e respectivos dedos. Ausência de marcas claras de instrumentos utilizados no acto de esculpir, para além de um certo *gradinato* ainda observável no soco.

As bases dos pés deixam ver no seu lado interior o delineamento dos *uestigia*, bem como uma outra demarcação entre o supedâneo e a volumetria de enchimento até à linha recurva da sola dos pés. No lado exterior, essa ligação é menos demarcada.

O pé esquerdo não foi totalmente modelado no lado anterior esquerdo do calcanhar ou terá sofrido alguma erosão ou fragmentação. O dorso deste pé é bastante alto, quase entumescido, inclinando acentuadamente até ao nascimento plano dos dedos, que por sua vez apresentam nós ligeiramente salientes das falanges. Os três dedos menores guardam o tratamento rebaixado das unhas, já destruído no quarto dedo e em parte do quinto. O dedo médio apresenta ainda a unha com perfeição. Pé em repouso mas com um certo *victus*, dada a posição dos nós dos quatro dedos menores, no contexto do esquema de perna livre pronta a iniciar movimento. O tornozelo interior mostra-se-nos também saliente. Perna esquerda daí para cima reconstituída até ao meio da coxa.

O pé direito surge-nos adossado no lado exterior direito do calcanhar a um tronco de árvore, posição que se mantém em toda a perna e joelho. Tornozelo interior saliente. Dorso do pé elevado, mas menos entumescido do que no pé esquerdo. Superfície de nascimento dos dedos mais plana. Esta realidade, aliada à menor protuberância do dorso do pé, bem como à ausência de destaque dos nódulos dos dedos, indica que pé e perna se encontram em total posição de descanso. Dedo menor plano e restantes descendo para apoio no chão, recurvados para o exterior. Tratamento de unhas observável nos segundo e terceiro dedos. O quarto vê-se destruído em dois terços. O quinto, totalmente fragmentado.

A perna direita, embebida no tronco de árvore em cerca de um terço, revela, do tornozelo até ao joelho, rebaixamento muscular delineando a cana. Barriga da perna muito pronunciada. Rótula pouco saliente, indicando não flexão. Coxa engrossando ao modo grego até se juntar um pouco abaixo do escroto, cuja bolsa, bem delineada na parte não destruída, se liga em ângulo com a linha interior de contacto da zona crural. O escroto sofreu fragmentação na sua parte anterior, o que levou igualmente ao desaparecimento do pene. Desta zona nascem dois sulcos que em ténue sinusóide se dirigem opostamente para os flancos, patenteando a musculatura abdominal que, nos lados do corpo, se pronuncia quase na horizontal. O jogo muscular alterna aqui também com superfícies côncavas de cada lado do umbigo, com a indicação da arcada das costelas e da linha do diafragma, encontrando um equilíbrio perfeito na interacção com um sulco ou depressão que, nascendo do umbigo, encurva ligeiramente para a direita do corpo até à linha do diafragma e daí segue sensivelmente na vertical até à parte superior do esterno, denunciando protótipos brônzeos. Por sua vez, o umbigo surge escavado em semicírculo, também ligeiramente inclinado para a direita da estátua. A unidade da torsão do corpo surge, assim, perfeitamente conseguida.

Os músculos peitorais são bastante desenvolvidos e o seu volume aumenta à medida que se aproximam das axilas, conjugando-se com o amplo alargamento do tórax em direcção aos ombros, modelação que empresta à estátua um acentuado porte atlético. De cada um dos lados da base do pescoço desce sobre o peito, em relevo esbatido, uma comprida madeixa de caracóis em saca-rolhas. Os caracóis da direita estão modelados com um relevo mais pronunciado e com menor enrolamento que os da esquerda. Estes destacam-se pela sua ponta em voluta e por se encontrarem mais próximos do ombro. Também aqui se nos revela a perfeita unidade revelada no cuidado do escultor em manifestar todas as consequências da torsão corporal da estátua, o que lhe confere, na aparente mobilidade, um intenso dinamismo. Entre estes caracóis, surgem-nos as marcas da fragmentação da base do pescoço.

O membro superior esquerdo fragmentou-se obliquamente pela linha da axila. Pela amplitude desta conclui-se que o antebraço descia para o lado esquerdo do tórax, dele se afastando um pouco mais devido à torsão do tronco. Entre a axila e a cintura há uma marca de fragmentação, indicativa de um septo que permitia o afastamento do antebraço em relação ao tronco, testemunhando que, por isso, aquele precisava de um apoio e que o braço faria um ângulo com o antebraço. Aliás, o que resta deste junto à axila aponta para esta movimentação. Sobre a parte posterior do ombro existe uma protuberância de secção aproximadamente circular com 9 cm de diâmetro e 3,5 cm de altura que se articulava com a posição do braço. Dada a existência do carcás, pensamos que

Apolo ostentaria com o braço esquerdo o arco e que este apoiaria a sua ponta mais elevada neste local do ombro esquerdo, à semelhança de certos protótipos como o de Torlonia (Reinach, 1897, II (I) 97, 2). A nosso ver, a protuberância explica-se, ou porque o arco se fragmentou e o apoio no ombro foi alisado ou então existe assim *ab initio* para nela se pendurar, com apoio de uma correia de couro que ali teria uma fíbula ou um grande nó, um arco de metal<sup>9</sup>. Todavia, a presença da aljava não significa que seja representado sempre com os braços na mesma posição, como poderemos constatar, por exemplo, no Apolo Lício do Museu Arqueológico de Veneza, figura que, por sinal, apresenta grande similitude com a de Alcoutim na sua parte inferior (Bianchi *et al.*, 1997, fig. da p. 175).

Do lado direito, o antebraço caía na vertical, a julgar pela linha descendente do mesmo ainda observável junto ao nascimento da axila. Encontrava-se mais unido ao corpo do que o do lado esquerdo, seja pelo testemunho da área de fragmentação, seja pela ausência de marca de septo com o tórax. Quanto ao braço, e na mesma linha do citado Apolo de Torlonia, poderia continuar igualmente na vertical, na direcção da aljava (*pharetra*), cuja tampa, como veremos, se encontra deslocada.

O tergo, de cima para baixo, e para além da já referida protuberância sobre o ombro esquerdo, mostra-nos no ponto mais alto, ao centro, com a parte superior cortada pela fragmentação do pescoço, em baixo relevo de feição triangular, como que em cauda de andorinha, um penteado ao modo dos *kouroi* da Grécia arcaica, quatro madeixas de cabelo em disposição sinusoidal, fazendo o par da esquerda simetria oposta com o da direita, aquele enrolando as volutas também para a esquerda e este enrolando-as para a direita. Deste modo, as madeixas interiores delineiam ao centro um losango. As linhas dos cabelos e madeixas são sublinhadas por sulcos verticais e inclinados. Supondo-se o estrangulamento do cabelo acima da linha de fragmentação por uma fíbula ou laço, não restam porém quaisquer marcas ou indícios de fitas ou *infulae*. Como que surgindo por baixo destas madeixas, desce, até à cintura, pelo centro das costas, um profundo sulco indicativo da espinha dorsal que faz realçar, também atrás, o imponente perfil atlético da figura e documenta possíveis influências de modelos em bronze. As nádegas são pequenas e pronunciadas, surgindo mais saliente – e mais elevada mercê do *contrapposto* – a nádega direita, que aparece como que aplanada em parte, talvez devido a condicionalismos já existentes no bloco em que a estátua foi talhada. Na zona do seu nascimento superior revela-se uma linha de fragmentação natural que se distribui quase em semicírculo e que também

<sup>9</sup> Uma estátua de Apolo existente no Museu Arqueológico de Amman (Jordânia), também apoiada num tronco de árvore do qual pende uma aljava, apresenta no ombro uma protuberância idêntica, o que parece corroborar esta segunda hipótese. Neste exemplo, carcás e protuberância encontram-se do lado esquerdo da estátua (N. Darwish e S. Belloni, 1996, fig. da p. 21).

já existiria a quando da sua feitura. No lado externo, esta fissura estende-se até à zona crural. No lado interno, até à divisória das nádegas.

A escultura apoia-se num tronco de árvore com três nós na parte da frente e um na parte de trás. Também se indiciam possíveis modelos brônzeos na tipologia de sua forma tronco-cónica ideal para apoio de uma estátua (Garcia y Bellido, 1949, p. 81). Os nós da parte frontal distribuem-se pela base, pelo ponto de arranque do carcás e um terceiro, mais saliente e circular, travando a correia ou *baltens* de sustentação da aljava. Entre o nó médio e a perna, a árvore apresenta um sulco vertical. Entre este e a perna de Apolo, regista-se o nascimento de outro nó. Atrás, outro ajuda a prender a correia da *pharetra*. O *baltens* tem a largura de 3,5 cm. À frente, na linha do contacto da aljava com o tronco, a correia apresenta uma fíbula de feição ovalada com dois traços horizontais interiores. O carcás é cilíndrico, apesar de nos surgir em parte embebido no tronco de árvore. Tem de altura 38,5 cm e de largura na base 10,30 cm. A espessura na base é de 5cm. Como é cilíndrica, apresenta-se como que embebida no tronco pelo menos outros 5cm. A sua forma imita objectos manufacturados em couro ou em pele. Caída para trás e inserida no meio do triângulo que a correia faz atrás ao dar a volta ao nó da árvore, encontra-se a tampa da aljava em forma de cone achatado com cucuruto em forma de mamilo ou tetina. A parte inferior desta tampa é mais estreita que a parte superior, para ajustar melhor o encaixe. O *statuarius* talhou aqui duas pequenas barras que sugerem duas tiras de couro que prendem esta tampa à parte superior da *pharetra*. A tampa não é perfeitamente cónica porque acompanha a linha natural do mármore, cuja textura aqui falha e encurva, o mesmo acontecendo com o topo do tronco de árvore, que surge condicionado por um aplanamento original do bloco até ao corte horizontal que o escultor lhe fez junto à coxa da estátua. É também natural que a fragmentação da base da tampa, assim como a do topo do carcás, corresponda à situação em que o escultor já encontrou o material a esculpir, dada a pátina parecer aqui mais antiga do que nas fragmentações verificadas no pescoço e nos braços.

#### 4. GENEALOGIA ICONOGRÁFICA

O modelo do Apolo de Alcoutim é longínquo, sendo legítimo, sob o ponto de vista da História da Arte, ensaiar uma pesquisa sobre a sua genealogia iconográfica. A referência fundamental é, sem dúvida, o Cânon de Policleto, do séc. V a. C., tão importante na evolução da escultura clássica porque foi considerado a norma, a regra do acto de esculpir a figura ideal masculina, pelo menos a do *uiriliter puerum*, o adolescente já viril, como dizia Plínio-o-Velho a respeito do Doríforo, o jovem

Portador de Lança (*Naturalis Historia*, 34, 55). Ainda no dizer deste autor do séc. I da nossa era, Policleto foi o escultor da obra que os artifices chamam "o cânon", onde buscam como que numa espécie de lei os caminhos da arte e foi ele entre os homens o único que foi considerado como capaz de produzir arte numa obra de arte<sup>10</sup>.

O nosso entendimento da realização desta figura de Apolo é aprofundado pelo facto de ela se revelar como uma das muitas esculturas romanas que testemunham a dependência absoluta das estátuas atléticas, imperiais ou de divindades romanas desse modelo original, proposta oficialmente actualizada pelo novo protótipo policlético que é a estátua de Augusto de Prima Porta: a mesma posição, a mesma torção, o mesmo *contrapposto*, contrastando apenas com o modelo grego no que respeita ao direccionamento do gesto, ao revestimento do corpo e à identificação concreta das personagens (Woodford, 1983, p. 85-86). Para além desta referência fundamental, a estátua do Apolo de Alcoutim manifesta em si, diacronicamente, a própria evolução das marcas iconográficas das eras julio-cláudia, flávia e mesmo trajânica, e daí concordarmos com a classificação que dela tem sido feita como estátua ecléctica (Souza, 1990, p. 41). Para este dinamismo contribuiu, sem dúvida, a marca deixada por Augusto no que respeita ao culto de Apolo, de quem se confessava favorito, a ponto de na couraça da referida estátua de Prima Porta se reproduzir a sua imagem, cavalgando um grifo, segundo a tradição grega (Zanker, 1992, p. 228-230). Esta força do helenismo associada ao culto do deus do Sol revela-se também no facto de este não ser uma divindade pareada, como Zeus-Júpiter, Hera-Juno ou Atena-Minerva e tantas outras, mas simples e unicamente Apolo, seja para os gregos, seja para os romanos (Brilliant, 1974, p. 204), embora com muitos epítetos, como, entre os latinos, o de *Augustus*, de que há uma referência em Conímbriga e outra, possivelmente, em Balsa (Alarcão, 1974, p. 162).

Todavia, a referência ao Doríforo de Policleto não pode ser apresentada assim de modo tão directo e imediato. A representação do atleta lanceiro também não é uniforme nas diferentes cópias que se fizeram do desaparecido modelo do séc. V a. C. E este mesmo não seria totalmente original, dado que resultou da evolução da representação de *kouroi*, nomeadamente na linha do chamado Efebo de Crítios, da Acrópole de Atenas, datado dos inícios do séc. V a. C. (Robertson, 1981, p. 49, fig. 71), cujas semelhanças com o Portador de Lança são evidentes. O dinamismo a que C. Rolley chamou *ponderação ática* (1994, p. 342-344) vai contaminar toda a escultura viril grega em diferentes variantes de posicionamento segundo o esquema de perna livre, da expressão do musculado e da colocação gestual.

<sup>10</sup> *Naturalis Historia*, 34, 55: *Fecit et quem canona artifices uocant liniamenta artis ex eo petentes ueluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.* (Trad. nossa).

O ramo “genealógico” que leva à geração da estátua do Apolo de Alcoutim passa, sem dúvida, também pelo expressionismo de uma também desaparecida estátua do séc. V a. C., de que se conhecem duas cópias: o chamado Apolo do Ônfalo<sup>11</sup>, do Museu Nacional de Atenas (Robertson, 1981, p. 55, fig. 78), e outro conhecido por pertencer à Coleção Choiseul-Gouffier, hoje no Museu Britânico (Rolley, 1994, p. 342, fig. 353). Este último apresenta a particularidade de se encostar a um tronco de árvore.

Continua o mesmo modelo em nova geração de artistas numa igualmente perdida escultura atribuída a Fídias, conhecida por Apolo Parnópio<sup>12</sup>, que segundo Pausânias se encontrava na Acrópole de Atenas, e de que se conhece hoje uma cópia no Museu de Kassel (EAACO, p. 470, fig. 637). Em relação às estátuas anteriores, esta deixa cair os cabelos sobre os ombros, apresenta livre a perna direita e não a esquerda e ostenta a *pharetra* pendendo de um tronco de árvore à esquerda da divindade. A partir daqui criou-se a tradição grega de representar Apolo na mesma pose do Portador de Lança, embora com os atributos próprios do filho de Zeus e de Latona, que o singularizam para além de um simples atleta idealizado. Esta interacção atleta-divindade traz ao modelado um grande ecletismo, pois as variadas cópias do Doríforo geraram diferentes expressões corporais que, por sua vez, se conjugam com as diferentes posições de Apolo, consoante os seus atributos ou iconografias: Parnópio, Sauróctono, Citaredo, Pítio, Lício...

Como é evidente, estas interacções não têm como única referência o Doríforo. Outras realizações do escultor argivo, como o *Kyniskos*, o Diadúmeno e o Discóforo, estão presentes no evoluir da forma da estatuária masculina grega, sobretudo pela aplicação do mesmo esquema de perna livre, bem evidente no Diadúmeno. Não admira, pois, que S. Reinach, Leite de Vasconcelos e A. Garcia y Bellido, como vimos, invoquem esta última obra de Policleto como protótipo do Apolo de Alcoutim. Todavia, como também já notámos, uma observação atenta e presencial desta escultura indica-nos que os braços desciam para a parte inferior do corpo, tornando evidente, sem descartar uma aproximação ao Diadúmeno na parte inferior da estátua, que a referência primeira será o Portador de Lança. Apolo parece surgir aqui, formalmente, com forte influência do *Canon*.

Que se trata do deus grego o demonstram os cabelos dispostos ao modo arcaico e, sobretudo, o carcás, um dos seus indiscutíveis atributos, mas há estátuas da divindade hiperbórea em que ocorre a *pharetra* e a personagem apresenta um

<sup>11</sup> Assim conhecido por ter sido encontrado no Teatro de Dioniso, em Atenas, junto de um ônfalo, pedra em forma de um escudo com protuberância exterior central, como um umbigo (*omphalos*), imitando a que se encontrava no santuário de Apolo em Delfos onde se apoiava a trípole da Pitonisa e que era considerada o centro do mundo.

<sup>12</sup> Como já referimos, Parnópio significa *defensor contra as pragas de gafanhotos*.

dos braços levantados para a cabeça, como é o caso do chamado *Apollino*, do Museu dos *Uffizi* (Florença). Tal constatação levará a concluir que a aproximação aos protótipos gregos se deverá realizar pelo todo da estátua, mediante a sua écfrase ou leitura pormenorizada e que, sem se rejeitar *in limine* uma fundamentação da dependência do Apolo de Alcoutim em relação ao Diadúmeno, se deverá afirmar a primazia do Doríforo como protótipo, dando conta de que esta divergência só vem sublinhar ainda mais a presença do dinamismo imposto à estatuária pelo escultor de Argos.

E assim chegamos aos tempos adriânicos, no séc. II d. C., em que o ecletismo na estatuária atingiu o auge. A figura masculina, seja ela imperial, atlética, ou de divindades, incluindo aqui Antínoo divinizado, como que se confundem, não fossem as diferenças que ressaltam da evidência dos atributos ou das marcas de retrato. Parece, pois, ser o ecletismo a realidade com que nos deparamos também na estátua de Apolo que aqui pomos em destaque, que poderíamos colocar ao lado das que ladeiam o Canopo da *Villa Hadriana*, em Tivoli, cópias que o Imperador Adriano mandou fazer de originais gregos (Fig. 3). Na sua *Villa*, Adriano como que utilizava estas imagens da sua coleção pessoal para, com a magia do seu movimento no espelho das águas do Canopo, dar conta do poder imperial perante os seus convidados (Brilliant, 1974, p. 211), quando eles se dirigiam para o grande *triclinium* do topo deste comprido *euripus*.

A existência de uma estátua com este valor iconográfico numa *villa* do sul da Lusitânia, de tipo adriânico e, portanto, produzida no séc. II d. C., além de testemunhar a importância do local em que se encontra, sublinha também o estatuto do proprietário e a magnificência da construção. Têm-se interpretado os restos arquitectónicos ainda visíveis no local como de um pequeno templo. O *signum* de Apolo estaria nesse local. Mas na época adriânica a *Villa* modelo era a do próprio Imperador, em Tíbur, onde a imponência dos jardins, dos espelhos de água e do grande euripo conhecido por Canopo eram a imagem do poder e do estatuto social afirmado em correlação com a pose contemplativa e idealizante da obra de arte grega. Uma *villa* como teria sido certamente o *recessus* do Álamo poderia ter imitado, à sua escala, os requintes da *Villa Hadriana*. A barragem romana que ainda hoje se mantém bem conservada no Álamo dá-nos conta da grande quantidade de água que ali era possível armazenar para garantir durante todo o ano a manutenção de um conjunto de *mirabilia aquarum* de suporte a *balnea*, jardins e ninfeus onde a estatuária se destacaria. Talvez um dia a arqueologia nos demonstre onde se encontrava a escultura: num templo, numas termas, num jardim, num pórtico, num espelho de água. Sem esquecer que, nas *villae*, as estátuas pontuavam sobretudo espaços de acesso e de circulação, que eram reformulados ao longo dos tempos, pois há sempre várias fases na sua construção e disposição (Nogales Basarrate, 1999b, p. 503).

Não há muitas estátuas deste género na Península Ibérica. Algumas obras da época adriânica, e igualmente de referência policlética, poderão ser postas em

paralelo com a de Alcoutim, em aspectos como sejam o talhe e a volumetria das nádegas e dos sulcos peitorais e dorsais, como são um torso masculino, provavelmente de uma escultura heróica de um imperador antonino, do Museu Arqueológico de Sevilha e procedente de Itálica (Garcia y Bellido, 1949, p. 179, fig. 194), bem como uma estátua, possivelmente de Adriano e igualmente de Itálica (Idem, p. 181, fig. 203). Mais afastada geograficamente, todavia mais próxima iconograficamente, e também do séc. II d. C., é uma escultura do Museu de Tarragona, e oriunda desta cidade, que parece representar também um Apolo tipo *kouros* (Idem, p. 201, fig. 201), que guarda ainda modelação de cabelos semelhante ao modo como são representados no de Alcoutim. O que demonstra que também na Península se espalharam estas esculturas típicas dos tempos de Adriano e dos Antoninos. Como diria Quintiliano, também aqui o estilo de Policlete sobreviveu com diligência e autenticidade<sup>13</sup> e o escultor se preocupou mais em idealizar a forma humana do que em expressar a dignidade dos deuses<sup>14</sup>.

## 5. PROVENIÊNCIA DO MÁRMORE

Procurou-se determinar a proveniência do mármore da estátua de Apolo recorrendo à análise isotópica de dois dos seus elementos constituintes – carbono e oxigénio. Para o efeito, recolheu-se uma pequena amostra da parte posterior direita da base da estátua usando uma broca de carboneto de tungsténio e tendo o cuidado de, previamente, limpar a superfície da estátua na área onde se fez a recolha. A brocagem foi efectuada a velocidade reduzida para não deixar subir demasiado a temperatura da broca.

Por outro lado, procurou-se determinar a proveniência do mármore de uma placa de revestimento da *Villa Romana do Montinho das Laranjeiras* (Alcoutim), bem próxima da *Villa do Álamo*, encontrada nas escavações ali efectuadas por um de nós (M.J.M.) em 1990-91 (Maciel, 1993 e 1994), recorrendo igualmente à análise isotópica do carbono e oxigénio. A colheita da amostra foi feita de modo semelhante ao atrás descrito.

As análises foram realizadas empregando-se o método adoptado num trabalho anterior (Cabral *et al.* 1992).

Os resultados obtidos foram os seguintes. Amostra da estátua de Apolo:  $\delta^{13}\text{C} = 1,55 \text{ ‰}$ ;  $\delta^{18}\text{O} = -5,41 \text{ ‰}$ . Amostra da placa de revestimento:  $\delta^{13}\text{C} = 1,58 \text{ ‰}$ ;  $\delta^{18}\text{O} = -6,54 \text{ ‰}$ .

As amostras foram depois projectadas num diagrama de  $\delta^{13}\text{C}$  em função de  $\delta^{18}\text{O}$  – ponto A e ponto P da fig. 4 –, onde se representaram também as curvas

<sup>13</sup> *Institutio Oratoria*, XII, 10, 7: *Diligentia ac decor in Polyclito supra caeteros.*

<sup>14</sup> Idem, XII, 10, 8: *Nam ut humanae formae decorem addiderit supra uerum, ita non expleuisse deorum auctoritatem uidetur.*

que delimitam os campos característicos das composições isotópicas dos mármore do Anticlinal de Estremoz (Cabral *et al.* 2001) e de diversos mármore brancos de várias pedreiras situadas na Itália, Grécia e Turquia, exploradas durante a Antiguidade Clássica (Moens *et al.* 1992).

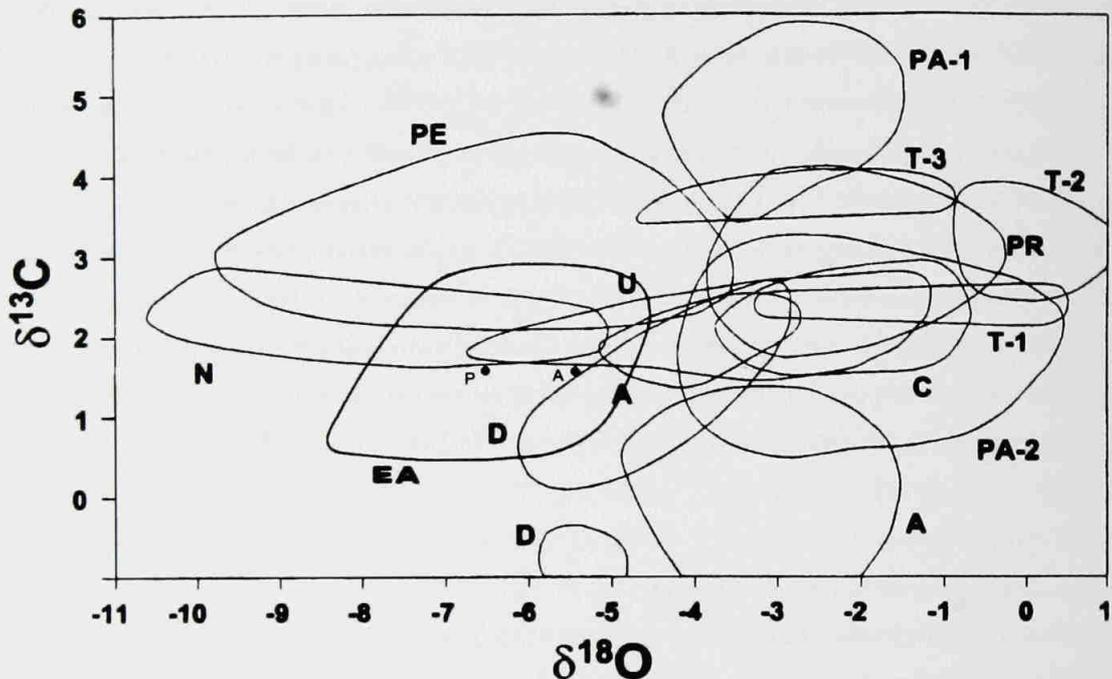


Fig. 4 – Projeções da amostra de mármore da estátua de Apolo da *Villa* do Álamo (ponto A) e da amostra de mármore da placa de revestimento da *Villa* Romana do Montinho das Laranjeiras (ponto P), bem como dos campos característicos das composições isotópicas dos mármore do Anticlinal de Estremoz, EA, e de diversos mármore brancos das pedreiras mais importantes exploradas na Antiguidade Clássica: A – Afrodisiade; C – Carrara; D – Dokimeion; N – Naxos; PA-1 – Paros Stefani; PA-2 – Paros Chorodoki; PE – Monte Pentélico; PR – Proconeso (Mármara); T-1, T-2, T-3 – Tasos; U – Usak. O ponto P identifica a amostra da placa de revestimento em mármore do Montinho das Laranjeiras (Alcoutim), igualmente dentro dos campos característicos do Anticlinal de Estremoz.

Como se pode ver na fig. 4, os pontos A e P representativos das referidas amostras situam-se dentro do campo EA, respeitante aos mármore do Anticlinal de Estremoz, e fora dos campos que dizem respeito aos mármore brancos das pedreiras dos mencionados países.

Assim, parece razoável concluir que tanto o mármore da estátua de Apolo da *Villa* do Álamo como o mármore da placa de revestimento da *Villa* Romana do Montinho das Laranjeiras provieram, muito provavelmente, de uma pedreira do Alto Alentejo.

## 6. CONCLUSÃO

A excelência da escultura arcaizante de Apolo da *Villa* do Álamo, em tamanho natural e típica dos tempos adriânicos, indiciando um alto estatuto social do seu proprietário, causa um certo espanto numa *Villa* como aquela situada junto ao

Guadiana navegável. Isso poderá sugerir, a quem não disponha doutros indícios designadamente os relativos à natureza físico-química do seu mármore, que ela teria sido importada e trazida de uma oficina da Escola de Afrodísíade, dada a facilidade de transporte por barco desde o Oriente, ou desde a Itália, até àquele rio. Seria, então, razoável admitir que o mármore de que é feita poderia ter vindo quer da Ásia Menor, quer da Grécia, quer da Itália.

Os resultados da análise isotópica agora apresentados mostram, porém, que o Apolo da *Villa* do Álamo foi muito provavelmente talhado com mármore extraído de uma pedreira do Alto Alentejo, à semelhança do que se deve ter passado com outras esculturas romanas em Portugal (Maciel *et al.*, 2002a e 2002b). Estes resultados vêm, pois, dar forte apoio à nossa ideia de que teria havido oficinas de qualidade na Lusitânia, não só na sua capital – *Emerita Augusta* – como noutros locais em volta do *pagus marmorarius* do anticlinal de Estremoz (Maciel, 1998), abrindo perspectivas para novas interrogações sobre a actuação de artistas e de oficinas na Lusitânia romana, mesmo nas suas regiões mais próximas dos caminhos do Mediterrâneo, por onde mais facilmente poderia circular a grande estatuária.

Por outro lado, os resultados da análise isotópica relativos à placa de revestimento da *Villa* Romana do Montinho das Laranjeiras sugerem que as *lapicidinae* de Estremoz-Vila Viçosa forneciam mármore que também eram transportados para Sul, via Guadiana, reforçando a ideia de que a Estátua de Apolo do Álamo foi talhada em mármore lusitano.

Somos obrigados, assim, a lançar novos olhares às oficinas regionais, bem como a reflectir sobre como é que os modelos artísticos então oficialmente propostos teriam chegado ao Sul da Lusitânia.

## BIBLIOGRAFIA

- ALARCÃO, J. (1974) – *Portugal Romano*. Lisboa: Verbo.
- ALARCÃO, J. (1988) – *Roman Portugal*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- ANDREAE, B. (1974) – *Arte Romano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- BANDINELLI, R. B. (1970) – *Roma centro del poder*, Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones.
- BIANCHI, E. [et al.] (1997) – *Piazza San Marco e i suoi musei*. Milano: Electa.
- BRILLIANT, R. (1974) – *Roman Art from the Republic to Constantine*, London: Phaidon Press, Ltd.
- CABRAL, J. M. P. [et al.] (1992) – Preliminary study on the isotopic and chemical characterization of marbles from Alto Alentejo (Portugal). In M. WAELKENS, N. HERZ and L. MOENS (eds.) – *Ancient Stones: Quarrying, Trade and*

- Provenance*. Leuven: University Press, p. 191-198. (Acta Archaeologica Lovaniensia; Monographiae 4).
- CABRAL, J. M. P. [et al.] (2001) – Petrographic and isotopic characterization of marble from Estremoz Anticline: its application in identifying the sources of roman works of art. *Journal of Iberian Archaeology*. Porto. 3, p. 121-128.
- CORREIA, V. (1928) – O Domínio Romano. In *História de Portugal*. Barcelos: [s. n.]. I, p. 247.
- DARWISH, N.; BELLONI, S. (1996) – *Jordania, Siguiendo las huellas de 4000 años de Historia*. Narni: Casa Editrice Plurigraf.
- DEVAMBEZ, P. (1978) – *Histoire mondiale de la sculpture. Grèce*. Paris: Hachette.
- ENCICLOPEDIA dell'Arte Antica, Classica e Orientale. (1958-1973). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. EAACO.
- GARCIA Y BELLIDO, A. (1949) – *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: CSIC.
- GORGES, J.-G. (1979) – *Les «Villas» Hispano-romaines. Inventaire et problematique archéologiques*, Paris: Centre Pierre Paris.
- HANFMANN, G.M.A. e RAMAGE, N. H. (1978) – *Sculpture from Sardis: The finds through 1975*. Harvard: University Press.
- HASKEL, F.; PENNY, N. (1990) – *El gusto y el arte de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- LACERDA, A. de (1942) – *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora.
- LAWRENCE, A. W. (1972) – *Greek and Roman Sculpture*. London: Jonathan Cape.
- MACIEL, M. J. (1993) – Reescavações na Villa Romana do Montinho das Laranjeiras (Alcoutim). *Arqueologia Medieval*. Mértola. 2, p. 31-38.
- MACIEL, M. J. (1994) – A “Villa” romana fluvial do Montinho das Laranjeiras, junto ao Guadiana (Algarve), Escavações de 1991. In CAMPOS, J. M.; PÉREZ, J. A.; GÓMEZ, F., eds. – *Arqueologia en el entorno del Bajo Guadiana, Actas del Encuentro Internacional de Arqueologia del Suroeste*. Huelva: Universidade de Huelva. p. 469-484.
- MACIEL, M. J. (1995) – A arte da época clássica (séculos II a. C.-II d.C). In PEREIRA, P., dir. – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. I, p. 76-101.
- MACIEL, M. J. (1998) – Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia. Novos caminhos de investigação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, 11, p. 233-245.
- MACIEL, M. J.; CABRAL, J. M. P.; NUNES, D. (2002a) – Os sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação. *O Arqueólogo Português*. Lisboa. Série IV, 20, p. 161-176.
- MACIEL, M. J., CABRAL, J. M. P. e NUNES, D. (2002b) – Baixo-relevo em mármore com representação de um grifo. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Porto. 42: 1-2, p. 193-202.
- MATOS, J. L. M. de (1966) – *Subsídios para um Catálogo da Escultura Luso-romana*. Lisboa: Faculdade de Letras. Dissertação dactilografada de Licenciatura.
- MATOS, J. L. de (1995) – *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Coleção de Escultura Romana*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- MOENS, L.; DE PAEPE, P.; WALKENS, M. (1992) – Multidisciplinary research and cooperation: keys to a successful provenance determination of white marbles. In M. WAEKENS, N.

- HERZ and L. MOENS (eds.) – *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance*. Leuven: University Press, p. 247-252. (Acta Archaeologica Lovaniensia; Monographiae 4).
- NOGALES BASARRATE, T. (1999a) – La escultura del territorio emeritense. Reflejos de la economía y producción en lusitania romana. In GORGES, J. G.; RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., eds. – *Économie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid: Casa de Velásquez. p. 483-497. (Coll. Casa de Velásquez; 65).
- NOGALES BASARRATE, T.; CREUS LUQUE, M. L. (1999b) – Escultura de villae en el territorio emeritense. Nuevas aportaciones. In GORGES J. G.; RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., eds. – *Économie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid: Casa de Velásquez. p. 499-523. (Coll. Casa de Velásquez; 65).
- NOTICIARIO. (1880). *Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes*. Lisboa. Série II, III: 3, p. 47.
- ONIAN, J. (1979) – *Art and Thought in the Hellenistic Age. The greek world view, 350-50 BC*. London: Thames and Hudson.
- QUINTELA, A. C. [et al.] (1986) – *Aproveitamentos hidráulicos romanos a Sul do Tejo*. Lisboa: Direcção-Geral dos Recursos e Aproveitamentos Hidráulicos.
- REINACH, S. (1910) – *Apollo. Histoire générale des arts plastiques professée a l'École du Louvre*. 6e. ed. Paris: Hachette.
- REINACH, S. (1897) – *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur.
- RICHTER, G. (1970) – *The sculpture and sculptors of the greeks*. 4<sup>th</sup> ed. New Haven: Yale University Press.
- ROBERTSON, M. (1981) – *A shorter history of greek art*. Cambridge: University Press.
- ROLLEY, C. (1994) – *La sculpture grecque, I, Des origines au milieu du Ve. Siècle*. Paris: Picard Éditeur.
- SANTOS, M.L.E.V.A. dos (1971-1972) – *Arqueologia Romana do Algarve*. Lisboa: [s. n.]. 2 vols.
- SOUZA, V. de (1986) – Escultura Romana. In *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa. I, p. 129-147.
- SOUZA, V. de (1990) – *Corpus Signorum Imperii Romani. Portugal*. Coimbra: Instituto de Arqueologia.
- TOYNBEE, J.M.C. (1972) – *A Arte dos Romanos*. Lisboa: Verbo.
- VASCONCELOS, J.L. de (1913) – *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- VERMEULE III, C.C. (1977) – *Greek Sculpture and roman taste*. Michigan: University Press.
- WALKER, S.; MATHEWS, K. (1988) – Recent work in stable isotope analysis of white marble at the British Museum. In FANT, J. C., ed. – *Ancient Marble Quarrying and Trade*. Oxford: BAR. p.117-125. (International Series; 453).
- WOODFORD, S. (1983) – *Grécia e Roma. Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ZANKER, P. (1992) – *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.