

GONÇALO CRUZ

Sociedade Martins Sarmento; Universidade do Minho, Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2pt)

goncalo.cruz@msarmento.org

<https://orcid.org/0009-0004-1250-9987>

NO ENCALÇO DE HÉRCULES?

UMA NOVA PERSPETIVA SOBRE UM CONTROVERSO BAIXO-RELEVO

ON THE TRAIL OF HERCULES?

A NEW PERSPECTIVE ABOUT A CONTROVERSIAL BAS-RELIEF

“Conimbriga” LXIII (2024) p. 127-166

http://doi.org/10.14195/1647-8657_63_4

Texto recebido em / Text submitted on: 30/09/2023

Texto aprovado em / Text approved on: 04/06/2024

RESUMO: Um elemento pétreo decorado com um baixo-relevo, identificado na Citânia de Briteiros no século XVIII, é o tema central deste estudo. O facto de representar duas figuras humanas conferiu-lhe algum destaque, divergindo a interpretação do baixo-relevo entre os que consideram a sua temática sexual, ou a representação de uma cena de combate ou de trabalho. De forma menos evidente, também a atribuição cronológica deste achado descontextualizado é controversa, entre a sua inclusão na escultura romana, ou entre os cânones artísticos da Idade do Ferro local. Uma observação mais detalhada da peça e a procura de

Conimbriga, 63 (2024) 127-166

paralelos iconográficos, motivou a interpretação que apresentamos e que está parcialmente em linha com algumas propostas anteriores que a atribuem genericamente ao período romano. Contudo, propomos a interpretação hercúlea da cena representada, analisando o possível contexto subjacente ao recurso a esta iconografia clássica.

PALAVRAS-CHAVE: Citânia de Briteiros; Hércules; Amazonomquia; Romanização.

ABSTRACT: A stone element, decorated with a bas-relief, identified in Citânia de Briteiros (Guimarães, Portugal) in the 18th century is the central subject of this study. The representation of two human figures in this piece gave it some prominence, with its interpretation diverging between those who consider its sexual nature, and those who see it as a representation of a fight or a work scene. Less evidently, the chronological attribution of this out-of-context find is also controversial, between its inclusion in Roman sculpture, or among the artistic features of the local Iron Age. A more detailed observation of the piece and the search for iconographic parallels, gave way to the interpretation presented here, that is partially in line with some previous proposals that consider it generically as a roman sculpture. However, we propose the herculean theme of the depicted scene, analysing the possible context underneath the use of this classical iconography.

KEYWORDS: Citânia de Briteiros; Hercules; Amazonomachy; Romanization.

NO ENCALÇO DE HÉRCULES? UMA NOVA PERSPETIVA SOBRE UM CONTROVERSO BAIXO-RELEVO

A peça de que nos ocuparemos neste artigo já teve momentos de maior celebridade no espólio associado à Citânia de Briteiros, particularmente nos estudos dedicados às manifestações artísticas da última fase da Idade do Ferro e da época da romanização. O estudo que aqui apresentamos partiu de uma revisão das informações sobre várias peças da coleção da Sociedade Martins Sarmiento (SMS), que foram divulgadas *online* no contexto do encerramento dos museus e monumentos da instituição, consequência da pandemia de 2020/2021. Neste trabalho incluímos algumas citações de outros textos, cuja dimensão se justifica pelo pormenor descritivo, quer da peça, quer das circunstâncias da sua recolha na Citânia de Briteiros.

O bloco pétreo (FIG. 1), de granito poroso, tem cerca de 31cm de altura, por 44cm de largura, na sua face decorada. Esta foi previamente regularizada para receber uma decoração em baixo-relevo, onde se distinguem duas figuras humanas, uma por trás da outra, voltadas para a direita, com uma particular sugestão de movimento, como se a figura da esquerda perseguisse a figura da direita. O resto do bloco não mostra qualquer vestígio de corte, apresentando uma morfologia irregular. O elemento granítico integra a coleção de Arqueologia da SMS praticamente desde a criação do respetivo Museu, ou seja, fazia parte do núcleo dos objetos arqueológicos que estavam na posse de Martins Sarmiento e cuja fotografia foi incluída no primeiro álbum da Citânia, que o arqueólogo preparou em dezembro de 1876 (SARMENTO, 1876: Fot. XII). A peça esteve sempre exposta no Museu da SMS, até 2003, tendo ficado em reserva até ao ano de 2015, encontrando-se em exposição, desde então, no Museu da Cultura Castreja, em Briteiros.

As circunstâncias do achado

Recolhido pelos trabalhadores de Sarmento em julho de 1875 (SARMENTO, 1903: 68), a identificação deste elemento decorado foi, no entanto, uma redescoberta, da qual o arqueólogo oitocentista desde logo se apercebeu.

Com efeito, a primeira referência à peça é um manuscrito do século XVIII. Trata-se de um documento redigido por Luís Álvares de Figueiredo, Bispo de Uranópolis e Auxiliar do Arcebispo de Braga, dirigido a Jerónimo Contador de Argote, que terá sido produzido entre 1716 e 1725 (FIGUEIREDO, s/d). No documento, em que se faz uma descrição geral dos vestígios da Citânia, presumivelmente resultante de uma ida ao local do próprio Figueiredo¹, consta uma secção particularmente relevante:

À parte do Sul se divisa ainda uma casa que é a maior que se acha, com parede ainda de dois ou três palmos. Esta dizem ser o templo e afirmou um homem que haveria 30 anos se lhe viam arcos subterrâneos, por ser funda, que um chanfre de Braga desfez, para levar para uma sua quinta as melhores pedras, entre as quais foi um mármore, que se supõe servir de altar naquele templo. Entre as ruínas deste dito templo se acharam três pedras. (FIGUEIREDO, s/d: f. 136v).

Escusando-se a uma descrição textual, optando por um registo gráfico, desenha os três elementos pétreos referidos: o que parece ser uma epígrafe latina, um tetrásceles sinistrógiro e o baixo-relevo que aqui nos ocupa (FIG. 2). Supomos que, ao contrário do “mármore”, que é apenas referido, e que já tinha sido levado para outra parte, Figueiredo deve ter observado no local as três pedras que desenhou. A epígrafe latina não aparenta ser diretamente associável a nenhuma inscrição registada na Citânia de Briteiros. O mesmo acontece com o tetrásceles, posto que dos três exemplos recolhidos no sítio arqueológico, nenhum mostra uma moldura quadrangular. Já a identificação do baixo-relevo parece-nos evidente. Do edifício de que estas pedras fariam parte – um suposto templo – e que seria o mesmo onde estaria o tal “mármore”, o

¹ A crítica aberta, no final da descrição da Citânia de Briteiros, ao cônego Gaspar Estaço, pela pobre qualificação que tinha feito dos vestígios, sugerindo que ele não os terá visto com os seus olhos, faz pressupor que o Bispo de Uranópolis esteve no local (FIGUEIREDO, s/d: f. 137).

nosso informante terá avistado o que restou da destruição perpetrada pelo referido “Chantre de Braga”.

Pela descrição – sensivelmente contemporânea, datada de 1723 – do corregedor Francisco Craesbeck (CRAESBECK, 1992: 44), sabemos: que este Chantre da Sé Bracarense era Inácio de Carvalho, Abade de Santo Estevão de Briteiros; que o nome da “sua quinta” era Poço da Ola, junto ao Rio Ave; que o dito “mármore” era conhecido pelo nome de “Pedra Formosa” e que a destruição terá sido, afinal, uma medida de proteção, por ter caído no chão a referida pedra. Ficamos também a saber que o monólito já não se encontrava na propriedade do Abade, mas sim no adro da igreja de Santo Estevão, para onde o clérigo a terá mandado transportar no ano de 1718. Refere ainda, contrariamente a Figueiredo, que o edifício da Citânia onde estava a Pedra Formosa, não estaria a sul, mas sim a leste, não longe do alto. Confirma, contudo, que o monólito estava numa “cova”. Craesbeck também aparenta ter estado no local, tendo esboçado uma planta da Citânia, e observado também a Pedra Formosa, em Santo Estevão, que desenhou.

As informações não são ordenadas necessariamente desta forma, posto que desconhecemos qual dos documentos será mais antigo, por falta de uma data específica para o texto de Figueiredo, nem se haveria conhecimento mútuo destas referências. A leitura destas duas fontes, contendo ambas informações sobre a Pedra Formosa – ainda que Craesbeck não faça referência ao baixo-relevo que aqui nos ocupa – deve, assim, procurar os pontos em comum, complementando as informações que daqui se possam extrair. Tal deve ter sido o exercício de Contador de Argote que, de posse dos dois manuscritos, deles retirou as informações que considerou relevantes, citando alternadamente Figueiredo e Craesbeck, na obra que publicou em 1734, na qual descreve a Citânia de Briteiros, presumivelmente sem ter estado no local (ARGOTE, 1734: 457-462). Precisamente, os desenhos das pedras remetidos por Álvares de Figueiredo chamaram a atenção do historiador setecentista, que descreve nestes termos o baixo-relevo:

Outra pedra se relata nas Noticias remettidas de Braga, se achara tambem, que he quadrada, e nella estão gravadas suas figuras, huma de hum Satyro pequenino, nũ, e com huma tocha na mão, e detraz do tal Satyro outro menino tambem nũ com os braços estendidos. (ARGOTE, 1734: 460).

Prosseguindo depois:

... porém julgo, que antecedentemente [ao tempo dos Suevos e Godos] houve alli Povoação Romana, o que parece se convence da obra da calçada, que denota nobreza, e magnificencia, e da Pedra Ferosa, que dissemos, e sobre tudo da pedra em que está gravado o Satyro, que não tem duvida ser do tempo dos Romanos. (ARGOTE, 1734: 460).

Estas são as informações de que dispomos e que constituem as primeiras referências ao baixo-relevo com duas figuras humanas representadas. Voltando ao esquecimento dos tempos, a escavação de 1875 trouxe-o de novo à luz do dia. O baixo-relevo apareceu, assim, na acrópole da Citanía, não distante das casas que Sarmento reconstruiu, escondido sob um “montão de pedras” (SARMENTO, 1876; 1933: 473). O diário de campo de Sarmento regista a descoberta, bem como a imediata interpretação dos trabalhadores das escavações e as impressões do arqueólogo:

Disseram-me os trabalhadores que os pedreiros alguma coisa tinham a mostrar-me e fallaram-me em figuras. Corri para lá (...)

Tratei de vêr as figuras. Effectivamente é um baixo-relevo! Por traz a pedra não foi picada, o que prova que estava embutida em parede. Dos lados do mesmo modo. A pedra é molle e as figuras, apesar do relevo de pollegada, estão safadas nas feições e nos braços.

A segunda figura parece ter um mólho de cabelo em que a figura anterior agarra; mas ao mesmo tempo do meio do braço dir-se-ia que havia instrumento com que o primeiro personagem quer ferir o segundo, que vae na attitude de quem foge, com o que quer que seja na mão. D’entre as pernas do primeiro para o anus do segundo ha alguma coisa, que a hermeneutica dos pedreiros queria capitular de sodomismo.

Não se sabe o que é. O instrumento que o fugitivo leva na mão também se não decifra. Em todo o caso é uma preciosidade, e o melhor é que esta pedra estava solta!

O seu ar de vetustez não pode legitimar a suspeita de que tal obra pertencesse à antiga capella de S. Romão, aliás relativamente moderna. Temos innegavelmente um esculptor citaniense. Quem sabe o que mais virá! (SARMENTO, 1903: 68-69).

Esta nota de Sarmento no seu diário de campo – acompanhada do desenho da FIG. 3 – é a descrição mais eloquente que o arqueólogo fez deste curioso elemento arquitetónico, que seja do nosso conhecimento. Talvez o aparente laconismo da escultura, ou a falta de um contexto claro, o tenham desmotivado, apesar de ter dado à publicação a fotografia da peça, como já mencionámos. Tivesse Sarmento tido acesso ao documento original de Luís Álvares de Figueiredo, e não apenas à publicação de Argote – que o transcreve somente em parte – o seu entusiasmo teria, sem dúvida, redobrado, pela clara informação do Bispo de Uranópolis de que este baixo-relevo estaria no mesmo edifício onde estava a Pedra Formosa, o ex-líbris indecifrado de Sarmento. De facto, Sarmento cita Craesbeck e Figueiredo, mas este último foi lido através da publicação de Contador de Argote (SARMENTO, 1933: 472-477).

Temos, assim, notícia do elemento decorado no início do século XVIII, referido como tendo sido retirado de uma construção desmontada alguns anos antes. Diz-se ser a peça proveniente do “templo” onde estava a Pedra Formosa, ou seja, um edifício de banhos, fosse este o Balneário Este da Citânia, como considera a maior parte dos autores, entre os quais nos incluímos (CARDOZO, 1935; SILVA e MACHADO, 2007: 48; LEMOS *et al.*, 2008: 322-323; CRUZ, 2020: 73); fosse o Balneário Sul, muito improvavelmente, posto que preserva a sua Pedra Formosa original; fosse, ainda, outro edifício de banhos, hoje desconhecido, também a sul, se levarmos à letra as informações de Figueiredo. Supomos que Figueiredo terá observado o baixo-relevo no local, mas não sabemos onde exatamente. É possível que estivesse ainda junto aos restos do edifício desmontado, ou que estivesse noutro ponto do monte da Citânia, e que lhe tenham dito que as pedras teriam saído de lá, pois que sabemos que recorreu a um informante local. Tão pouco sabemos porque razão as pedras decoradas, se provenientes de um edifício na encosta, terão sido levadas para o alto, posto que, no século XIX, quando Sarmento identificou este baixo-relevo, ele estava na acrópole, no ponto mais elevado do monte (a cerca de 160 metros do Balneário Este). Estaria no meio de um derrube, seguramente fora do seu contexto original. Se, no século XVIII, o baixo-relevo estava à vista, isto sugere-nos que, no decurso de mais de cem anos, a peça foi afetada pelas significativas movimentações de terras e pedras, eventualmente resultantes dos saques de pedra que ali se praticaram, até aos finais do século XIX.

Determinar a localização original deste elemento escultórico é praticamente impossível. No entanto, a informação de que estaria na mesma construção onde estava a Pedra Formosa, sugere que a peça integrava um edifício de banhos. Pode ser esta uma informação relevante, que retomaremos mais à frente.

Um estranho caso de escultura

Redescoberto nas escavações de 1875 e publicado por Martins Sarmento, como dissemos, o baixo-relevo com as duas figuras humanas foi citado pela bibliografia dos finais do século XIX, e inícios do século XX, em quase todas as circunstâncias em que os achados de Briteiros foram referidos. Desde logo, alguns participantes da “Conferência da Citânia” de 1877, divulgando os achados, fazem referência a este baixo-relevo, como resume Emil Hübner:

Os primeiros commentadores em data gravitam dentro do circulo das ideias antigas; uns viram um satyro que persegue o amor munido de um archote. O snr. Luciano Cordeiro julgou descobrir no assumpto uma concepção mythologica do cyclo ariano que elle traduz do seguinte modo: o Deus Sol perseguindo a Deusa Lua.

O snr. Manoel Maria Rodrigues julga ver, com mais razão, um simples episodio de uma luta; o perseguido tem, na sua opinião, o toucado celtico; o objecto que elle traz na mão pareceu-lhe ser uma arma qualquer. (HÜBNER, 1879: 20)

O próprio Hübner não se estende para além de uma descrição visual da cena representada:

A pedra, bastante granulosa, mostra-se corroida pelo tempo e apresenta as figuras em contornos mal distinctos. São duas figuras humanas em perfil, marchando da esquerda para a direita. É impossível distinguir se estão núas ou vestidas, se são masculinas ou femininas; nem sequer se conhece nellas as feições. A primeira, à direita, que é a mais pequena, está curvada para diante e parece segurar um instrumento do feitio de um masso com ambos os braços. A da esquerda, maior, parece perseguil-a victoriosamente; os

seus braços estendidos (e talvez armados) tocam a figura menor na cabeça e nas costas. Parece mostrar-nos a luta e fuga do inimigo. Eis tudo quanto se pde dizer d'este relevo. (HÜBNER, 1879: 12).

Apesar destas interessantes descrições e possíveis interpretações, Sarmento, o revelador da peça, não avança muito mais quanto ao significado da escultura, além das notas do diário de campo, que acima transcrevemos, e que foram publicadas postumamente na Revista de Guimarães (SARMENTO, 1903: 68-69). Após o entusiasmo inicial, este baixo-relevo parece não ter despertado particular interesse no estudioso vimaranense, nem sequer na detalhada resposta que escreveu a Hübner, em que apenas reforça que a peça apareceu num derrube e que já tinha sido descrita por Argote (SARMENTO, 1933: 473).

Porém, a publicação da fotografia da peça (idêntica  da FIG. 4), não só proporcionou o comentário de outros autores, como também a sua reprodução em várias publicações, desde logo no volumoso trabalho de Émile Cartailhac, um dos congressistas visitantes de 1880, *Les Ages Prhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, na qual se reproduz uma gravura do baixo-relevo, feita seguramente a partir da fotografia de Sarmento, com a classificação de “escultura bárbara” (CARTAILHAC, 1886: 291-292). Anos mais tarde, em 1903, Pierre Paris, no seu *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, sugere que o baixo-relevo ilustra uma cena de trabalho numa mina, na qual dois mineiros trabalham numa galeria: a figura da direita, escavando curvada, e a figura da esquerda segurando também uma picareta na sua mão esquerda (PARIS, 1903: 79-80). Esta interpretação aparece aqui associada  do baixo-relevo recolhido, também na década de 1870, em Linares (Jan, Sul de Espanha), esculpido em arenito, no qual se veem oito personagens que aparentam ser mineiros dirigindo-se para o trabalho, datado do período romano (SANDARS, 1905; RODRÍGUEZ OLIVA, 2001). Também Paris reproduz uma gravura do baixo-relevo de Briteiros, sendo provavelmente a primeira publicação que defende representar uma cena de trabalho.

Marcando uma leitura assumidamente divergente, Joseph Déchelette, no *Essai sur la chronologie prhistorique de la Péninsule Ibérique* que publicou na *Revue Archéologique*, considera a ideia de Paris como impossível de subscrever. Classifica a peça como um “méchant bas-relief romain” (considerando a sua cronologia pr-histórica como

“pretensa”), integrando-a nas representações eróticas características das produções provinciais romanas (DÉCHELETTE, 1909: 33-34). Gracejando sobre a ideia de Paris, refere que a única coisa em comum entre a cena representada e um cenário de trabalho numa mina, é o facto de ser uma atividade que normalmente não se faz à luz do dia. Evitando pormenores, acrescenta que a figura da direita será uma mulher, reconhecível pelo toucado, tendo uma flauta na mão, “attribut habituel de l’un ou de l’autre des deux figurants” (DÉCHELETTE, 1909: 34). Não deixa de ser irónico que o primeiro autor a defender o cariz sexual da cena representada, subscrevendo assim a “hermenêutica dos pedreiros” de Sarmiento, use tamanho pudor nas suas palavras.

A divergência verificada, entre as leituras mais prudentes de Sarmiento e de Hübner, a cena laboral vista por Paris e o episódio de luxúria interpretado por Déchelette, levou à observação de Mário Cardozo, anos mais tarde, de que “esta peça tem sido publicada por vários AA. (...), interpretando cada qual a seu modo a movimentada cena expressa na tosca escultura.” (CARDOZO, 1930: 35). Referindo que o baixo-relevo está em “perfeita harmonia iconoplástica com as conhecidas estátuas de guerreiros”, também Cardozo a interpreta a seu modo, na que foi a primeira edição da notícia descritiva da Citânia e Sabroso, vendo no baixo-relevo “duas figuras humanas, parecendo que uma delas vai em perseguição da outra, talvez em qualquer scena de combate” (CARDOZO, 1930: 35). Na terceira edição da mesma publicação, Cardozo acrescenta, sem indicação de uma referência bibliográfica, que Adolf Schulten defende o carácter fálico da escultura (CARDOZO, 1948: 36). No catálogo do Museu Arqueológico da SMS, Cardozo mantém a ideia de que o baixo-relevo parece mostrar uma cena de combate, acrescentando que a figura da frente empunha uma provável lança (CARDOZO, 1985: 144).

No seu estudo acerca das esculturas zoomórficas e antropomórficas nos castros, López Cuevillas descreve também a curiosa peça:

... se ve a dos personajes erguido el uno e inclinado el otro, que huye quizá ante la acometida del primero, que se diría lo golpea en el cuello y le hunde una espada en el cuerpo, mientras él sostiene en una mano un objeto recto y largo que es posible sea una lanza.

Los dos personajes que componen esta escena se hallan interpretados de una manera esquemática, sin que perciban en ellos las facciones, ni ningún detalle anatómico ni de vestido, parecien-

do más bien que ambos van por completo desnudos (LÓPEZ CUEVILLAS, 1951: 191).

Reproduz também, tal como aliás o próprio Cardozo, uma das fotografias da peça tiradas por Sarmento no quintal do Solar da Ponte, em Briteiros.

Muitos anos depois, já na década de 1990, este baixo-relevo, relativamente esquecido, embora exposto no Museu Arqueológico da SMS, veio novamente a lume no considerável levantamento da plástica decorativa castreja realizado por Francisco Calo Lourido. A descrição é consentânea com as referências anteriores:

... vense dúas figuras en relevo, avanzando cara á dereita. A de diante aparece inclinada, cun brazo estendido no que leva un obxecto cilíndrico. A de atrás estende un brazo en dirección á cabeza da primeira ata tocar un posible moño do peiteado (...). Un instrumento, posiblemente idéntico ó da primeira figura, vai desde a man ou o arranque das pernas ata as nádegas da primeira.

Polo estado de conservación non se pode asegurar se as figuras estarían vestidas ou espidas, se ben se aprecia unha certa calidade anatómica. (CALO LOURIDO, 1994: 172)

Fazendo um resumo de algumas das interpretações avançadas, conclui:

- Se a 1ª figura leva un instrumento na man, o da segunda parece ser outro semellante.
- Se esto é así, e por tanto, eliminámo-la posibilidade de que se trate do falo, teríamos que descartar-la hipótese do erotismo.
- Podería tratarse dun xogo ou dunha loita.
- O artífice, para face-lo relevo, foi rebaixando a alma, deixando-a en bruto na parte superior e no fronte. Este feito pode interpretarse como que se trata dunha obra «non finita» ou, no caso contrario, é posible que sexa válida a interpretación de Pièrre Paris e que as figuras avancen por unha gruta ou galería de mina. (CALO LOURIDO, 1994: 173).

É estranho que Calo Lourido, ao mencionar um possível falo e eventualmente descartar uma interpretação erótica, não refere esta possibilidade ao resumir os autores anteriores, nomeadamente Sarmento (veiculando os seus colaboradores de campo) ou Déchelette, ou mesmo Schulten, nas palavras de Mário Cardozo. Ou seja, conclui que uma dada interpretação é improvável, sem referir quem é que tinha avançado com a hipótese, e porquê, como se o assunto fosse discutido, por assim dizer “à boca pequena”, mas não publicado. Calo Lourido mantém, assim, as várias outras hipóteses em aberto: um jogo, uma luta ou uma cena numa galeria mineira.

Chegados ao século XXI, a interpretação sexual adquire um novo fôlego com a breve reflexão que Alfredo González-Ruibal dedica a este baixo-relevo. Não fazendo uma descrição dos elementos representados, mas publicando um desenho próprio (FIG. 5), considera o baixo-relevo como uma cena sexual, ou entre um homem e uma mulher ou entre dois homens, que explica, neste último caso, pela possível existência de relações sexuais ritualizadas, entre guerreiros, num contexto de exacerbação da masculinidade (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 449-450). A expressão utilizada – “não será surpreendente” – deixa a necessária reserva quanto ao possível significado da imagem, que integra numa interpretação própria da sociedade do final da Idade do Ferro.

É, contudo, na tese de Alberto Santos Cancelas, que a interpretação desta peça se reveste de uma visão crítica em relação aos investigadores que anteriormente se debruçaram sobre a mesma, além de uma opção clara pela interpretação sexual da cena. Este trabalho constitui o estudo mais extenso já feito sobre este baixo-relevo, dedicando-lhe várias páginas, no âmbito da investigação sobre as ritualidades na Idade do Ferro do Noroeste da Península (SANTOS CANCELAS, 2017: 1268-1277). Começando por uma análise mais formal, sobre a cronologia e o eventual contexto de achado, que considera diferente do seu contexto de utilização ou exibição, passa depois a uma reflexão sobre a postura dos diferentes investigadores em relação à sexualidade nas sociedades castrejas, tendo sempre em linha de conta o conteúdo sexual da representação, a que mais à frente aludiremos. Destaca-se desta interpretação, a possibilidade de representação hipertrofiada do suposto falo que une as duas figuras, bem como de o objeto que a figura da direita segura na mão, ser também um falo hipertrofiado, assumido como um atributo ou uma identificação de sexo ou género desta figura, no caso de se tratar

de um homem, ou de um símbolo estilizado de dominação ou fertilidade, caso se trate de uma mulher (SANTOS CANCELAS, 2017: 1276-1277).

Feita esta revisão sobre as várias publicações que interpretaram este baixo-relevo, exporemos aqui a nossa reflexão sobre este curioso elemento arquitetónico.

Questões cronológicas e técnicas

Obter uma cronologia, ainda que relativa, para uma escultura em granito é um exercício que depende, em grande parte, do contexto de achado e dos motivos representados. Neste caso, a proveniência deste baixo-relevo sugere, desde logo, que estaremos diante de uma peça elaborada ou na Idade do Ferro, ou no período Romano, ou seja, o espaço temporal no qual se testemunha uma ocupação na Citânia de Briteiros (SANTOS CANCELAS, 2017: 1268). O próprio Sarmento considerou improvável a sua associação à ermida medieval de São Romão, ao pensar numa eventual produção no contexto de uma reocupação (SARMENTO, 1903: 69). Alguns dos autores já citados consideram-no como claramente romano, como é o caso do padre Argote, no século XVIII, mas também de Déchelette, no início do século XX. A maioria, contudo, considera-o uma produção local – o que não nos coloca grandes dúvidas – sem especificar uma cronologia.

Naturalmente, o facto de ter aparecido num castro implicou a sua inclusão no conjunto das produções artísticas “castrejas”, o que acabou por provocar o seu isolamento e o seu tratamento como “caso único”, dada a inexistência de paralelos iconográficos noutros castros e o “carácter atípico” da escultura (SANTOS CANCELAS, 2017: 1268). Cremos que o problema poderá residir precisamente neste aspeto, sugerindo-se um raciocínio inverso: se não há paralelos, isso pode significar que a escultura não é da Idade do Ferro. Apareceu num castro, de facto, mas é um castro que tem definida, de forma muito concreta aliás, uma expressiva fase de ocupação altoimperial (CRUZ, 2020: 126-143). Podemos estar, naturalmente, a falar de uma fase culturalmente híbrida, em que o que é indígena e o que é romano pode ser difícil de apurar e, dentro deste último registo material, o espólio de origem ou inspiração romana pode adquirir utilizações ou significações próprias em função do substrato cultural pré-existente. Isto posto, os materiais importados ou

fabricados localmente no período romano, são sobretudo um indício de diferenciação cronológica.

Porém, contrariamente à numismática, à epigrafia, aos materiais de construção ou às produções cerâmicas, a escultura não é, neste caso, um recurso claro de datação. O arcaísmo das linhas das esculturas romanas neste território, quando comparadas com peças contemporâneas de outras geografias, quer pelo recurso ao granito, quer pela persistência de tradições técnicas e decorativas anteriores, dificulta uma diferenciação clara. Isto posto, esculturas como os dois elementos decorados com baixos-relevos provenientes do Monte da Saia, Barcelos (CARDOZO, 1951: 5-28; CARDOZO, 1985: 159; VASCONCELOS, 1913: 510-512), são atribuídas à época romana somente porque uma das figuras representadas enverga uma toga, caso contrário, o seu carácter fruste e o seu contexto de exibição, no átrio de um balneário castrejo, fariam pensar em produções escultóricas da Idade do Ferro. Esta associação foi feita com um baixo-relevo existente na igreja de Vilar de Perdizes, Montalegre, interpretada como uma representação do deus indígena Larouco (SILVA, 2007: 398, Est. CXXVI, 1; GAGO, 2012), mas que pode ser antes a parte superior de uma estela funerária romana com representação antropomórfica, provável figuração do defunto, depois de observada a existência de vários paralelos regionais (ALFAYÉ VILLA, 2013: 198-199; REDENTOR, 2002: 242).

Conhecem-se vários casos de baixos-relevos atribuídos à época romana neste território, que podem ser comparados, tecnicamente – embora não iconograficamente – com o caso que nos ocupa. Além das referidas esculturas do Monte da Saia e de Vilar de Perdizes, e apenas para referir alguns exemplos, temos o caso dos quatro baixos-relevos que decoram um cipo funerário recolhido em Vila Fria, Felgueiras (CARDOZO, 1985: 110; VASCONCELOS, 1913: 446-452; REDENTOR, 2017, II: 208-209), as esculturas de uma figura togada e um outro personagem enquadrado numa edícula, na fachada esculturada da Fonte do Ídolo, em Braga (GARRIDO ELENA *et al.*, 2008) e um relevo com uma figura equestre recolhido em Caires, Amares (CARDOZO, 1985: 156; LEMOS, 2005: 4). Estes casos citados (FIG. 6) foram datados da época romana ou porque mostram figuras envergando toga (Monte da Saia e Braga), ou porque têm associadas epígrafes latinas (Vila Fria e Braga), ou porque se relacionam com o traçado de uma via romana (Caires). Porém,

em todos se denota um carácter fruste e pouco detalhado – exceto talvez no caso da figura equestre de Caires – que não deixa de ser um elemento distintivo da escultura romana do Noroeste, quando comparada com as vistosas e impressionantes esculturas clássicas convencionais.

Pese embora este aspeto arcaizante que caracteriza a escultura, não podemos concordar com a já citada ideia de Mário Cardozo de que este baixo-relevo está em “perfeita harmonia iconoplástica” (CARDOZO, 1930: 35) com esculturas como as estátuas de guerreiros. As produções locais de estatuária atribuíveis à Idade do Ferro, nas quais se incluem os guerreiros galaico-lusitanos, as estátuas sedentes, as imagens femininas representadas de pé, os berrões, os ídolos antropomórficos ou fálicos, todos se caracterizam – por muito que alguns guerreiros mostrem uma exuberante decoração – pelo seu hieratismo e rigidez². Pelo contrário, nota-se neste baixo-relevo a transmissão de uma ideia de movimento (LÓPEZ CUEVILLAS, 1951: 191) e de qualidade anatómica (CALO LOURIDO, 1994: 172), que o diferencia claramente das produções sidéricas típicas. Inclina-mo-nos, assim, para que este baixo-relevo possa ter sido produzido em época romana.

Contudo, isto não quer dizer que o edifício em que estaria integrado não fosse uma construção anterior. A peça foi, desde 1875, considerada um elemento arquitetónico, devido à sua irregularidade, apenas interrompida na face onde foi operado o baixo-relevo, coincidente com a face de um muro, ideia que subscrevemos. No entanto, o elemento pode ter sido esculpido e afeiçoado aquando da construção da parede que terá integrado e o baixo-relevo ter sido operado posteriormente, tal como, aliás, nos parece ter sido o caso dos baixos-relevos do Monte da Saia.

O nono trabalho de Hércules?

Estritamente falando, a simples observação dos motivos representados não nos revela claramente quem são, nem o que fazem estes dois personagens. Apesar de ser sugestiva uma cena de luta ou uma cena sexual, mais claramente parecem duas pessoas, em que a da direita parece fugir

² Veja-se, a este respeito, o estudo de António de Azevedo, a propósito da escultura conhecida como “Colosso de Pedralva”: “Os verdadeiros exemplares da escultura proto-histórica temo-los nos rudes, informes e hirtos guerreiros lusitanos, feitos dum só bloco e sem a menor saliência, estátuas que poderiam ser roladas do alto dos Montes Herminios sem que os seus membros sofressem a menor fractura” (AZEVEDO, 1948: 13).

da da esquerda, que a agarra pelo cabelo, levando a personagem perseguida um objeto na mão. Até aqui, nada que não tenha sido já descrito.

A interpretação de Santos Cancelas parte do pressuposto de que o conteúdo sexual da cena representada é uma evidência. A partir daqui, todas as outras possibilidades de interpretação são, para este autor, meras fugas ao tema, por pudor, conservadorismo, visão patriarcal ou heteronormatividade (SANTOS CANCELAS, 2017: 1271-1273). Por muito que possamos subscrever a crítica aos investigadores de há muitas décadas atrás, por tenderem a conceber a sociedade da Idade do Ferro como idêntica às sociedades conservadoras dos séculos XIX e XX – o que o autor define como uma postura presentista – não concordamos com a ordem de ideias apresentada quando aplicada à interpretação deste baixo-relevo.

Com efeito, cremos que a temática sexual deste elemento arquitectónico está longe de ser clara. O posicionamento das duas personagens e o elemento que as une sugerem essa ideia, mas apenas isso. Pretender ver um falo hipertrofiado a unir as duas figuras, e um outro falo idêntico na mão da figura da direita, leitura que nos parece evidenciada no desenho publicado por González-Ruibal (veja-se a FIG. 5), tem tanto de imaginativo como ver uma espada, no primeiro caso, ou uma lança, no segundo. O simples facto de um mesmo elemento esculpido, o objeto que a figura da direita segura na mão, ser diversamente considerado por sucessivos autores como uma tocha, uma lança, um maço, uma flauta, uma picareta, um objeto cilíndrico ou um falo hipertrofiado, apenas atesta a sua pouca definição visual e a subjetividade inerente à interpretação. A verdade é que, de facto, estamos diante de uma escultura, ou pouco detalhada, ou muito erodida – o que pode ter resultado das várias deslocalizações e manuseamentos, que já referimos – o que não permite uma observação clara dos vários elementos. Assim, entendemos que a prudência mostrada por Sarmiento, Hübner, Cardozo, e mesmo Calo Lourido – que se limitam a descrever o que se vê claramente – não se justificará pela rejeição sem mais da temática sexual, ou pelo desconforto académico com o tema, mas sim porque a escultura não tem, de facto, o nível de detalhe suficiente. Tanto o tema não era desconfortável para Sarmiento, que ele não deixou de o referir. Não cremos que o tenha feito para evidenciar a ignorância e a ingenuidade dos seus operários, colocando-se num plano culturalmente superior (SANTOS CANCELAS, 2017: 1271), mas sim para, como lhe era habitual, tomar devida nota de todas as impressões. Do mesmo modo, quando Hübner diz que olhar

para a cena como um episódio de luta terá “mais razão”, di-lo como contraponto à teoria, mais improvável e imaginativa, de que seria “o deus Sol a perseguir a deusa Lua”, não em relação à interpretação sexual (HÜBNER, 1879: 20). Assim, embora concordemos com vários aspetos da teoria de Santos Cancelas no carácter presentista com o qual, muitas vezes, se olha para o passado, como este autor explica de forma bem fundamentada, cremos que esta escultura não será o melhor exemplo para explanar as ideias apresentadas, porque a sua temática sexual não é clara. Há, efetivamente, algum desconforto ao abordar o tema por parte de alguns autores – desde logo, em Déchelette (1909: 33-34), ao recorrer ao adjetivo *méchant* – mas cremos que a prudência quanto à interpretação se justifica pelo laconismo da imagem.

Ao considerarmos um âmbito cronológico romano, como anteriormente fundamentámos, as possibilidades de interpretação de uma cena, composta por uma ou mais personagens, com insuficiente grau de detalhe, ampliam-se consideravelmente. É bem sabido que a arte greco-romana recorria a imagens estandardizadas para representar episódios históricos, políticos, mitológicos, identificáveis mesmo quando não existe detalhe, realismo ou legenda: uma representação de um animal quadrúpede, com duas pequenas figuras humanas por baixo, é suficiente para identificarmos a ancestral Loba, amamentando Rômulo e Remo; do mesmo modo, uma figura humana cuja mão segura algumas maçãs, identifica-nos, à partida, uma representação de Hércules. Acreditamos que o mesmo pode ter acontecido em períodos mais recuados, nomeadamente na Idade do Ferro peninsular, em que determinadas imagens ou símbolos podem ter tido um significado evidente para o observador comum contemporâneo, representando personalidades, acontecimentos ou ideias facilmente identificáveis. Contudo, novos conceitos e crenças, introduzidos pela romanização, devem ter provocado o desaparecimento – ou adaptação – de antigas memórias de certas imagens, que entraram assim no domínio do abstrato. Paralelamente, diferentes personagens, acontecimentos e toda uma nova mitologia, entraram neste território, integrando seguramente estratégias oficiais de propaganda, mas também a difusão naturalmente propiciada pela integração num sistema cultural e económico muito distinto da Idade do Ferro.

A interpretação deste baixo-relevo pode, assim, obter-se por comparação iconográfica com outras produções antigas, se esta comparação for evidente, como nos parece ser o caso. A observação de várias cenas

de amazonomaquia permite uma associação iconográfica direta com este baixo-relevo. É o caso de parte de um friso existente no Museu Arqueológico do Pireu (FIG. 7), uma cópia romana do século II d. C. de parte da decoração do escudo de *Athena Parthenos*, em que um grego corre em perseguição de uma amazona, agarrando-lhe os cabelos (CARTWRIGHT, 2019). Idêntico gesto se vê num outro relevo, desta vez num fragmento de métopa de um dos templos de Selinunte, na Sicília (KAUFFMANN-SAMARAS, 1981: 593), exposto no Museu Arqueológico de Palermo (FIG. 8), no qual o personagem masculino é diretamente identificável com Hércules, por envergar a característica pele do Leão de Nemeia (HEMINGWAY, 2008). Também ele agarra pela cabeça a amazona atacada, que enverga, neste caso, um barrete. O “Sarcófago de Hércules” (WAELEKENS *et al.*, 2019: 234), existente no Museu Arqueológico de Kayseri, na Turquia, adornado com os doze trabalhos de Hércules em relevo, mostra o episódio de Hércules e Hipólita, em que o semideus agarra a amazona pelo barrete (FIG. 9). Referimos aqui, naturalmente, as representações mais clássicas e perfeitas, além de cronologicamente díspares, apenas porque elas exibem um cenário comum: um personagem masculino, por vezes claramente identificado com Heracles / Hércules, que persegue uma personagem feminina, em fuga, agarrando-a pelos cabelos, ou por um distintivo barrete que leva na cabeça. É muito provável que estes relevos retratem o nono trabalho de Hércules, no qual o semideus foi incumbido por Eristeu, de roubar o cinturão de Hipólita, a rainha das Amazonas (HEMINGWAY, 2008). No entanto, podem também representar um outro episódio de amazonomaquia. A associação com Hércules acontece ou quando temos um elemento identificador, como o referido caso da pele do Leão de Nemeia, ou quando a cena de amazonomaquia surge acompanhada dos restantes onze trabalhos do semideus, como acontece no sarcófago de Kayseri. Quando é possível uma identificação provável do episódio, existem representações variadas de Hipólita: em fuga, procurando libertar-se, por vezes em pé, por outras, montada a cavalo (KAUFFMANN-SAMARAS, 1981: 595).

Em qualquer caso, o que nos parece claro é que esta cena seria facilmente identificada pelas amplas audiências que a observavam, dispensando uma nomeação mais específica dos intervenientes. Também os escultores tendiam a reproduzir imagens feitas³, que tinham observado em construções, em peças móveis, ou mesmo em moedas, quiçá sem

³ Num outro contexto cronológico e geográfico, coloca-se a hipótese de exis-

saberem o seu real significado, mas imitando as cenas e as personagens ou os atributos. A inspiração ou o princípio fundamental seriam idênticos, quer se tratasse de *Glycon*, o alegado autor ateniense do Hércules *Farnese* das Termas de Caracala, em Roma (GENSHEIMER, 2020: 164), ou de um simples “escultor citaniense” (SARMENTO, 1903: 69), por muito que a sua perceção da figura mítica ou do episódio pudesse assumir variáveis, decorrentes do quadro geográfico e cultural onde uma determinada peça foi produzida.

A representação dos doze trabalhos de Hércules, em estatuária, elementos arquitetónicos, em moedas (FIG. 10) e numa gama variada de objetos quotidianos (HEMINGWAY, 2008) parece caracterizar-se por alguma standardização iconográfica, mas também por alguma criatividade própria (JONGSTE, 1992: 13, sobre as esculturas em sarcófagos). Voltando ao âmbito ibérico, os trabalhos de Mercedes Oria Segura constituem o levantamento mais completo das referências arqueológicas a Hércules (ORIA SEGURA, 1996). Além dos vários testemunhos epigráficos, pinturas murais, mosaicos, cerâmicas, bronzes e gemas, esta autora identificou, na Península Ibérica, vinte e duas representações escultóricas de Hércules, entre imagens avulsas e relevos (ORIA SEGURA, 2002: 219), registando também várias referências epigráficas que sugerem a existência de estatuária hercúlea e a vigência de um culto oficial na Hispânia, durante toda a época altoimperial (ORIA SEGURA, 1997: 150; 1996: 142). Refira-se, para o caso que nos interessa, um conjunto de oito métopas decoradas com relevos, plausivelmente procedentes de Itálica, hoje no Museu Arqueológico Provincial de Sevilha, representando os trabalhos de Hércules, que integrariam um friso de um templo (ORIA SEGURA, 1993a: 223). Também, aqui, retratando o episódio com a rainha das Amazonas, o semideus agarra Hipólita pelo cabelo (FIG. 11).

Socorrendo-nos, assim, da variada iconografia existente, cremos que este baixo-relevo recolhido na Citânia de Briteiros, representa uma cena de amazonomaquia, muito provavelmente o episódio de Hércules e Hipólita, correspondente ao nono trabalho de Hércules. Deste modo, a figura à esquerda representará Hércules que, com o braço esquerdo, agarra a outra figura pelo cabelo e que, com o braço direito, a ataca com uma arma, eventual espada; a figura à direita representará Hipólita, a Amazona, tentando fugir, exibindo um distintivo toucado, ou um barre-

tência de “livros de estilo”, seguidos por escultores locais na iconografia funerária de temática hercúlea (RIEDEMANN, 2018: 156).

te frígio, levando na mão o que pode ser uma arma (recorrentemente, ou uma *pelta*, que pode estar aqui representada de perfil, ou um machado).

Esta interpretação, que será sempre uma hipótese – como não deixam de ser muitos dos paralelos aqui mencionados – é coerente com as várias descrições da cena representada neste baixo-relevo, onde a maior parte dos investigadores sempre viu um episódio de violência, ou mais propriamente de ataque e fuga (HÜBNER, 1879: 12; CARDOZO, 1930: 35; LÓPEZ CUEVILLAS, 1951: 191) que, contudo, não seria digno de uma monomaquia, uma luta entre dois homens, pelo facto de sugerir um ataque ao inimigo pelas costas (SANTOS CANCELAS, 2017: 1272), mas que faz todo o sentido na iconografia do episódio mitológico que referimos. Impõe-se tentar compreender como aparece uma imagem tão canonicamente clássica, num *oppidum* do final da Idade do Ferro, reconvertido em assentamento rural no período imperial (CRUZ, 2020: 135-141).

Hércules no Noroeste da Península

Idêntica admiração deve ter causado, nos seus obscuros descobridores dos finais do século XIX (pedreiros, como os que revelaram o baixo-relevo de Briteiros), a estatueta de bronze de Hércules (FIG. 12), encontrada no monumental *oppidum* de Santa Tecla, na margem galega da foz do Minho, apesar da fraca apreciação de Cayetano de Mergelina: “no es obra de arte que maraville” (MERGELINA, 1944-45: 48). Contudo, a sua relativa raridade, pois não é assim tão comum a estatuária de bronze, suscitou o desaparecimento da peça num assalto, em 1987 (SANTOS CANCELAS, 2015: 91). Esta insólita escultura de dezoito centímetros de altura, na qual se identifica o filho de Zeus pelo aparente pomo que segura na mão esquerda e o provável bastão em que apoiaria a desaparecida mão direita, é um raro exemplo de iconografia de Hércules no Noroeste da Península (ORIA SEGURA, 1993b: 138), além de uma estela funerária de Lugo, onde o semideus pode estar também representado (GÓMEZ GARCÍA, 2022: 223-224). O baixo-relevo que aqui nos ocupa, curiosamente também aparecido num *oppidum*, pode eventualmente considerar-se um terceiro exemplar, num panorama de escassez.

O culto a Hércules no Noroeste da Ibéria não aparenta ter tido um papel central, no sentido em que apenas se documenta como existente (FREÁN CAMPO, 2019: 539-540). Não apenas escasseiam os registos ico-

nográficos, como vimos, como também os testemunhos epigráficos, registando-se apenas cinco inscrições na antiga *Callaecia* (ORIA SEGURA, 1993b: 137). Por se encontrarem fragmentadas ou erodidas, várias destas inscrições apresentam dificuldades de leitura, ou na identificação da divindade, ou do dedicante. Assim, a inscrição de Soandres, a única no *Conventus Lucensis*, alterada e retocada na Idade Moderna, levanta dúvidas quanto à leitura ou mesmo quanto à sua autenticidade (ORIA SEGURA, 1993b: 137-138). A inscrição de *Petavonium*, no *Conventus Asturicensis*, um acampamento militar romano permanente, é um voto a Hércules, dedicado por um prefeito militar, no contexto de um possível santuário existente no local (ORIA SEGURA, 1993b: 137; FREÁN CAMPO, 2019: 540). Conhecem-se depois três epígrafes no *Conventus Bracarum*: uma identificada na igreja de Lindoso, Ponte da Barca, outra no centro de Braga e uma terceira recolhida no centro de Guimarães (REDENTOR, 2017, I: 580-581), sem que nenhuma provenha de um contexto arqueológico claro, as duas últimas reaproveitadas em construções mais recentes. Os estudos realizados sobre estes testemunhos epigráficos, indiciam um contexto militar de dois deles, claramente no caso do dedicante de *Petavonium* e possivelmente no caso de Lindoso (REDENTOR, 2017, I: 582-583).

Estas informações originaram duas diferentes perspetivas quanto à implantação do culto a Hércules no Noroeste peninsular. Assim, Mercedes Oria Segura considera os testemunhos como indicadores de um culto praticado maioritariamente em ambientes romanos ou oficiais, ou mais abertos ao exterior, por muito que a divindade pudesse encontrar apoio ou identificação com as crenças locais, devido ao seu carácter militar (ORIA SEGURA, 1993b: 140). Armando Redentor defende idêntica perspetiva, tendo em conta a reduzida expressão dos testemunhos, com recurso exclusivo ao teónimo clássico – ou seja, sem indícios de eventual sincretismo com divindades locais, ou epítetos adicionais – frisando a associação habitual de Hércules no Ocidente do Império, à presença, permanente ou transitória, de unidades do exército romano (REDENTOR, 2017, I: 581-583). Aitor Freán Campo reforça também esta ideia, destacando a faceta militar dos atributos de Hércules, que estarão na origem da inscrição de *Petavonium* (FREÁN CAMPO, 2019: 539-540). Por outro lado, Alberto Santos Cancelas apresenta o culto a Hércules como uma possibilidade de aplicação do conceito de *middle ground*, ou seja, que testemunhos como a estatueta de bronze de Hércules podem ser interpretados num contexto de hibridização e mudança cultural, não

exatamente correspondentes a elementos indígenas ou romanos, se considerados como categorizações estáticas, mas a uma realidade própria resultante deste contacto. Esta abordagem constitui uma alternativa à interpretação tradicional – que opõe uma religião indígena consolidada e organizada, a uma religião oficial romana que se pretendia impor – buscando um modelo teórico para analisar a construção de novas identidades recorrendo a realidades ideológicas indígenas ou romanas (SANTOS CANCELAS, 2015: 88-89).

O processo exposto por Santos Cancelas seria facilitado sendo Hércules uma personagem mítica na qual as populações locais facilmente se poderiam rever, quer porque as elites indígenas poderiam evocar uma suposta ascendência mediterrânica, através dos esquemas míticos que relacionavam os filhos de Hércules com a Ibéria, quer pela identificação deste território com os confins geográficos onde se terão desenrolado episódios como o de Gerião e as Hespérides, aproximando assim o Noroeste da Península de uma identidade mediterrânica e romana. Desta forma, Hércules poderia assumir-se, no processo de romanização, como um elemento de continuidade com as concepções religiosas da Idade do Ferro, atendendo a vários pontos em comum entre as atribuições do semideus e a configuração social das últimas comunidades do Ferro (SANTOS CANCELAS, 2015: 95-97).

Esta tentadora perspetiva deve ser, contudo, relativizada, pelo facto de desconhecermos o contexto arqueológico original desta estátua de Hércules, que tanto poderia estar num espaço público, coletivo e destacado, como a acrópole do *oppidum* (SANTOS CANCELAS, 2015: 95-96), como poderia estar num espaço privado e restrito, um eventual larário (ORIA SEGURA, 1993b: 138). As dimensões da estatueta aconselham, de facto, este segundo contexto e, neste caso, é mais difícil atestar o seu real significado para a comunidade, quando pode ter tido uma utilização ou culto mais restritos. O contexto muito particular do *oppidum* de Santa Tecla que, como verdadeiro “empório comercial” já no século I a. C. (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 524) não deixaria de ter uma composição social mais cosmopolita e mais aberta a elementos exóticos, pode também limitar esta interpretação. De uma forma ou de outra, quer se trate de um culto mais limitado aos meios oficiais romanos, ou a uma elite indígena, a estatueta de Hércules de Santa Tecla, aponta para um contexto religioso, mais do que para uma utilização meramente orna-

mental (ORIA SEGURA, 1993b: 138). A epigrafia parece corroborar esta ideia no tocante ao conjunto territorial do Noroeste.

Possível contexto de exibição e seu significado

O baixo-relevo de Briteiros que temos vindo a estudar, e que pensamos representar um episódio de amazonomaquia, pode não ter tido uma função iconográfica religiosa, como parece ter sido o caso da mencionada estatueta de bronze, mas apenas uma função ornamental, fosse de âmbito público ou doméstico. Em circunstâncias habituais, este tipo de iconografia seria comum em espaços como templos, fóruns, pórticos, teatros, espaços transmissores de uma mensagem oficial (ORIA SEGURA, 1997: 150), sem que tenha necessariamente uma função cultural (ORIA SEGURA, 2002: 221). Seria também habitual na decoração de termas públicas (GENSHEIMER, 2020) ou como parte integrante da iconografia de vários sarcófagos (JONGSTE, 1992). Nenhum destes contextos arquitetónicos se aplica a um *oppidum* indígena, particularmente ao de Briteiros, onde nunca apareceram vestígios de construções públicas oficiais no período romano, nem construções privadas de carácter monumental.

Desconhecendo-se, com exatidão, a construção que esta peça terá integrado, apenas poderemos regressar à primeira notícia da sua descoberta, ou seja, ao texto do Bispo de Uranópolis (FIGUEIREDO, s/d), que nos diz que esta escultura era uma das pedras que estavam no mesmo edifício onde se encontrava a Pedra Formosa. Isso sugere-nos que o baixo-relevo pode ter integrado a decoração do mítico edifício de banhos, que vários investigadores identificam como sendo o Balneário Este, como dissemos.

Independentemente de qual seria a estrutura de banhos em questão, se considerarmos a possibilidade de este baixo-relevo ter estado integrado num balneário, a interpretação da peça pode ser eventualmente clarificada, para além do significado iconográfico da escultura. A existência de esculturas em baixo-relevo num balneário tem um paralelo, os já referidos dois baixos-relevos do Monte da Saia, em Barcelos (FIG. 13). Integravam o balneário conhecido como *Forno dos Mouros*, e foram esculpidos sobre dois elementos de granito que devem ter feito parte do tanque do átrio do referido balneário (CARDOZO, 1985: 159). Estes elementos formariam originalmente a guarda do tanque em questão, sendo

idênticos aos blocos verticais (FIG. 14), com o mesmo polimento nas superfícies superiores, que se conservam no tanque do átrio do Balneário Sul de Briteiros (LEMOs *et al.*, 2008: 321). Contudo, se atentarmos na localização registada por Martins Sarmento destas peças do Monte da Saia, no texto e esquiços que chegaram até nós, ela não coincide com a sua utilização no murete pétreo do tanque. Os dois elementos decorados com os baixos-relevos fariam parte do conjunto, mas estavam encostados à parede do átrio, ao lado do tanque, junto da bica de água que o abastecia, tendo em frente três pedras interpretadas como assentos, a crer na descrição que Sarmento faz, com base em anteriores informações de João Torres (SARMENTO, 1999: 57-58). Ou seja, os dois elementos esculpidos adornavam o tanque, ao lado da bica. No entanto, a sua configuração e as cavidades polidas na sua superfície superior, como dissemos acima, indicam claramente que estas duas pedras já fizeram parte do murete do tanque. A nossa interpretação é que os dois elementos teriam inicialmente essa função mas, posteriormente, terão sido retirados e reutilizados como elementos de adorno da bica, no momento em que possivelmente foram operados os baixos-relevos, talvez em posição que melhor favorecesse a sua visualização. Isto sugere-nos uma evolução arquitetónica do *Forno dos Mouros*, na qual se verifica uma atualização iconográfica, desde os triskeles também registados por Sarmento no mesmo edifício (SARMENTO, 1999: 57), mais consentâneos cronologicamente com a Idade do Ferro, até à inclusão dos baixos-relevos, provavelmente feita em época romana, quando o balneário deve ter mantido a sua função. Cremos ser esta a ideia subjacente às palavras de Alfredo González-Ruibal quando sugere a posterioridade destes dois baixos-relevos no conjunto do edifício (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 576).

É também González-Ruibal que sugere que duas estelas com baixos-relevos recolhidas no *oppidum* de Santa Tecla (MERGELINA, 1944-45: 47) possam ter pertencido a um edifício de banhos, pela sua semelhança com os baixos-relevos do Monte da Saia (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 576). Parecem ser dois fragmentos de blocos regulares em granito, mostrando cada um uma figura humana, vendo-se num dos casos a cabeça, os ombros e a parte superior do tronco, no outro o tronco e as pernas de outra figura, na qual se distingue a prega de uma toga (FIG. 15) com configuração comparável a uma das representações do *Forno dos Mouros*. No entanto, a comparação parece ser possível apenas no que concerne à

iconografia, o que, por si só, não indica que estes elementos tenham integrado um balneário, o qual, aliás, não se conhece em Santa Tecla.

Tanto o edifício banear do Monte da Saia, como o Balneário Sul de Briteiros – como, ainda, o Balneário Este de Briteiros – apresentam características arquitetónicas tipificadas, comuns aos outros casos conhecidos no Norte de Portugal. Se olharmos a estas características, temos alguns pormenores relevantes: as paredes da antecâmara e da câmara destes edifícios eram construídas com grandes placas de granito perfeitamente regularizadas, que iam do pavimento à cobertura, com juntas isoladas com argamassa; as paredes da fornalha e do átrio eram habitualmente feitas com pedras facetadas, formando um aparelho irregular⁴ (FIG. 16); a decoração arquitetónica, quando existente, costuma limitar-se ao átrio e à antecâmara, considerados como espaços de representação. A observação destes aspetos indicia que um elemento como o bloco granítico de Briteiros, com o baixo-relevo, apenas faria sentido no átrio do balneário, tal como acontecia no caso do *Forno dos Mouros*, dada a impossibilidade de ter integrado as paredes da antecâmara e da câmara, e a elevada improbabilidade de integrar a parede da fornalha. Também em Briteiros, a diferenciação técnica e decorativa entre esculturas como a da Pedra Formosa e a do baixo-relevo é evidente, denunciando diferentes cronologias.

O que acima dissemos deve ser entendido, naturalmente, com a necessária reserva, por trabalharmos sobre vestígios que se encontram descontextualizados. Tomamos, assim, como corretas, quer as informações de Luís Álvares de Figueiredo, do século XVIII, sobre a proveniência do baixo-relevo de Briteiros, quer também as de João Torres, anotadas por Sarmiento, quanto aos baixos-relevos do *Forno dos Mouros*. Contudo, a ideia de que os balneários castrejos testemunharam alterações, ou pequenas adições, na época romana, aplica-se também a outros exemplares. É o caso das epígrafes latinas acrescentadas na Pedra Formosa do Balneário Sul de Briteiros (LEMOs *et al.*, 2008: 321-322) e desarticuladas com a decoração da estela, e pode ser também o caso dos elementos de fuste que marcavam a entrada no átrio do balneário de Braga (LEMOs *et al.*, 2008: 323), assumindo a utilização do balneário ainda na fase fundacional de *Bracara Augusta*.

⁴ No Balneário Sul de Briteiros, as paredes do átrio foram feitas com grandes esteios verticais, vendo-se um aparelho irregular apenas na parte correspondente a uma muito provável ampliação.

Regressando ao baixo-relevo em questão e a Hércules, entidade que pensamos estar representada na peça, sabemos que o semideus tinha diferentes atribuições, podendo ser considerada uma figura mitológica polifuncional, como enumera Aitor Frean Campo:

Protector de comerciantes y viajeros en asociación con Mercurio; procurador de la fecundidad de los campos y los rebaños en relación con Marte y otras divinidades como Silvano; protector del hogar y de la familia; sanador de ciertas enfermedades; sancionador de juramentos; patrón de los gladiadores, y dios de las armas en vinculación con Marte y Victoria. (FREÁN CAMPO, 2019: 539).

Creemos que esta diversidade de atribuições dificulta a procura de uma explicação para a representação de um dos trabalhos num balneário de um *oppidum* com origens pré-romanas.

A alegada associação de Hércules a espaços como as termas é tentadora ao falarmos de edifícios com função balnear:

Amid the heterogeneity of the frigidarium's sculptural decoration, certain themes can be discerned. (...) The notable repetition of Herculean imagery is most significant. It is true that Hercules was a patron of hot springs and, with Mercury, of the palaestra (GENSHEIMER, 2020: 167).

Esta identificação, contudo, parece-nos arriscada, num território em que, por testemunhos epigráficos, conhecemos a associação, na fase altoimperial, das águas e das termas a entidades indígenas como Bormânico (SARMENTO, 1878), em Vizela, muito perto de Briteiros, ou Nabia, que presidia ao santuário da Fonte do Ídolo, em Braga (GARRIDO ELENA *et al.*, 2008: 37). Nenhuma destas divindades nos aparece associada a Hércules.

Por outro lado, a relação entre o funcionamento dos balneários e a existência de confrarias de guerreiros, encarando a possibilidade de os edifícios de banhos se inserirem nos rituais iniciáticos da elite guerreira (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 578; ARMADA PITA, 2001: 62; SANTOS CANCELAS, 2015: 97) faz pensar nos atributos marciais de Hércules. Entendemos, contudo, que a identificação dos balneários registados em vários castros, com as elites guerreiras locais, fundamentada quase em

exclusivo na interpretação do texto estraboniano, que refere os banhos no momento em que comenta hábitos de frugalidade associados aos guerreiros de Esparta, carece de uma maior fundamentação. Não temos muitas dúvidas quanto a um carácter cultural, eventualmente iniciático (SILVA e MACHADO, 2007: 26) e mesmo restrito, das práticas de unção, sauna e banho de água fria, mas a sua relação exclusiva com os hábitos coletivos de âmbito guerreiro é apenas uma sugestão.

A interpretação dos motivos, quer dos elementos característicos como as pedras formosas, quer das decorações menos comuns como os baixos-relevos, depende, naturalmente, das funções, práticas ou rituais, que possamos atribuir aos balneários castrejos. Independentemente desta questão, sendo os banhos espaços em que as manifestações da iconografia característica da Idade do Ferro são mais eloquentes, terá sido também nos balneários que essa iconografia teria sido atualizada nos alvares da romanização (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 576). Talvez os baixos-relevos de Briteiros e do Monte da Saia se enquadrem, assim, na atualização iconográfica que referimos, revestida de critérios meramente estéticos, mas enriquecida com uma nova panóplia de temas e cenários. Por outro lado, esta nova iconografia pode ter privilegiado uma linguagem política, se tivermos em conta o recurso oficial à figura do semideus “utilizado na esfera do Estado com fins propagandísticos, como símbolo do benfeitor modelar a imitar e com o qual se chegam a identificar os imperadores Domiciano, Trajano e Cómodo.” (REDENTOR, 2017: 537). Ainda na fase republicana, a *imitatio Herculis* era hábito recorrente de várias figuras militares deste período (MARCO SIMÓN, 2018: 198-200), o que também pode ter propiciado o recurso propagandístico a Hércules e aos seus feitos míticos, no período imperial, com reflexos neste território.

A iconografia hercúlea pode, desta forma, não representar necessariamente um culto religioso – que os vestígios anteriormente mencionados sugerem ter sido limitado, no Noroeste, a meios oficiais ou militares romanos – mas antes uma afirmação política de motivação: “Hercules was nothing more than an example of how by firm and efficient action one had overcome one’s problems in life.” (JONGSTE, 1992: 11). Assim, a representação de deuses ou de cenas mitológicas seria também utilizada na decoração de espaços públicos “en los que pueden apreciarse connotaciones religiosas o políticas que “elevan” de lo cotidiano la función del edificio” (ORIA SEGURA, 2002: 228).

Estas adições estéticas ou ideológicas, como aqui consideramos, poderiam recorrer a diferentes temas ou episódios, ou seja, os baixos-relevos do Monte da Saia – que acreditamos, aliás, poderem representar também personagens ou cenas conhecidas, mas que não conseguimos identificar – podem não ter qualquer relação com a possível cena de amazonomaquia de Briteiros. O mesmo pode acontecer com os curiosos baixos-relevos do *oppidum* de Santa Tecla, independentemente da sua implantação original.

Finalmente, se admitimos a identificação da cena esculpida em baixo-relevo como uma representação do nono trabalho de Hércules, existiriam, no mesmo espaço, outros relevos com os restantes trabalhos? É uma questão impossível de responder. Se assim fosse, talvez a existência de outros baixos-relevos pudesse corroborar que estamos diante de uma das míticas tarefas do semideus. No entanto, não são conhecidas esculturas similares encontradas em Briteiros, como testemunha a bibliografia citada inicialmente.

Conclusão

Procurámos uma interpretação alternativa para este insólito achado, identificado na Citânia de Briteiros, no século XVIII, redescoberto nas escavações de Martins Sarmento, em 1875, numa tentativa de clarificar uma controvérsia que vem já dos finais do século XIX. Esta controvérsia deve-se, em nosso entender, não apenas ao mau estado de conservação do baixo-relevo em questão, mas ao facto de, como vimos, lhe ter sido atribuído um carácter atípico, por não ter sido integrado num conjunto de produções artísticas do período altoimperial, mas antes na plástica “castreja”, devido à sua recolha num castro. O exercício aqui realizado tentou mitigar esta ideia, procurando articular a conceção deste baixo-relevo com outras esculturas romanas, tecnicamente similares e que parecem ser características deste contexto geográfico neste período.

A proposta de identificação iconográfica da cena representada tem como base a comparação com várias produções artísticas noutros cenários geográficos que, contudo, nos parece coerente no decurso da romanização deste território. Conforme propusemos, a iconografia de Hércules pode não estar necessariamente associada a uma prática reli-

giosa, mas sim a um discurso político, ou mesmo à simples adoção de novos hábitos, onde se incluem também novos mitos.

As reflexões apresentadas têm, como já mencionámos, um carácter exploratório, no que respeita à tentativa de deslindar o local de exibição, que pode ter sido um dos balneários castrejos do *oppidum* de Briteiros. Acreditamos que alguns destes espaços, que muito provavelmente estiveram em utilização pelo menos nos primeiros tempos do período romano, devem ter passado por uma adequação aos novos critérios artísticos e iconográficos. Fenómenos espectáveis num contexto de mudança cultural e de redefinição de identidade, que está na origem da cultura provincial própria deste canto do Império Romano.

Agradecimentos

A António Amaro das Neves, pela ajuda na transcrição do texto original de Luís Álvares de Figueiredo. A Carina Oliveira, pelo tratamento das imagens antigas. A Dick Osseman, pela fotografia da sua autoria. A Diego Machado, pelo enquadramento numismático.

Bibliografia

- ALFAYÉ VILLA, Silvia (2013) – Sobre iconografía y teonimia en el Noroeste Peninsular, *Acta Palaeohispanica*, 11, pp. 189-208.
- ARGOTE, Jerónimo (1734) – *Memórias para a Historia Ecclesiástica do Arcebispado de Braga, Primaz das Hespanhas*, Título I, Tomo segundo, Lisboa.
- ARMADA PITA, Xosé-Lois (2001) – Monumentos termiais castrexos: unha contribución á súa interpretación, *Anuario Brigantino*, 24, pp. 61-82.
- AZEVEDO, António (1948) – *Um caso de escultura*, Porto: Imprensa Portuguesa.
- CALO LOURIDO, Francisco (1994) – *A plástica da Cultura Castrexa Galego-Portuguesa*, Pontevedra.
- CARDOZO, Mário (1930) – *Citânia e Sabroso. Notícia descritiva*, Guimarães.
- CARDOZO, Mário (1935) – Possível identificação do primitivo local da “Pedra Formosa”, na Citânia de Briteiros, *Revista de Guimarães*, 45, 3-4, pp. 150-153.
- CARDOZO, Mário (1948) – *Citânia e Sabroso. Notícia descritiva para servir de guia ao visitante*, Guimarães.
- CARDOZO, Mário (1951) – Monumentos Arqueológicos da Sociedade Martins Sarmento, *Revista de Guimarães*, 61, pp. 5-80.

- CARDOZO, Mário (1985) – *Catálogo do Museu de Martins Sarmiento. Secção de Epigrafia Latina e de escultura antiga*, Guimarães.
- CARTAILHAC, Émile (1886) – *Les Ages Préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, Paris.
- CARTWRIGHT, Mark (2019) – Amazon Women, *World History Encyclopedia* [em linha, consult. 27 set. 2023]. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/amazon/>
- CRAESBECK, Francisco (1992) – *Memórias ressuscitadas da Província do Minho em 1726*, Ponte de Lima.
- CRUZ, Gonçalo (2020) – *Citânia e Sabroso. Memória histórica e arqueológica*, Guimarães.
- DÉCHELETTE, Joseph (1909) – Essai sur la chronologie préhistorique de la Péninsule Ibérique, *Revue Archéologique*, 13, pp. 15-38.
- FREÁN CAMPO, Aitor (2019) – *Religiones y mentalidades del Noroeste Peninsular. De la Edad del Hierro a la Tardoantigüedad*.
- GAGO, Manuel (2012) – Deuses e deusas na raia (e III): mirarlle a cara a un antigo deus, *Capítulo Cero* [em linha, consult. 27 set. 2023]. Disponível em: <http://www.manoelgago.org/blog/2012/01/25/mirarlle-a-cara-a-un-antigo-deus/>
- GARRIDO ELENA, Ana; MAR, Ricardo; MARTINS, Manuela (2008) – A Fonte do Ídolo, *Bracara Augusta, Escavações Arqueológicas*, vol. 4.
- GENSHEIMER, Maryl (2020) – The Farnese Hercules and Hercules within roman baths, in STAEBLER, Peter e KONTOKOSTA, Anne, eds. – *Roman sculpture in context. Selected papers on Ancient Art and Architecture*, vol. 6, Boston.
- GÓMEZ GARCÍA, Natália (2022) – Becoming Roman? Two sided stelae in *Lucus Augusti* and its interland, *Collectanea Philológica*, XXV, pp. 215-236.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (2006-07) – Galaicos. Poder y Comunidad en el Noroeste de la Península Ibérica (1200 a.C. – 50 d.C.), *Brigantium*, 18-19, Corunha.
- HEMINGWAY, Colette (2008) – The Labors of Herakles, *Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art* [em linha, consult. 27 set. 2023]. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/hera/hd_hera.htm
- HÜBNER, Emil (1879) – Citânia, *Archeologia Artística*, nº 5, Porto.
- JONGSTE, Peter (1992) – *The Twelve Labours of Hercules on roman sarcophagi*, Roma.
- KAUFFMANN-SAMARAS, Alikí (1981) – s.v. “Amazones - Catalogue”, *Lexicon Iconographicon Mythologiae Classicae* I, Artemis Verlag, Zúrique, pp. 587-636.
- LEMO, Francisco (2005) – Museu da Sociedade Martins Sarmiento. Secção Albano Belino, in NEVES, António e AGUIAR, Patrícia, coords. – *A Secção Albano Belino do Museu Arqueológico da Sociedade Martins Sarmiento. Catálogo da exposição*, Guimarães, pp. 3-5.
- LEMO, Francisco; CRUZ, Gonçalo e FONTE, João (2008) – Estruturas de banhos do território dos *Bracari*: os casos de Briteiros e de Braga, *Férvades*, 5, pp. 319-328.
- LÓPEZ CUEVILLAS, Florentino (1951) – Esculturas Zoomorfas y Antropomorfas de la Cultura de los Castros, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 19, pp. 177-203.
- MARCO SIMÓN, Francisco (2018) – Del *Fortissimus Princeps* al *Omnium Curiositatum Explorator*: Hércules en la política religiosa de Trajano y Adriano, in CABALLOS

- RUFINO, A., ed. – *De Trajano a Adriano*. Roma matura, Roma mutans, Sevilha, pp. 197-218.
- MERGELINA, Cayetano (1944-45) – La Citania de Santa Tecla. La Guardia (Pontevedra), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 11, pp. 13-54.
- ORIA SEGURA, Mercedes (1993a) – Los templos de Hércules en la Hispania Romana, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 4, pp. 221-232.
- ORIA SEGURA (1993b) – El culto a Hércules en la Galicia romana como manifestación del proceso romanizador, in ACUÑA CASTROVIEJO *et al.*, coords. – *Galicia: da romanidade á xermanización. Problemas históricos e culturais*, Santiago de Compostela, pp. 137-145.
- ORIA SEGURA (1995) – Lastre con fatiche di Ercole nel Museo Archeologico Provinciale di Siviglia, *Archeologia Classica*, 47, pp. 203-231.
- ORIA SEGURA (1996) – Hércules en Hispania: una aproximación, *Cornucopia*, 5, PPU - Littera - Departament Filologia Llatina UB, Barcelona.
- ORIA SEGURA (1997) – ...*Et cum signo Hercvlis dedicavit*. Imágenes de Hércules y culto oficial en Hispania, *Habis*, 28, pp. 143-151.
- ORIA SEGURA (2002) – Religión, culto y arqueología: Hércules en la Península Ibérica, in FERRER ALBELDA E., ed. – *Ex Oriente Lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, pp. 219-243.
- PARIS, Pierre (1903) – *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris.
- REDENTOR, Armando (2002) – Epigrafia romana na região de Bragança, *Trabalhos de Arqueologia*, 24, Lisboa.
- REDENTOR, Armando (2017) – *A Cultura epigráfica no Conventus Bracaravgvstanvs (Pars Occidentalis)*. *Percursos pela sociedade brácara da época romana*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RIEDEMANN, Valeria (2018) – The Amazonomachy on Attic and Tarantine Funerary Naiskoi, *Athens Journal of History*, 4, pp. 149-174.
- RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro (2001) – El relieve de los mineros de Linares (Jaén) del Deutsches Bergbau-Museum de Bochum, *Mainake*, 23, pp. 197-206.
- SANDARS, Horace (1905) – The Linares Bas-Relief and Roman Mining Operations in Baetica, *Archaeologia*, 59, pp. 311-332.
- SANTOS CANCELAS, Alberto (2015) – El Hércules de Santa Tegra y el *middle-ground* de la religión castreña, *Pyrenae*, 46, vol. I, pp. 87-107.
- SANTOS CANCELAS, Alberto (2017) – *Ritos, memoria e identidades castreñas*. Dissertação de Doutoramento, Saragoça.
- SARMENTO, Francisco (1876) – *Citânia. Álbum de Fotografias*, vol. I, Guimarães.
- SARMENTO, Francisco (1878) – O Deus Bormânico, *Museu Illustrado*, 1, p. 155.
- SARMENTO, Francisco (1903) – Materiaes para a Archeologia do Concelho de Guimarães. Citânia, *Revista de Guimarães*, 20, 2, pp. 57-70.
- SARMENTO, Francisco (1933) – Observações à Citânia do Sr. Doutor Emílio Hübner in Francisco Sarmento, autor – *Dispersos*, Coimbra, pp. 463-489.
- SARMENTO, Francisco (1999) – *Antiqua. Apontamentos de Arqueologia*, Guimarães.
- SILVA, Armando (2007) – *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal*, Paços de Ferreira.

- SILVA, Armando e MACHADO, João (2007) – Banhos castrejos do Norte de Portugal, in SILVA, Armando, coord. – *Pedra Formosa. Arqueologia experimental em Vila Nova de Famalicão*, Vila Nova de Famalicão, pp. 20-60.
- VASCONCELOS, José (1913) – *Religiões da Lusitânia*, volume III, Lisboa.
- WAELENS, Marc; BAUMER, Lorenz e DEMIREL, Mustafa (2019) – The Heracles Sarcophagus from Geneva. Workshop, date, provenance and iconography, *Istanbuler Mitteilungen*, 69, pp. 187-259.

Fontes documentais

- FIGUEIREDO, Luís (sem data). *Relação de algumas cidades antigas que estiveram situadas neste Arcebispado de Braga e floresceram com nome no tempo dos Romanos*. Biblioteca Nacional de Portugal, COD 143, fls. 135-137. Notícias do Arcebispado de Braga remetidas pelo Bispo de Uranópolis / D. Luiz Alvares de Figueiredo. - [Entre 1716 e 1725]



FIG. 1 - Elemento granítico com baixo-relevo proveniente da Citânia de Briteiros (Museu da Cultura Castreja).

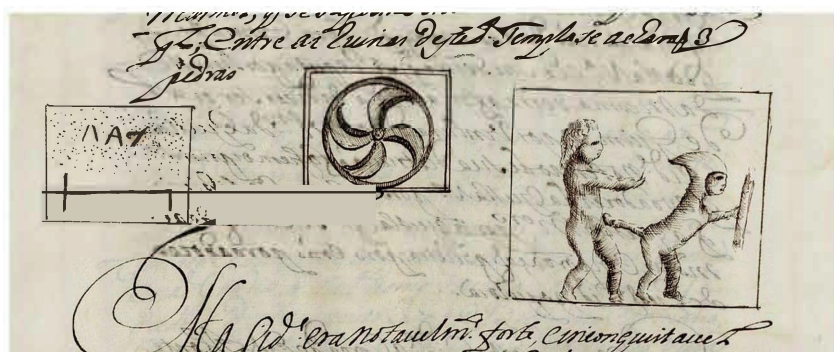


FIG. 2 - Desenhos que constam no documento redigido por Luís Álvares de Figueiredo, entre 1716 e 1725 (Biblioteca Nacional de Portugal, COD 143 f. 136v).

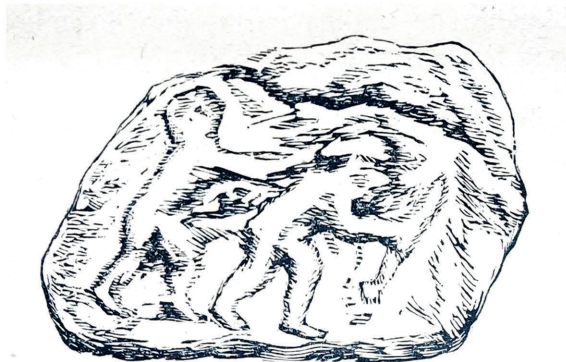


FIG. 3 - Registo gráfico do elemento com baixo-relevo, publicado com o diário de campo de Martins Sarmiento (reproduzido de SARMENTO, 1903: 69).



FIG. 4 - Uma das fotografias da peça com baixo-relevo, feitas por Martins Sarmiento no quintal do Solar da Ponte, em Briteiros (arquivo da SMS).

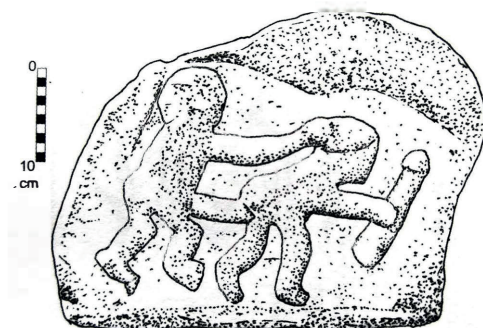


FIG. 5 - Desenho de Alfredo González-Ruibal da peça com baixo-relevo
(reproduzido de GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006-07: 450).



FIG. 6 - Exemplos de baixos-relevos do Norte de Portugal, atribuídos à época romana:
A Um dos baixos-relevos do cipo de Vila Fria, Felgueiras (Museu Martins Sarmento);
B Figura equestre proveniente de Caires, Amares (Museu Martins Sarmento); C Figura
togada que preside à fachada esculturada da Fonte do Ídolo, Braga (reproduzido de
GARRIDO ELENA et al., 2008: 19); D Busto inscrito numa edícula na fachada esculturada
da Fonte do Ídolo, Braga (reproduzido de GARRIDO ELENA et al., 2008: 21); E Figura togada
de um dos elementos provenientes do Monte da Saia, Barcelos (Museu Martins Sarmento).



FIG. 7 - Friso do século II d. C., existente no Museu Arqueológico do Pireu, com representação de amazonomaquia. Fotografia de Mark Cartwright (<https://www.worldhistory.org/amazon/>).



FIG. 8 - Baixo-relevo numa métopa do Templo E de Selinunte, representando Hércules e Hipólita, atribuído ao século V a. C. (KAUFFMANN-SAMARAS, 1981: 593), exposto no Museu Arqueológico de Palermo (fotografia de Giovanni Dall'Orto, 2006).



FIG. 9 - Baixo-relevo que integra a decoração do “Sarcófago de Hércules”, mostrando Hércules e Hipólita, existente no Museu Arqueológico de Kayseri, atribuído ao século II d. C. (WAELENS et alii, 2019 :234). Fotografia de Dick Osseman (<https://pbase.com/dosseman/>).



Fig. 10 - Reverso de moeda de Perinto (Heliogábalo, século III), com representação do episódio de Hércules e Hipólita. RPC VI, 972 (RPC Online <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/6/972>).



FIG. 11 - Uma das métopas decoradas, possivelmente recolhidas em Itálica, no Museu Arqueológico Provincial de Sevilha, representando o episódio de Hércules e Hipólita (reproduzida de ORIA SEGURA 1995: 215, fig. 6).



FIG. 12- Estatueta de bronze, interpretada como imagem de Hércules, recolhida no oppidum de Santa Tecla (reproduzido de MARGELINA, 1944-45: lám. LIII).



FIG. 13 - Os dois elementos decorados com baixos-relevos, provenientes do Forno dos Mouros, Monte da Saia, Barcelos (Museu Martins Sarmento).



FIG. 14 - Elementos verticais que formam a guarda do tanque do átrio do Balneário Sul da Citânia de Briteiros, in situ (Sociedade Martins Sarmento).

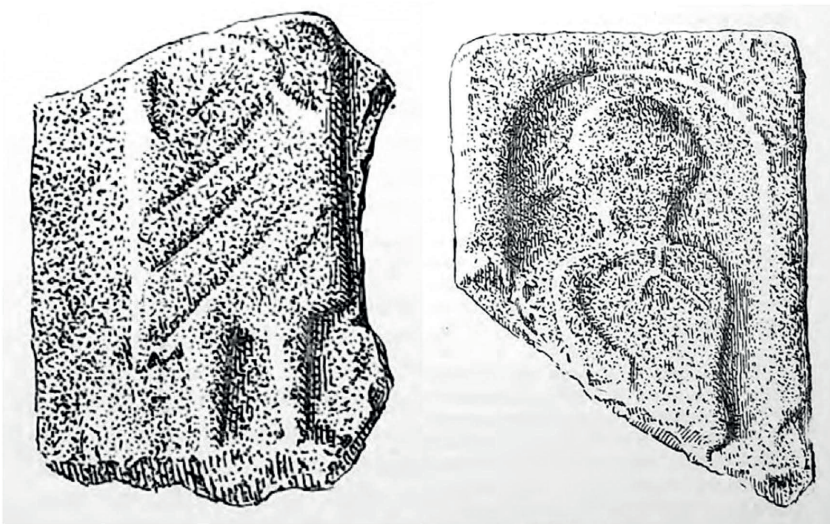


FIG. 15 - Elementos decorados com baixos-relevos, recolhidos no oppidum de Santa Tecla. Reproduzido de MARGELINA, 1944-45: 49.



FIG. 16 - Alçado de uma das paredes do átrio do Balneário Este da Citânia de Briteiros, parcialmente saqueado em 2014. Fotografia de 2006, in situ (Sociedade Martins Sarmento).