

**Sobre o Problema da Identidade Cultural dos Artefatos na Análise Contextual  
da Arte Etrusca**

Marcelo Hilsdorf Marotta<sup>1</sup>

**Resumo**

No estudo da arte antiga, uma das questões metodológicas mais importantes se refere à importância da análise contextual para que se possa compreender adequadamente o significado, a função e o valor próprio do documento do passado. Tal questão se torna especialmente relevante quando da necessidade de analisar documentos que, como no caso do mundo antigo, são forjados dentro de contextos dificilmente discerníveis em termos de unidades completamente autônomas entre si, pois o que se tem notado com cada vez mais frequência nos estudos mais recentes é a existência de tantas e diversificadas “redes de significados” (C. Geertz) que permeiam ou não outras tantas redes de contatos na Antigüidade, que fica muitas vezes praticamente impossível, do ponto de vista metodológico dos significados dos artefatos, de se individuar de forma “clara e distinta” o que seja exatamente um produto de uma cultura em contraposição ao de uma outra cultura, sem que com isso se incorra mais uma vez no preconceito, historicamente formulado, da existência de uma cultura superior e, portanto, central, junto de outras mais periféricas. Pois como distinguir, do ponto de vista do significado, um artefato como sendo superior a outro? Assim, partindo do caso específico da recepção da arte grega pelos Etruscos ao longo do primeiro milênio antes de Cristo, gostaríamos de apresentar, na presente comunicação, algumas considerações gerais de ordem teórico-metodológica sobre a importância da análise contextual e de como podem ser evitados alguns equívocos de cunho eminentemente etnocêntrico na consideração da arte antiga.

**Palavras-chave:** Análise Contextual, Identidade Cultural, Arte Etrusca, Fragmento, Iconologia e Iconografia

---

<sup>1</sup>Mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) – USP, [marcelohmarotta@yahoo.com](mailto:marcelohmarotta@yahoo.com).

**Abstract**

In the study of ancient art, one of the most important methodological questions correspond to the importance of contextual analysis to our adequate understanding of the proper meaning, function, and the value of the past document. Such question becomes especially relevant when we are faced with the necessity to analyze documents that, as in the case of the ancient world, are forged inside of contexts hardly discernible in terms of completely independent units between one another, for what has been noticed with more frequency each time in most recent studies is the existence of so and much diversified "nets of meanings" (C. Geertz) that permeate or not others nets of contacts in Antiquity, that it becomes practically impossible many times, under the methodological point of view of the meanings of the artifacts, to individuate in a "clear and distinct" way what exactly forms a product of one culture in contraposition to the ones from other cultures, without incurring one more time in the preconception, historically formulated, of the existence of a superior culture and, therefore, central, next to others more peripheral. For how can we distinguish an artifact, from the point of view of the meaning, as being superior to another one? Thus, starting with the specific case of the reception of Greek art by the Etruscans along the first millennium before Christ, we would like to present, in the present communication, some general theoretical-methodological considerations on the importance of contextual analysis and how one can avoid some mistakes of eminently ethnocentric matrix in the consideration of ancient art.

**Keywords:** Contextual Analysis, Cultural Identity, Etruscan Art, Fragment, Iconology and Iconography

“Et le grand problème qui va se poser – qui se pose – à de telles analyses historiques n’est donc plus de savoir par quelles voies les continuités ont pu s’établir, de quelle manière un seul et même dessein a pu se maintenir et constituer, pour tant d’esprits différents et successifs, un horizon unique, quel mode d’action et quel support implique le jeu des transmissions, des reprises, des oublis, et des répétitions, comment l’origine peut étendre son

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

règne bien au-delà d'elle-même et jusqu'à cet achèvement qui n'est jamais donné, - le problème n'est plus de la tradition et de la trace, mais de la découpe et de la limite; ce n'est plus celui du fondement qui se perpétue, c'est celui des transformations qui valent comme fondation et renouvellement des foundations.”

*Michel Foucault, “Introduction”, in: L'Archeologie du Savoir*

Para o pesquisador da Antiguidade, estar à margem da contribuição helênica ou, melhor dizendo, do mundo clássico, constitui sem dúvida uma posição no mínimo paradoxal. A presente contribuição encontra-se, como veremos, nesta curiosa posição, qual seja: a de olhar para os produtos de uma sociedade antiga - a sociedade etrusca - cuja cultura foi fortemente influenciada, durante praticamente todo o seu transcurso histórico, pelos referenciais e modelos da cultura helênica; mas, ao mesmo tempo, procurar ao máximo, e se possível até a exaustão, nestes produtos - os relevos das urnas cinerárias etruscas do período helenístico - não o reflexo ou a ação, direta ou indireta, de uma realidade que lhes fosse exterior, mas, pelo contrário, seu próprio caráter, lógica e modo de existência, em suma, aquele palpitar interno que lhes é intrínseco e exclusivo, sem o qual estes produtos deixam de ser o que são e se tornam, aos olhos de quem se debruça sobre eles, apenas um conjunto de *fragmentos* desprovido de vida e de sentido próprio. Vistos por meio dessa ótica que tentaremos evitar tais artefatos passariam a fazer parte de uma história que lhes seria extrínseca, isto é, de uma história heteronômica.

Mas trata-se, sem dúvida, ainda de um conjunto de “fragmentos”. E isso segundo pelo menos três sentidos que procuraremos elucidar ao longo do presente trabalho, utilizando para isso o universo da cultura material etrusca. No primeiro caso, trata-se do sentido de fragmento que corresponde a um dos aspectos da natureza da cultura material em geral e da obra de arte em particular. No segundo caso, trata-se de entender o artefato como fragmento através de um sentido que se instaura como consequência de uma forma deslocada, e, portanto, equivocada, de se

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

realizar uma interpretação iconológica desse primeiro sentido do artefato pensado em sua natureza. Por fim, no terceiro caso, sugeriremos uma forma alternativa de se pensar a interpretação iconológica onde os artefatos passam a assumir um terceiro sentido de fragmento, desta vez tentando evitar os equívocos surgidos pela segunda forma de se pensar o artefato como fragmento.

Assim, como em praticamente todo exercício arqueológico, pretende-se aqui, também, reconstruir e devolver à compreensão do leitor as ausências, as lacunas, as pausas que marcam o ritmo e a especificidade do documento enquanto registro significativo de cultura. Não se trata, portanto, de se pensar apenas o fragmento de matéria a ser recuperado pelo pesquisador no momento da escavação e re-agrupado no laboratório, prática tão característica da arqueologia; trata-se, acima de tudo, no caso do estudo e reconstrução dos liames que compõem a sociedade etrusca enquanto realidade histórica, de um fragmento de outra ordem: em primeiro lugar, porque desta vez não se trata apenas de um fragmento de ordem material, mas de um fragmento de ordem “espiritual”, parte da cultura, dos conceitos, códigos, práticas e tradições de uma civilização específica que não necessariamente se identificam de forma imediata e direta com aquilo que se nos apresenta a chamada “cultura material” nos seus aspectos mais evidentes – que uma simples, mas ingênua descrição da mesma seria capaz de nos fornecer –, mas que é de fundamental importância para o trabalho do arqueólogo. Pois mesmo a cultura material só teria sentido para o pesquisador se pudesse ser vista como portadora desses códigos, práticas, conceitos e tradições que, no fundo, estão além dessa sua materialidade concreta, palpável e visível. Isso porque, dentro do registro da história humana, normalmente criamos ou damos forma às coisas tendo antes uma intenção de produzir algo, mesmo que essa mesma intenção não nos seja inteiramente consciente. É esse o caso, acreditamos, das urnas cinerárias que compõem o objeto de nosso estudo: não são, como tentaremos rapidamente mostrar, o produto de um acidente, de uma falha ou mesmo um produto meramente casual – desprovido de uma causalidade própria –, mas sim de uma intenção genuína que só pode ser compreendida se colocada dentro de seu devido contexto.

Como coloca Massimo Pallottino logo no início de sua *opus magnum*,

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

*“Fra i grandi temi della storia antica la civiltà degli Etruschi ha avuto in passato ed ha tuttora un eccezionale rilievo, non certo per l’importanza creativa, l’estensione territoriale e la durata nel tempo del popolo che la espresse, per la ricchezza dei suoi monumenti o dei suoi documenti, per i retaggi che essa lasciò al progresso dell’umanità – neppure lontanamente paragonabili a quelli delle civiltà del Vicino Oriente, della Grécia e di Roma –, ma per i problemi che taluni suoi motivi peculiari e singolari hanno suscitato, sin dall’antichità, e poi sempre più accentuatamente nel mondo moderno, presso gli uomini di cultura, esaltandone il fascino e dilatandone la popolarità.”<sup>2</sup>*

É preciso, portanto, que o pesquisador se esforce por trazer à luz os aspectos imateriais da cultura que se encontram inscritos na cultura material de forma praticamente silenciosa, como a pausa visível em uma pauta de música, mas não necessariamente percebida com consciência pelo espectador no momento da audição, ou como a questão subjacente à resposta. Assim, traduzindo a presente problemática para o terreno das abordagens metodológicas em História da Arte e Arqueologia, podemos dizer que para o estudioso da Etruscologia ocorre frequentemente uma fissura entre, de um lado, o nível da *análise iconográfica* e, de outro, o nível da *interpretação iconológica*, para usar a famosa teorização proposta por E. Panofsky e de todos aqui bastante conhecida<sup>3</sup>. No caso, gostaríamos de chamar a atenção dos colegas para o fato de que a análise iconográfica deve ser entendida apenas como uma etapa estritamente metódica do exercício do historiador, e não como sendo em si mesma suficiente para a compreensão do significado da obra, visto que esse significado não pode ser dividido em partes, como se divide uma laranja, mas apenas compreendido dentro de um quadro maior em sua totalidade. De fato, como tentaremos mostrar, a mera consideração do significado da obra tão somente a partir da análise iconográfica pode chegar a produzir certas contradições e problemas que somente a realização do exercício completo da interpretação iconológica é capaz, se não de dissolver de todo, de ao menos conferir à obra uma dimensão de verdadeira autonomia, onde autonomia aqui não significa a utilização de um paradigma

<sup>2</sup> PALLOTTINO, 1992: 3.

<sup>3</sup> PANOFSKY, 1982.

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

estrutural-formalista (como, em geral, o utilizado por Wolfflin<sup>4</sup> e pelos membros da Escola de Viena<sup>5</sup>) pelo qual se destacaria a obra de seu contexto histórico, mas antes, ao contrário, uma maior aderência da obra a esse contexto. Vejamos como isso se dá no caso etrusco.

Na figura 1 podemos ver um exemplo de uma urna cinerária etrusca proveniente da cidade de Volterra, na Itália, e conservada hoje no Museu Guarnacci, da mesma Volterra. Nela podemos identificar, através da análise iconográfica, o tema do encontro mítico entre Ulisses e as Sereias. Mas dizer isso não é o mesmo que dizer que o significado dessa representação, e da urna em geral, seja correspondente tanto ao tema do encontro entre Ulisses e as Sereias quanto às implicações mítico-religiosas daí derivadas. Para nós, modernos e pesquisadores, trata-se sem dúvida de Ulisses e as Sereias, ainda que a caracterização formal conferida às “de canto mavioso”, como diz Homero na *Odisséia*, não seja igual à caracterização dada universalmente pelos artistas helênicos, como no exemplo do *Stamnos Ático de Figuras Vermelhas do Pintor de Sereias*<sup>6</sup>, localizado atualmente no British Museum, proveniente de Vulci (não por acaso uma antiga cidade da Etrúria) e datado de 475 a.C., ou como conheceremos posteriormente em alguns casos (mais não todos), como na figura 2.<sup>7</sup> Isso significa que mesmo havendo uma transformação formal dos motivos individuais que compõem a cena nos três casos, que a primeira etapa no método iconológico da descrição iconográfica deveria apontar, ainda assim, para a análise iconográfica, trata-se de um único e mesmo tema. Pois o sentido dessa análise só pode ser compreendido se entendermos que sua natureza é eminentemente metodológica, ou seja, que o tema por ela revelado só tem sentido verdadeiramente dentro do trabalho do pesquisador, em sua busca por conferir ordem a um conjunto documental inicialmente confuso, mas esse tema não revela necessariamente e sempre o conteúdo da representação, especialmente quando lidamos com contextos de recepção dos motivos da tradição

---

<sup>4</sup> WOLFFLIN, 1996.

<sup>5</sup> Cf. WOOD, 2000.

<sup>6</sup> Para a imagem, cf. MAROTTA, 2005, Figura 1, página 182.

<sup>7</sup> Vale lembrar que o raciocínio que segue pode também ser aplicado a outros aspectos das mesmas representações, como, por exemplo, a iconografia da nau. Agradeço ao Prof. Gilson Rambelli por esta lembrança.

clássica onde pode haver potencialmente outros fatores a determinar o significado das imagens.

Por outro lado, o que acontece quando nos perguntamos sobre a interpretação iconológica? Se o leitor tiver por hora a consciência, como dissemos, de que aquilo que os artefatos significam não precisa ser sempre identificado a algo claro e facilmente discernível a partir do que é “dado” por seus aspectos sensíveis, então estará ele já imbuído do espírito que pretendemos modestamente aqui transmitir.

Assim, se correlacionamos anteriormente as obras com um primeiro sentido de fragmento, podemos ainda correlacioná-las com um segundo sentido de fragmento, porque em algumas das tentativas de interpretação da cultura material etrusca ela foi considerada como produto de uma cultura periférica, isto é, de ordem *não-essencial*, em comparação à produção helênica, por exemplo. Assim, de acordo com essa perspectiva, a cultura material etrusca seria aquela onde não seria possível conferir um sentido de unidade às suas partes, o que significa considerá-la meramente como um produto acidental, o que, portanto, inviabilizaria qualquer tentativa de interpretação iconológica.

Mas acreditamos que são justamente os pressupostos que subjazem a esse tipo de abordagem os que inviabilizam a interpretação da arte etrusca, pois através dessa abordagem ela perde seu caráter essencial e passa a ser considerada como um mero reflexo de outras culturas. Assim, alguns estudiosos chegaram a dizer que os Etruscos seriam caracterizados culturalmente por um forte impulso de banalização das contribuições “originais” estrangeiras, como os conteúdos mitológicos identificáveis através da *análise iconográfica*. Tal banalização de conteúdos seria identificada na cultura material etrusca pela presença de uma alteração formal dos repertórios iconográficos oriundos da Grécia, da Magna Grécia e da Ásia Menor, que teriam servido de modelos para o repertório da arte etrusca. Como vimos antes, é exatamente isso o que ocorre no caso das cenas do encontro mítico entre Ulisses e as Sereias. Enquanto na Grécia as Sereias são sempre representadas abaixo da cintura geralmente com corpo de pássaro e acima da cintura com corpo de mulher, na Etrúria as Sereias são sempre representadas com corpos inteiramente femininos.

Giovannangelo Camporeale, nos três artigos intitulados de “Banalizzazione etrusche di miti greche”<sup>8</sup>, partindo do reconhecimento de certas alterações na composição formal das representações na iconografia etrusca dos mitos gregos, conclui que tais alterações só se justificariam dentro de um quadro de ignorância, por parte dos Etruscos, dos conteúdos originais dos mitos gregos. Estaria em ação, então, a força da banalização cultural etrusca, pela qual ela poderia ser caracterizada, dentro dessa lógica, como uma cultura de ordem periférica dentro do mundo antigo.

Assim, para Camporeale, o que a análise iconográfica identificaria como sendo a cena do encontro entre Ulisses e as Sereias, a interpretação iconológica identificaria como sendo a perda do conteúdo mítico original veiculado pela iconografia “adulterada”. Dentro dessa perspectiva, que chamaremos de Teoria da Banalização, o que importa parece ser mais a cultura helênica do que a cultura etrusca. Contrariamente a isso, deveríamos tentar trazer a cultura material etrusca de volta ao seu próprio território, pois ela passou a ser caracterizada dentro da própria Etruscologia como desprovida de um substrato cultural que lhe pudesse conferir um sentido próprio.

Para a Teoria da Banalização, a negação para a cultura etrusca desse sentido próprio é, ademais, muitas vezes revestida de uma característica adicional, qual seja, a da ausência de qualquer sentido. Sabemos que a cultura etrusca foi fortemente influenciada pela cultura helênica durante todo o seu transcurso histórico, mas isso não significa que ela tenha sofrido por isso uma completa *aculturação*. A questão com a qual estamos lidando no presente trabalho é, portanto, a da possibilidade de haver não apenas uma especificidade cultural etrusca frente à situação de contatos e de influências com as principais forças culturais em jogo no contexto do mediterrâneo antigo, em particular no conturbado período helenístico, mas a da própria existência mesma de uma cultura etrusca, em contraposição ao vácuo; ou, ao contrário, se os Etruscos estariam desprovidos de uma tal atividade cultural ou mesmo da originalidade cultural, como leva a crer as implicações deduzíveis do texto de Camporeale.

---

<sup>8</sup> CAMPOREALE, 1959; CAMPOREALE, 1961; CAMPOREALE, 1962.

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

Reverendo criticamente os pressupostos da Teoria da Banalização, podemos mostrar que as conclusões a que ela chega só são aceitáveis dentro de um quadro onde não é a cultura etrusca, ela mesma, o objetivo da análise e observação do especialista em Etruscologia (como no caso de Camporeale), mas a idéia – deslocada – de se escrever, em detrimento dessa mesma Etruscologia, uma história da permanência dos motivos culturais helênicos no mundo antigo. Ainda que essa posição seja justificável sob certos aspectos, seria incorreto do ponto de vista de uma interpretação iconológica esquecer que o significado da arte e da cultura material etrusca deva ser buscado antes dentro de seu próprio contexto de produção e consumo do que alhures. Como mostramos em outro lugar<sup>9</sup>, por trás das inegáveis alterações formais presentes na iconografia etrusca de temas que aparentemente pertencem ao repertório dos mitos gregos, existe uma razão pela qual os esquemas iconográficos gregos teriam sido incorporados e re-significados pela cultura etrusca, dentro da lógica e dos padrões de mentalidade próprios aos Etruscos.

Pensando dessa forma não teríamos a necessidade de postular uma banalização etrusca dos mitos gregos, já que em nossa hipótese os mitos gregos deixariam de ser o conteúdo próprio ou o referente das representações da arte etrusca, lugar que seria ocupado, dentro do pressuposto de uma autonomia cultural etrusca, pelas próprias histórias e/ou mitos etruscos, veiculados através da adaptação dos esquemas iconográficos gregos.

Eis a chave que, então, propomos para que se possa compreender com mais integridade e eficiência a arte e a cultura material etrusca, cujo espírito específico não deve ser buscado alhures – ainda que muitas vezes ele possa ser caracterizado por um forte filo-helenismo –, por isso qualquer tentativa de se reduzir a cultura etrusca a um aspecto periférico do acontecimento grego só pode resultar em uma fragmentação ainda maior na compreensão do significado de sua arte e cultura material.

Trata-se, portanto, não de desconsiderar a contribuição sem dúvida ímpar da cultura helênica para a história da cultura etrusca, mas de resgatar essa história que, dentre as muitas outras histórias soterradas pelo tempo, nos pareceu ser negligenciada

---

<sup>9</sup> MAROTTA, 2005.

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

amiúde em diversos dos tratamentos que recebeu. Isso significa que deveríamos deixar de lado, na análise do mundo etrusco, partidarismos de qualquer ordem, que ora tendem a encarar a cultura etrusca como um fragmento insignificante dentro do mundo antigo, ora tendem a ver na cultura etrusca uma forma de ser não apenas cultural e historicamente isolada de seus pares nesse contexto, mas um motivo de legitimação política para o presente, como ocorreu durante o regime fascista na Itália. Não se pode tentar alcançar uma visão ou uma compreensão do que seja verdadeiramente a antiguidade fazendo com que certos elementos desta mesma história desapareçam diante, ou apesar, do peso dos demais.

Pensando particularmente na idéia de uma tradição clássica, e no que nos concerne mais diretamente aqui, somos sim marcados pela influência de um mundo antigo; mas ao mesmo tempo esse mundo antigo tem sido sempre, quase que de forma universal, caracterizado pelas esferas de influência do mundo greco-romano, de suas normas, de suas conquistas e invenções, de suas práticas e crenças e, não podemos esquecer, do universo de sua cultura material, que tem chegado até nós de formas muito diversas e cuja presença entre nós garante não só a sobrevivência ou a memória desse momento da história humana mais geral – que é sem dúvida radical para muitos de nós –, mas também garante a reprodução das formas pelas quais nós nos definimos como sendo aquilo que somos, bem como determina os rumos que lançamos em direção a um possível futuro comum. E se a história realmente tem esse papel essencial na determinação de quem somos, por que então considerar, em primeiro lugar, que somente as permanências dizem respeito à formação da tradição clássica e, em segundo, que a história desta mesma tradição só tenha início como o resultado *a posteriori* das conquistas do mundo antigo, como se esse mesmo mundo antigo, tomado sempre em sua porção mais clássica, não pudesse ser pensado como sendo muito mais complexo, ao levarmos em consideração que mesmo na antiguidade ocorre já um processo de formação histórica dessa tradição, seja através dos processos de apropriação e re-significação de seus elementos constitutivos por outras culturas que não exclusivamente a cultura greco-romana, seja através da transmissão desses mesmos elementos por outras vias que não as vias tradicionais da tradição textual.

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

Assim, poderíamos pensar, em relação ao que acabamos de dizer, num último sentido para o termo fragmento. No lugar de se pensar a arte e a cultura material etrusca como um acidente sem importância no computo geral do mundo antigo, podemos pensá-la metaforicamente como o fragmento que caracteriza uma das tantas fissuras no seio da sociedade antiga, onde o trabalho do arqueólogo e do historiador da arte visaria não a eliminar essa sua constituição fragmentária básica por meio de uma síntese que faria de cada um dos fragmentos uma única e indissolúvel unidade, sem distinção de suas tensões e dissonâncias internas, mas deveria compreender cada um dos fragmentos como parte de uma estrutura social e perceptiva maior, onde o significado das obras deveria ser situado dentro da idéia de que no fundo o que temos são diferentes percepções que formam cada uma um fragmento de cultura, sempre correspondendo cada percepção a cada um dos diferentes locais a partir dos quais a sociedade, pensada como um grande sistema de contraposições, diferenças e associações desses sentidos e percepções (fragmentos), vê historicamente a cultura material e a arte. Desta forma, ao falarmos sobre o significado de um fragmento, deveríamos ao mesmo tempo apontar para qual lugar esse mesmo fragmento ocupa dentro da estrutura sócio-cultural maior da qual faz parte, isto é, em oposição e/ou identidade cultural com outros fragmentos.

Como mostramos brevemente no caso da arte e da cultura etrusca, freqüentemente se vê esse mundo em termos que não lhe correspondem, e observamos que o etnocentrismo daí derivado ocorre graças a uma excessiva centralização das abordagens nas contribuições dadas pelo universo da cultura helênica. Não se trata, mais uma vez, de desconsiderar a influência que o mundo helênico exerceu sobre a formação da idéia de tradição clássica, de um lado e, na antiguidade, de outro, sobre o mundo etrusco, mas de ressaltar o caráter *não absoluto* dessa mesma influência, de modo que a diversidade e a identidade cultural da arte e da cultura material etrusca possam ser consideradas com maior clareza e precisão.



FIGURA 1, Urna Cinerária, Alabastro de Volterra, Etrúria, Museu Guarnacci, c190 aC



FIGURA 2, Hebert James Draper, Odysseus and the Sirens, 1909, Ferens Art Gallery, Hull

### **Bibliografia**

- CAMPOREALE, G. “Banalizzazioni etruschi di miti greci”, in: BECATTI, G. et al. (eds.) **Studi in Onore di Luisa Banti**. Roma: "L'erma" di Bretschneider, 1965, pg. 111-123.
- CAMPOREALE, G. “Banalizzazioni etruschi di miti greci II”, in: **Studi Etruschi**: 36, 1968: pg. 21-35.
- CAMPOREALE, G. “Banalizzazioni etruschi di miti greci III”, in: **Studi Etruschi**: 37, 1969, pg. 59-76.
- MAROTTA, M. H., “A recepção de motivos iconográficos gregos na Etrúria”, in: MIYOSHI, A.G. *et alii* (Org). **Revisão Historiográfica – O Estado da Questão**. Atas do I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas., de 6 a 8 de Dezembro de 2004. Campinas, SP: IFCH – UNICAMP, Vol. 2, 2005, pg. 178-187.
- PALLOTINO, M. **Etruscologia**, Milão: U. Hoepli Editora, 1992.
- PANOFSKY, E. “Iconography and Iconology: an introduction to the study of renaissance art”, in: **Meaning in the Visual Arts**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982, pg. 26-54.
- WOLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais de História da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

*II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP*

WOOD, C. S. (ed.). **The Vienna School Reader**. New York: Zone Books, 2000.