

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

ARTE
ANTIGA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Co-Edição

Fundação Calouste Gulbenkian

E-mail: info@gulbenkian.pt

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-mail: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

INFOGRAFIA

Linda Redondo

PRÉ-FORMATAÇÃO

Catarina Arqueiro

REVISÃO E ÍNDICES

Luísa de Nazaré Ferreira

ISBN

978-989-26-1242-3

ISBN Digital

978-989-26-1243-0

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1243-0>

DEPÓSITO LEGAL

366589/13

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

ARTE
ANTIGA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Página deixada propositadamente em branco

SUMÁRIO

1. Para a compreensão da arte grega.....	9
2. O palácio, do mundo minóico ao helénico: mito e realidade.....	19
3. Os vencedores dos jogos: a glória na arte	39
4. Os Jogos Olímpicos. A herança grega	55
5. Thanatos na arte grega.....	59
6. O Zeus de Olímpia	73
7. Os jardins de Tera.....	83
8. Vasos gregos: mensagem de arte e cultura	95
9. Breve esboço do despertar dos estudos de cerâmica grega	121
10. Greek Vases in Portugal	127
Foreword	127
List of plates.....	131
Abbreviations	137
Introduction	139
1. Vases found at Alcácer do Sal	139
2. Vases acquired abroad	144
Mycenaean	149
1. One-handed cup	151
Geometric.....	153
2. Geometric jug.....	155
Corinthian.....	157
3.4. Alabastra.....	159
5. Alabastron	159
Cypriot.....	161
6. Barrel-jug.....	163
Attic black-figure	165
7. Band-cup.....	167
8. Cup.....	167
9. Hydria.....	168
10. Panathenaic amphora	171
11. Fat lekythos	172
12. Lekythos	172

13.14. Lekythoi	172
15. Lekythos	172
16. Lekythos.....	173
17. Lekythos.....	173
Attic white lekythoi.....	175
18. White lekythos.....	177
19. White lekythos.....	177
20. White lekythos.....	177
21. White lekythos.....	178
Attic red-figure	179
22. Fragment of a column-krater.....	181
23. Nolan amphora.....	181
24. Nolan amphora.....	182
25. Column-krater	183
26. Calyx-krater	185
27. Squat lekythos.....	187
28. Bell-krater	188
Fragment of another krater.....	190
29. Bell-krater	190
30. Pelike.....	193
31. Skyphos.....	194
32. Skyphos.....	194
Attic plain black.....	195
33. Cup.....	197
34. Cup-skyphos.....	197
35. Squat lekythos	197
36. Squat lekythos	198
37. Squat lekythos.....	198
38. Oinochoe.....	198
Italiote.....	199
39. Squat lekythos.....	201
40. Lebes gamikos	201
41. Fish plate.....	202
Apulian.....	203
42. Pelike.....	205
Paestan	207
43. Hydria.....	209
Campanian.....	217
44. Calyx-krater	219
45. Bell-krater	220
Cumaean.....	225
46. Small amphora.....	227
Hellenistic.....	229
47.48. Small amphorae	231

49. Lacrimatorium.....	231
Roman.....	233
50. Lacrimatorium.....	235
Bibliography	236
Plates	241
11. Greek Vases in Portugal. A Supplement	311
12. Greek Vases in Portugal. A new Supplement	321
13. Four South Italian Vases in the Lisbon District	331
14. Notes on Three Red Figure Vases in Portugal	353
15. A colecção de vasos gregos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.....	359
16. Vasos gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules.....	385
17. Os vasos gregos: caminhos e descaminhos do coleccionismo português.....	395
18. Vasos decorados	407
19. Uma colecção de vasos gregos	417
20. Um vaso grego no Museu Calouste Gulbenkian	423
21. O estatuto social dos artistas gregos.....	441
22. Barbara Philippaki, The Attic Stamnos (Oxford, 1967)	455
23. A. D. Trendall, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. 2 vols. (Oxford, 1967).....	459
24. Vasos gregos e pintura de tema clássico.....	463
25. Guttus e lucerna da Itália do Sul.....	465
26. Vaso grego inédito do Museu da Presidência da República.....	467
Índices	471
Autores antigos	471
Pintores, grupos e outros artistas	477

Página deixada propositadamente em branco

1. PARA A COMPREENSÃO DA ARTE GREGA*

Se quisesse reduzir a uma só frase as características da arte grega, escolheria para o efeito uma das máximas de Delfos: μηδὲν ἄγαν, “nada em excesso”. A noção de proporção, harmonia, que a distingue, está efectivamente contida neste preceito e dele decorre naturalmente. Ela está, de resto, bem presente em toda a cultura grega, como lado positivo cujo avesso é a noção de *hybris*, o excesso que leva os homens a tentarem exceder a sua condição.

A proporção, a harmonia, obtêm-se pelo número. E aqui teríamos um largo campo aberto à especulação, que nos conduziria a uma área da filosofia presentemente minada de dúvidas, desde os trabalhos demolidores de E. Frank (1923) e sobretudo de W. Burkert e outros¹. Refiro-me ao Pitagorismo primitivo, esse do qual tanto julgávamos saber, e que agora os historiadores da filosofia antiga mais radicais, como Barnes (1979), reduzem à doutrina da metempsicose, e conseqüente noção de identidade da alma². A ser assim, e distinguindo, como o faz essa corrente exegetica, entre tradição pré- e post-platónica acerca dos Pitagóricos, e valorizando os dados de Aristóteles, segundo os quais nenhuma doutrina filosófica é claramente atribuída a Pitágoras, este último representaria, não a origem de uma ciência nova, mas antes os restos de um antigo saber, cuja reformulação seria ainda visível nos fragmentos de Filolau, ao passo que a doutrina atribuída ao fundador teria as suas raízes na escola platónica. Assim, os primitivos Pitagóricos não deverão considerar-se os fundadores da matemática grega, ramo do saber em que o primeiro membro da escola a distinguir-se é Arquitas, na primeira metade do séc. IV a.C.

* Publicado em *Biblos* 61 (1985) 180-191.

¹ E. Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer* (Berlin, 1923). W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (Harvard University Press, 1972 [1ª ed. alemã, 1962]).

² Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers*. Vol. I, Thales to Zeno (London, 1979).

Toda esta corrente – que, aliás, tem ainda os seus opositores, como Philip (1966) e de Vogel (1966 e 1970)³ – faz reflectir quase toda a luz do saber matemático sobre a escola platónica, em ligação com a qual, como há anos escreveu G. C. Field “estavam os mais brilhantes matemáticos da época”, de tal modo que “uma exposição sobre o progresso da matemática neste período é essencialmente a história do que se fazia na Academia”⁴.

Vêm todas estas considerações a propósito de uma tese, proposta por Jean Bousquet em 1980, acerca das medidas de um dos monumentos do santuário de Delfos, a *tholos* do templo de Athena Pronaia. Como todas as demais construções de planta circular (exceptuando a de Atenas, que servia para o Pritaneu), também desta se desconhece a finalidade exacta. Construída entre 380 e 375 a.C., mantida só com três colunas erectas, graças aos trabalhos de anastilose executados em 1939 (a descoberta das ruínas datava de 1901), revela uma correspondência de medidas extraordinária. São múltiplos uns dos outros, algo de semelhante ao que sucede com os números “alma do mundo” no *Timeu* de Platão. Por isso conclui Bousquet, parece corresponder à teoria dos números e da geometria, empregada por um engenheiro discípulo dos filósofos⁵.

Ora sobre esta *tholos* sabemos que havia um livro, que se perdeu. Outro tanto aconteceria com o Pártenon, cujos segredos de construção um dos seus arquitectos, Ictinos, também descrevia em obra igualmente desaparecida. Pelo que os historiadores de arte do nosso tempo andam a tentar reconstituir, peça por peça, os inúmeros fragmentos dispersos do templo por excelência, medindo tudo, na esperança de desvendar as verdadeiras proporções da obra. A reconstituição e moldagens levados a efeito por Ernst Berger na *Skulpturhalle* de Basileia e estudados por F. Brommer no seu monumental livro *Der Parthenonfries* (Mainz, 1977) teve a sua consagração no Congresso sobre o Pártenon, efectuado naquela cidade suíça, de 4 a 8 de Abril de 1982, cujas actas acabam de ser publicadas⁶.

Um livro escrevera também Policleto, a explicar os princípios da estátua ideal, exemplificada no seu *Doríforo*, um e outra conhecidos por Cânon – neste caso, o primeiro cânon de escultura. Perdidas ambas as coisas – conquanto se tenham feito quatro tentativas de reconstituição do *Doríforo*, e, desde 1976, se hajam recuperado moldes com restos do pé esquerdo, perna, joelho e coxa, ambas as mãos e o pescoço, faltam-nos os pontos usados como base – resta-nos especular

³ J. A. Philip, *Pythagoras and early Pythagoreanism* (Toronto, 1966). C. J. de Vogel, *Philosophia. Part I. Studies in Greek Philosophy* (Assen, 1970).

⁴ *Plato and his Contemporaries* (London, 1967), p. 40.

⁵ “Réflexions sur la Tholos de Delphes”, *Revue des Études Grecques* 93 (1980) X-XI.

⁶ *Parthenon-Kongress Basel*, Referate und Berichte. Herausgegeben von Ernst Berger (Mainz, 1984), 2 vols. Os resultados destes trabalhos continuam a ser publicados na colecção “Studien der Skulpturhalle Basel”, de que saíram já “Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon” e “Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopeu”, ambos por Ernst Berger (respectivamente, 1974 e 1986).

sobre algumas frases do tratado chegadas até nós por via indirecta. Uma foi-nos transmitida por Galeno⁷ e dizia assim: “Crisipo pensa que a beleza consiste na simetria, não dos elementos, mas das partes, isto é, do dedo com o dedo, e de todos os dedos com a palma e o punho, e destes com o antebraço, e do antebraço com o braço, e de todas as partes com cada uma, como se declara no Cânon de Policleto”. Anotemos, de passagem, a preocupação com as relações de proporção (sentido exacto de *sym-metria*) e passemos a outra das frases conservadas, esta graças a Plutarco⁸: “A obra é tanto mais difícil, quando a argila chega à unha”. Qual o sentido exacto desta última expressão? Dificuldades da configuração da superfície, como pensam muitos? Ou dificuldades suscitadas pelo ritmo e pela simetria, uma vez que as unhas são os extremos dos dedos que se movem, são os pontos mais sensíveis do campo de tensão de forças, como aventou Werner Gauer em 1978⁹? A estas dúvidas responde o que é talvez o maior especialista actual da escultura grega, Martin Robertson, que Policleto “era um artista intelectual, com a fé nas matemáticas, tão importante no pensamento grego, fortemente desenvolvida. Procurou estabelecer, ou talvez descrever, um sistema de proporções ideais para o corpo humano”¹⁰. Uma outra frase declara ainda que o emprego de muitos números quase produz a perfeição, devido à simetria e harmonia¹¹.

Repare-se na analogia entre todos estes exemplos: produz-se uma obra de arte – seja ela de arquitectura ou de escultura – e ao mesmo tempo teoriza-se sobre ela. A estética grega é, portanto, fortemente intelectualizada.

Pelo que respeita ao Pártenon, se o livro de Ictinos se conservasse, saberíamos ao certo os motivos dos múltiplos requintes arquitectónicos que o caracterizam: a ligeira convexidade, ao centro, das linhas horizontais do templo dórico; o afunilamento das colunas, não segundo uma linha recta, mas com um ligeiro espessamento a cerca de dois terços da altura – a chamada êntase; a ligeira inclinação para dentro das colunas, que faz com que nenhuma seja estritamente vertical. É certo que já no Hefestéion se aplicaram estes aparentes desvios, mas é no Pártenon que atingem a perfeição. Para corrigir erros de óptica, decorrentes de um tão vasto concurso de linhas rectas, que fariam parecer côncavo o estilóbata, reintrante o entablamento, mais finas as colunas dos ângulos? Assim ensinou Vitrúvio, o único tratadista cuja obra chegou até nós, e que, tendo vivido no tempo de Augusto, a quem dedicou o seu *De Architectura*, teria aprendido com architectos dos sécs. IV e III a.C. Os modernos pensam de preferência em razões utilitárias (melhor drenagem da água das chuvas, sendo o estilóbata levemente convexo;

⁷ *De Placitis Hippocratis et Platonis* 5.86-87.

⁸ *De profectibus in virtute* 17, p. 86a.

⁹ “Zu einem Zitat aus dem Kanon des Polyklet”, *Hermes* 106 (1978) 43-48.

¹⁰ *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge, 1981), p. 112.

¹¹ Plutarco, *De recta ratione aud.* 45c-d13.

necessidade de reforçar as colunas dos cantos, tornando-as ligeiramente mais espessas). A confluência destas duas ordens de razões – estéticas e pragmáticas – é talvez ainda a melhor explicação.

Mas voltemos ao Doríforo. Desde há mais de um século que se identificou uma estátua de mármore em Nápoles como sendo uma cópia. As várias reconstituições do original, a que já aludimos, permitem descrevê-lo: o jovem está de pé, com o peso na perna direita, o pé esquerdo atrás, só com os dedos pousados no chão; o braço direito pende ao longo do corpo, enquanto o esquerdo está dobrado para segurar a lança ao ombro, pelo que o ombro esquerdo está tenso e levemente erguido; a perna esquerda, essa, não suporta nenhum peso, e a anca desce, ficando o torso deste lado distendido; do lado direito, pelo contrário, estando o braço e ombro caídos e a perna a suportar o peso, com a anca erguida, o torso fica contraído; temos uma alternância dos membros tensos com os relaxados, combinada com o torso que lhes corresponde, ou seja, o primeiro exemplo de *contrapposto*, que virá a ter tão largo uso na história da arte; finalmente, a cabeça está voltada para a direita e levemente inclinada. Deixamos, portanto, de ter a estátua parada, para termos, como expressivamente escreveu Martin Robertson, “uma imobilidade com implicação de actividade, uma cristalização intemporal do movimento”¹².

No século seguinte, este cânon será substituído por outro, o de Lisipo, cuja longa e fecunda actividade ocupa quase três quartos da centúria. Tendo-se confessado um seguidor do Doríforo de Policeto, essa declaração não o impedira de a contrabalançar com uma outra: o que se deve imitar é a Natureza, não um artista. Segundo Plínio¹³, o seu cânon preceituava um corpo mais esbelto e mais seco, cabeças pequenas, de modo a fazer as figuras mais altas. E, a este propósito, nota o famoso enciclopedista que o latim não dispõe de um equivalente para o grego *symmetria*, que ele empenhadamente observou. Conta a seguir o célebre dito, que na verdade é um lugar-comum da Antiguidade, quando se queriam estabelecer contrastes entre estilos – sejam eles artísticos ou literários – que os outros representavam os homens como deviam ser, ao passo que ele os mostrava como eram (Aristóteles diz o mesmo, na *Poética*, 1460b, quanto à diferença entre Sófocles e Eurípides).

Esta magra informação aponta para novos caminhos. Por isso, Martin Robertson coloca já Lisipo, tal como Escopas, na segunda grande mudança na história da escultura grega, a do clássico para o helenístico. Com o *Apoxyomenos* (assim se chama o atleta que corporiza o novo cânon), dá-se – escreve aquele famoso especialista – “a violenta apropriação da terceira dimensão”, pois “um braço erguido para a frente e o outro cruzado sobre o corpo que lhe fica por baixo é um afastamento

¹² *Op. cit.*, p. 113.

¹³ *Naturalis Historia* 34.65.

radical, e conduz a uma ideia nova: uma estátua divisada para oferecer uma composição de efeito a partir de muitos ângulos diferentes”¹⁴.

O desdobramento cada vez maior de planos, a aproximação a passos largos do real, são próprios da arte helenística, durante a qual veremos desfilar todas as idades da vida – e não só a juventude, os estados de dor e intenso sofrimento, os grupos teatralmente dispostos. É a fase da arte que fascinou gerações e criou uma sequência interminável de imitadores, desaguando num academismo que levou à violenta reacção deste século.

Mas não era aí que estava o espírito grego na sua época mais brilhante. Nem mesmo somente no harmonioso modelo do corpo humano, na transparência das vestes, nos rostos ideais e serenos da escola de Fídias, como pensam muitos. É talvez no período anterior, naquele que uns chamam “começo do clássico”, outros “período de transição”, outros ainda “estilo severo”, que devemos procurá-lo. As datas aproximadas que o limitam são 480 e 450 a.C. É, como escreveu Gisela Richter, “a passagem do arcaísmo à liberdade e experimentação”¹⁵. O ano em que principia esta passagem, notaremos nós, não é um ano qualquer. É aquele em que se firma a vitória dos Gregos sobre os Persas, com a batalha de Salamina. E, se admitirmos, como a maioria dos historiadores da escultura grega¹⁶, que as suas origens algo devem à dos Egípcios, embora logo tenham melhorado a técnica aprendida, por já disporem de cinzéis de ferro (tese de J. Boardman, que a fundamenta historicamente, lembrando a demorada permanência dos mercenários de Psamético I naquele país)¹⁷, facilmente notaremos que o afastamento do possível modelo é cada vez maior. Da frontalidade primitiva, dos rostos triangulares e das vestes hirtas, passa-se a um meticuloso pregueado, em que a pedra aos poucos se animava e aligeirava, em pregas desencontradas que sugeriam a vida. A face, vivificada pelo famoso “sorriso arcaico”, que se pensa fosse um meio de superar a dificuldade de representar a transição da boca para as maçãs do rosto, vai ganhando lentamente em expressão. Há o desabrochar de uma tensão que falta nos modelos orientais. Uma tensão e um interesse pela vida que Martin Robertson muito justamente considera uma característica central da arte grega. É ainda o mesmo historiador que escreve que, se os Persas tivessem vencido, “a arte grega arcaica poderia ter cristalizado nas fórmulas académicas decorativas que caracterizam o Aqueménio”, “ao passo que a ameaça e sua expulsão pode ser vista como o elemento catalisador que libertou o espírito

¹⁴ *Op. cit.*, p. 155.

¹⁵ *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (Yale University Press, 1950), p. 199.

¹⁶ Exceptua-se R. M. Cook, “Origins of Greek Sculpture”, *Journal of Hellenic Studies* 87 (1967) 24-32.

¹⁷ *Greek Sculpture. The Archaic Period. A Handbook* (London, 1978), pp. 18-20.

do helenismo, florescendo no século V de forma tão pujante na literatura e no pensamento como nas artes visuais”¹⁸.

“As fórmulas acadêmicas decorativas que caracterizam o Aqueménio” – diz Robertson. E todo o conhecedor da história da escultura grega avalia mentalmente a distância que vai do relevo do friso do Tesouro de Sifnos em Delfos, com os seus deuses sentados em fila, cada figura com o braço monotonicamente pousado nas costas da que lhe fica em frente, ao tratamento do mesmo motivo no friso inferior do Pártenon, com a impressão de que os deuses se sentam em planos diversos, a variedade de inclinações de cabeça, sugerindo conversas entre uns e outros, a belíssima transparência das vestes¹⁹.

Este pode ser o ponto mais alto, aquele que Martin Robertson chama o “momento clássico”. Mas são as muitas tentativas dos trinta anos precedentes que o preparam. São as peças de Míron, o primeiro grande nome da escultura grega, todas perdidas, algumas nem por cópias conhecidas. Mas, mesmo em más cópias, o Discóbolo mostra uma notável tentativa de desdobrar planos, não obstante a composição ter sido feita para ser observada só de dois lados. Numa posição não real, mas convencional, o atleta está no acto de lançar o braço o mais para trás possível, a fim de, com o impulso que se vai seguir, atirar o disco a uma grande distância.

Um grupo, certamente o que é referido por Plínio²⁰, ficou célebre: o de Atena e Mársias. O sátiro acaba de assistir a uma cena bem típica da permanente atitude de admiração pela beleza física, dada pela deusa: Atena, ao verificar que tocar flauta lhe inchava as faces, deitara ao chão o instrumento. Mársias, encantado, prepara-se para o apanhar. E nesse gesto, propõe-se seguir para a frente, ao mesmo tempo que inclina o corpo para trás, hesitante. Atena, sereníssima, olha para o instrumento musical com desdém. As suas formas esbeltas prenunciam, como já se disse, as da Atena de Lemnos, a mais bela representação que Fídias executou da patrona da sua cidade²¹. A história fica suspensa neste momento, entre o desprendimento da deusa e a curiosidade do sátiro. Mas os Gregos sabiam a continuação: Mársias desafiará Apolo para uma competição e, imprudente, aceita a condição de o vencedor dispor em absoluto do vencido. Era um caso de *hybris*, de insolência, à espera de uma punição exemplar, pois o deus da música em caso algum podia ser superado na sua arte. Apolo manda esfolar o sátiro petulante, reduzindo-o assim à escala que era a sua.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Sobre esta comparação, documentada com fotografias, vide Susan Woodford, *The Parthenon* (Cambridge, 1981), p. 35.

²⁰ *Naturalis Historia* 34.57.

²¹ A afirmação vem já de Luciano, *Imagines* 4.

Outras obras famosas deste período são dois enormes bronzes, um no Museu de Delfos, outro no Museu de Atenas. Representa o primeiro um motivo frequente, uma vez que era corrente consagrar estátuas aos atletas vitoriosos, e o mais almejado dos triunfos era o da corrida de carros de cavalos. É o chamado Auriga de Delfos, que está de pé e certamente se encontrava montado no seu carro. Tem ainda as rédeas na mão. As pregas da sua túnica, presa na cinta, caem quase até aos pés, fundas, mas bem próximas da vertical. Dir-se-ia uma coluna, se não fossem as novas soluções de dispor as pregas em V no peito, e de fazer passar cordas por baixo dos braços, que produzem uma disposição diferente do tecido das mangas. Este vencedor dos Jogos Píticos, ou de 478 ou de 474 a.C., tem olhos incrustados de vidro colorido, que contribuem para a impressão de conjunto, de gravidade e concentração no trabalho a executar.

O outro bronze célebre, recuperado há uns sessenta anos pela arqueologia submarina, ao largo do Cabo Artemísio, representa um deus de grandes proporções e compleição atlética, com o braço esquerdo erguido à altura dos ombros, o direito flectido para trás, aparentemente disposto a arremessar uma arma. Esta, porém, não se encontrou, e, como desse pormenor iconográfico depende a identificação da figura, os especialistas hesitam entre chamar-lhe Poséidon ou Zeus. A primeira hipótese, que é a interpretação tradicional e anda em quase todos os livros, terá o seu ponto de partida numa inconsciente associação com o lugar onde foi encontrada. Parecia natural que o deus achado no fundo do mar fosse o soberano desse elemento. A ser assim, a arma em questão era o tridente. Mas a essa possibilidade, duas razões se opõem: uma de ordem mítica (o tridente não era para arremessar, mas para picar as ondas); outra de ordem estética (o tridente iria sobrepor-se à cabeça do deus, perturbando a visibilidade desta). A comparação com relevos em que Zeus aparece com o raio na mão favorece a segunda hipótese, a de que se trata do deus supremo. Em qualquer dos casos, estamos perante um grande escultor que, embora preso à bidimensionalidade da época, tem já a capacidade de sugerir a impressão de força concentrada, de majestade e de poder.

Do fundo do mar, onde as depositou há muitos séculos um navio naufragado ao largo da costa da Calábria, vieram mais duas estátuas monumentais de bronze, as estátuas de Riace, expostas pela primeira vez a um público deslumbrado em Florença, em fins de 1980, após oito anos de aturados trabalhos de restauro. Discute-se ainda sobre a data, a autoria e identificação de tão notáveis figuras. Dada a alta qualidade da execução (embora a do Guerreiro B seja talvez diversa e inferior à do Guerreiro A), e a lamentável circunstância de não termos nenhum original de grandes dimensões directamente da mão dos maiores escultores gregos – com a provável excepção do Hermes de Praxíteles – não faltaram as hipóteses ousadas da atribuição a Míron, a Fídias, a Policleto, ou, pelo menos, a Crésilas... Ao referi-las neste ponto, estamos implicitamente a alinhar no pequeno número dos que situam

no período de transição os enigmáticos guerreiros. A proximidade técnica do Zeus do Museu de Atenas, o ligeiro desnivelamento das ancas anunciado pelo chamado Rapaz de Crítias, levam-nos a não avançar mais na cronologia. Existem já dois grandes livros sobre o assunto. Mas os maiores especialistas da escultura grega ainda não se pronunciaram...²²

Diferente é a situação com o que chamaremos a quintessência do período considerado: a decoração escultórica do Templo de Zeus em Olímpia, construído entre 470 e 457 a.C., pago com os despojos da guerra em que a Élide conquistou Pisa e dedicado pelos Espartanos – ó ironia! – como dizimo dos despojos da luta contra os Argivos, Atenienses e seus aliados, em Tanagra. E assim, o grande templo do santuário de Olímpia, onde se realizavam, em meio de tréguas sagradas, os Jogos Pan-helénicos mais antigos e mais importantes, devia a sua origem a lutas entre os mesmos Estados gregos que aí acorriam quadrienalmente.

O templo tinha de ser magnífico. Feito de mármore de Paros e em puro estilo dórico, viria mais tarde a albergar a estátua criselefantina do deus, obra de Fídias, e uma das sete maravilhas do mundo. Mas também o seu exterior foi muito cuidado. Um grande grupo escultórico decorava cada um dos pedimentos: a nascente, o combate de carros de cavalos de Pélops, o primeiro vencedor mítico de Olímpia, com Oinómao, arbitrado por Zeus, que ocupava a parte central do espaço triangular; a poente, a luta dos Centauros com os Lápitias, motivo favorito dos Gregos, representativo, como era, do triunfo da justiça sobre a barbárie, tendo ao centro uma magnífica figura de Apolo, com um braço estendido, o outro pendente ao longo do corpo, mas bem destacado dele, com um manto enrolado em volta do pulso que, passando por trás do tronco do deus, vai cair em pregas sobre o ombro oposto; Apolo tem a cabeça voltada para o lado para que aponta com o braço, e, a despeito de uma certa espessura das pálpebras e da rigidez no tratamento do cabelo, tem já a expressão concentrada que é novidade do estilo severo.

As muitas figuras conservadas, cuja posição relativa é ainda objecto de controvérsia, poderão pertencer a dois escultores diferentes, conforme especificou Pausânias²³. Tal dualidade de autoria estende-se paradoxalmente às métopas dos dois extremos – só essas são esculpidas – embora um bom conhecedor da estatuária olímpica, como Yalouris, o negue²⁴. Mas, na verdade, os seis trabalhos de Hércules – o herói fundador dos Jogos –, que ocupam as métopas do lado nascente, mostram as figuras colocadas sobre o fundo e Atena, quando está presente, de pé,

²² Depois de escritas estas linhas, tivemos o prazer de verificar que um dos melhores conhecedores da arte grega, John Boardman, na nova edição do seu livro *Greek Art* (London, 1985), p. 114, considera estas estátuas contemporâneas do Auriga de Delfos.

²³ *Graeciae Descriptio* V. 10.8.

²⁴ Cf. B. Ashmole, N. Yalouris and A. Franz, *Olympia, The Sculptures of the Temple of Zeus* (London, 1967) apud M. Robertson, *A Shorter History of Greek Art*, p. 88.

numa linha vertical. Assim sucede na que representa Hércules a segurar o fardo de Atlas e a limpar os estábulos de Augias. Nas métopas do lado poente, as figuras são mais complexas, as posições mais variadas. Duas se destacam em especial, pelas suas inovações: naquela em que o herói entrega a Atena as Aves Estinfálias, a deusa está sentada num rochedo, com a mão direita apoiada nele, as pernas a três quartos e a cabeça voltada para Hércules; cobre-lhe os ombros a égide, mas faltam os seus atributos guerreiros, designadamente o capacete, e o cabelo é indicado só por uma massa; o problema da representação da divindade como de proporções sobre-humanas foi resolvido colocando a deusa sentada e o herói em pé. Na métopa do touro de Creta, era preciso dar a noção da monstruosidade do animal a ser subjugado por um herói também de grandes dimensões; colocando-os na diagonal a fazer força em direcções opostas, o escultor pôde aumentar o tamanho do animal e o espaço para o colocar, e sobrepor-lhe Hércules, que faz um esforço para trás, para lhe puxar a corda que já prendeu ao focinho. Estava criado o esquema em xiz, de tão larga descendência²⁵.

Apontámos apenas alguns exemplos mais brilhantes e, aliás, bem conhecidos. Eles comportam a realização plástica de princípios com uma mensagem ética. A figura de Hércules, por exemplo, o herói mais popular da Grécia, vinha do fundo dos tempos, talvez da cultura dos caçadores. É o herói que mata animais perigosos e traz outros comestíveis ao homem. É o detentor de uma força desmedida, posta ao serviço do bem dos outros. “O nome de Hércules – escreveu Burkert²⁶ – é sem dúvida muito mais tardio do que os modelos das suas histórias; não havia de começo um indivíduo, mas contos estruturados por experiência prática e ritual; portadores das marcas do ritual xamanístico de caça, estes contos acumularam-se até criar a figura a quem os Gregos chamaram Hércules”.

Esses contos eram muito numerosos entre os Gregos. À volta de 600 a.C. um poema épico perdido, da autoria de Pisandro, fixava-os em doze. Por sua vez, a representação de labores nesse mesmo número no grande Templo de Olímpia, que todos conheciam, terá contribuído para perpetuar o número. Número que, neste caso, tinha que ver com o facto de um templo dórico ser normalmente hexastilo, e, portanto, possuir seis métopas para decorar em cada extremo. E, neste caso, a escolha do assunto era ainda uma forma de exaltar a força do homem.

Demorámo-nos em especial no período de transição, por ser aquele que fez desabrochar as potencialidades do espírito helénico. Escolhemos de preferência, a escultura, por ser essa a arte em que os próprios gregos se reviam. Não esqueçamos porém que a escultura estava estreitamente associada à arquitectura, religiosa: os templos eram construídos, não para neles se realizar o culto, que se efectuava

²⁵ Uma análise muito completa destas métopas pode ver-se em Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London, 1972), pp. 60-89.

²⁶ *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (California University Press, 1979), p. 96.

no exterior, mas para abrigar a estátua do deus. Além disso, a edificação em si era adornada em profusão, quer nos pedimentos, quer nos frisos. Tudo isso formava um conjunto de perfeita harmonia, a *symmetria* de que falava também o cânon de Policleto. E numa cidade como Atenas, rica em monumentos como nenhuma outra, constituía um ambiente artístico que insensivelmente formava no culto da harmonia as suas almas. Em passo célebre da *Medeia* (825-832), Eurípides evocava nesses termos a sua cidade, onde são felizes os Erectidas,

filhos dos deuses bem-aventurados,
os da sagrada terra inviolada,
que da mais ilustre ciência se nutrem,
e pelo ar do mais belo fulgor
movem seu passo leve, onde uma vez
as Musas puras, as nove Piérias,
criaram – é fama – a loura Harmonia.

A educação pelo modelo, que reflecte o belo e o perfeito, é a que é louvada neste trecho não menos célebre da *República* de Platão (401c-d):

Devemos mas é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma leve brisa salutar de regiões sadias, que desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa.

O belo estético como valor psicagógico. Esta é uma das muitas mensagens do mundo grego. Ele teve muitas mais para nos dar. Mas esta é talvez a de apreensão mais directa.

2. O PALÁCIO, DO MUNDO MINÓICO AO HELÉNICO: MITO E REALIDADE*

São bem conhecidas as figuras principais que lendas muito antigas ligavam à ilha de Creta: Minos, o rei, filho de Zeus e de Europa, raptada pelo deus supremo sob a forma de touro; sua mulher Pasífae; o Minotauro, fruto da união monstruosa desta última com um touro; Dédalo, o construtor prodigioso do Labirinto onde aquele ser teratológico estava encerrado; Teseu, um dos jovens atenienses mandados como tributo ao rei, que, graças ao novelo de fio que lhe deu Ariadna, a filha do monarca, consegue reencontrar a saída da confusa edificação, arrebatando a princesa, mas depois a abandona na ilha de Naxos, onde Diôniso a vem buscar para esposa, pelo que, em castigo da sua ingratidão, se esquece de içar a vela branca que anunciaria de longe a seu pai, o rei de Atenas, a vitória, e este se atira, desesperado, ao mar. Outras figuras ainda estão ligadas a estas histórias, que conhecem variantes numerosas. Algumas dizem respeito à capacidade de inventiva de Dédalo, que, após tantos anos de exílio em Creta, ansiava por regressar com seu filho Ícaro, e constrói para esse efeito asas com penas de diferente tamanho, ligando-as com linho no meio e cera em baixo. Todos sabem a conclusão da história: Ícaro aproxima-se demasiado do Sol, não obstante os conselhos do pai, pelo que a cera se funde e ele cai ao mar que dele tomará o nome. Um exemplo característico da mitologia grega, pois combina uma história de insolência (*hybris*) com um *aition* que explica a origem de um nome geográfico; e, lá no fundo, a ânsia humana de auto-superação.

Mas voltemos a Creta. Homero já fala do local e de algumas destas figuras, numa das mais belas cenas da descrição do escudo de Aquiles (*Iliada* XVIII. 590-598):

Cinzelou ainda uma dança o ínclito Anfigieu,
semelhante à que outrora, na imensa Cnossos,
Dédalo organizou para Ariadna de belas tranças.

* Publicado em *Conimbriga* 32-33 (1993-1994) 57-74.

Aí dançavam, segurando a mão uns aos outros pelo pulso,
moços e moças tais que se ofereceriam por elas muitos bois.
Elas usam vestes de pano fino, e eles enfiaram
túnicas bem tecidas, que luzem brandamente,
devido ao azeite. Elas trazem diademas formosos;
eles, espadas de ouro, pendentos de correias de prata.

Entre os heróis da coligação aqueia que cerca Tróia, ocupa lugar de certo relevo Idomeneu, rei de Creta, que se distingue no combate pelas naus e se gloria de ser neto de Minos, descendente de Zeus (XIII. 449-454).

No decurso da *Odisseia*, o errante Ulisses recorre com frequência a histórias cretenses, sempre que precisa de disfarçar a sua identidade. Acaba por inventar mais uma, mesmo diante de Penélope, quando esta o interroga sobre a sua origem: era irmão de Idomeneu e, como ele, descendente de Minos que reinara nove anos na grande cidade de Cnossos, naquela formosa e produtiva ilha de Creta que ficava no meio do pélagos cor de vinho e tinha noventa cidades (XIX. 172-181). O passo é muito suspeito para os estudiosos, pois é o único onde, entre os diversos povos que se misturavam no local, se referem também os Dórios. Mas isto é outra história, da qual temos de nos afastar, sob pena de cairmos em plena Questão Homérica. Fixemos apenas o número convencionalmente elevado das cidades cretenses e a fertilidade da região.

Deste passado glorioso não tinha ficado mais que a memória dos mitos. Localizado o sítio de Cnossos por alguns no séc. XIX, só a partir de 1900 é que aí começam as escavações sistemáticas de Sir Arthur Evans, que vão pondo a descoberto os diversos compartimentos (cerca de 300) de uma enorme edificação (perto de 20.000 m² de área), que ele reconhece ser anterior aos palácios micênicos, já então reencontrados por Schliemann e Dörpfeld, e que identifica como o palácio do rei Minos. Era uma civilização mais antiga, a que naturalmente o grande arqueólogo deu o nome de minóica, que ainda hoje se conserva. Uma planta complexa, com um sem-número de divisões em volta de um extenso pátio central rectangular (fig. 1), uma sala com um trono, pórticos sustentados por colunas de madeira a afunilar para a base de gesso (que sugerem o primitivo uso de troncos de árvore invertidos, para não tornarem a ganhar raízes), uma altura de dois ou três pisos, ligados por uma escadaria de largos degraus, iluminação pelos chamados “poços de luz”, um sistema de esgotos surpreendente, e, sobretudo, frescos, muitos frescos, com desenhos finos e cores contrastantes, com predomínio do azul e vermelho, e gemas trabalhadas, num conjunto que ajudava a reconstituir a forma do edifício e a vida dos seus habitantes. Dois motivos repetidos por toda a parte, certamente de valor emblemático: a bipene ou machado de dois gumes e os chamados “chifres da consagração”.

Seria esse o palácio de Minos, com uma vasta área de aposentos do rei e, do outro lado, os da rainha, com uma sala do trono de modestas dimensões (6 x 4 m), com armazéns para guardar os tributos, talhas enormes para os receber, tudo

em ligação com as funções produtivas e distributivas do local; e ainda tabuinhas com inscrições que não se conseguiam ler – precisamente a razão primeira do empreendimento de Sir Arthur Evans.

Levou quase meio século (1953) a decifração de um dos silabários utilizados nessas placas de argila, aquele a que se convencionou chamar Linear B. É a partir de então que começam a surgir numerosas confirmações das hipóteses propostas. Assim, à surpresa de a língua assim grafada ser já uma forma muito antiga do grego, vem somar-se a da menção do nome daquele local – *ko-no-so* (Knossos) – e de outros com construções de planta semelhante, embora de proporções mais modestas, que entretanto foram sendo escavados na ilha de Creta – *a-mi-ni-so* (Amnisos), *pa-i-to* (Phaistos) –, bem como a do Labirinthos (*da-pu-ri-to-jo*), do Daidaleion e de Teseu. Ora Labirinthos tem manifestamente na sua composição o sufixo (que em geral se tem por minóico) – *nth* – (o mesmo que figura no nome de Radamanto, irmão de Minos) e, segundo Kretschmer¹, derivaria de *labrys*, a palavra a que Plutarco (*Moralia* 302a) atribuía origem lídia e que significava “machado de dois gumes” ou “bipene”, isto é, precisamente um dos símbolos mais repetidos em Cnossos. Esta etimologia não tem, no entanto, aceitação geral, e o autor do mais recente dicionário etimológico grego (Chantraine, 1980), não toma posição.

Sucedendo ainda que o contexto em que aparecem as palavras *po-ti-ni-ja da-pu-ri-to-jo* sugere o significado de “A Senhora do Labirinto”, a qual poderia ser uma das principais divindades minóicas há tanto tempo procuradas. Porém, como adverte aquele que é actualmente considerado o melhor especialista da religião grega, o Prof. Walter Burkert, nem com respeito a essa designação, nem quanto ao Daidaleion as tabuinhas dão indícios do seu significado exacto. Por outro lado, observa ainda, tanto a bipene como os chifres da consagração parecem ligar-se a uma tradição anatólia². Recordemos a este propósito que o grande templo de Hattusa, capital do império hitita sediado na Ásia Menor, possuía também uma planta muito complexa e assimétrica; e que sabemos por Heródoto (II. 148), Diodoro Sículo (66.1-6), Estrabão (XVII. 1.37), Plínio (XXXVI. 13), e Pompónio Mela (I. 9) que se passava algo de semelhante com aquilo que os gregos chamavam o Labirinto do Egipto, o de Hawara.

Templo ou monumento funerário, como o segundo, – em qualquer destas aplicações, estamos longe da de Evans, que sempre defendeu a tese de que Cnossos era um palácio real e centro administrativo, posição essa que tem continuado a ser sustentada pelos melhores especialistas, como Sinclair Hood e Nicolas Platon (o arqueólogo que descobriu o palácio de Zakros). Por outro lado, as opiniões dos diversos historiadores reunidos num congresso sobre o sistema palacial antigo,

¹ “Die vorgriechischen Sprach- und Volksschichten”, *Glotta* 28 (1939) 231-279. Sobre as dúvidas quanto à origem egeia do sufixo, vide W. Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence in Early Archaic Age* (Harvard University Press 1992) 176, nota 24.

² *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 54-55, 73-75.

realizado em Estrasburgo em 1985, inclinam-se para ver uma total independência da arquitetura de Creta em relação a modelos orientais³.

Mas outras hipóteses têm vindo a ser propostas ultimamente, de que destacamos duas, a de Wunderlich (*The Secret of Crete*, 1975), que defende que aquela construção colossal não era mais do que um palácio dos mortos, semelhante ao de Hawara, há pouco citado, e a de Castleden (*The Knossos Labyrinth. A new view of the Palace of Minos at Knossos*, 1990), segundo a qual estaríamos perante um grandioso templo, onde se prestava culto aos numerosos deuses da religião minóica, onde eram recebidas as múltiplas dádivas de que se conservaram vestígios, e onde a autoridade suprema era, não um rei, mas as sacerdotisas a que os frescos atribuem um lugar proeminente.

Concentrando-nos apenas nesta segunda tese, notaremos que um dos seus pontos de apoio reside precisamente nos frescos e na escassez de representações do rei. Segundo Castleden, o célebre “Príncipe das Flores de Lis”, única figura que poderia ter esse significado, teria sido arbitrariamente reconstituída por Evans quanto a um dos seus atributos identificativos – a espécie de tiara que ostenta na cabeça (fig. 2). Esse adereço pertenceria a um animal fantástico, um grifo que aquela figura masculina conduzia no cortejo. Deste modo, os atributos do “Príncipe” deslocavam-se para o animal, perdendo aquele toda a sua preeminência (fig. 3). Julgamos, porém, que a comparação com um fresco que apareceu em Micenas (fig. 4), que representa uma figura feminina com idêntico toucado, demonstra suficientemente que se tratava de um atributo da realeza⁴.

A pluralidade de deusas supostas por este autor, para além das já consagradas “Senhora dos Animais Selvagens” e “Senhora do Palácio”, e a atribuição de compartimentos especiais para o culto de cada uma vem contrariar a tese tradicional, retomada em anos recentes por Graham (1987) e Rutkowski (1986), segundo a qual os Minóicos não tinham templos. Para Castleden, a sua própria interpretação viria colocar os cretenses num contexto cultural semelhante aos dos egípcios e dos hititas, pois, desde que identifiquemos os palácios como templos, “rectificamos uma anomalia cultural das maiores” (p. 165). Por conseguinte, o palácio real seria, quando muito, a chamada “Mansão inexplorada” (*Unexplored Mansion*), escavada de 1968 a 1973, e com uma sala do trono não muito menor do que a dos reis de Pilos (10 x 8, ao passo que a de Cnossos mede 6 x 4, conforme já dissemos); ou então, estaria ainda por encontrar.

Um templo de enormes dimensões, que atingiria cerca de mil divisões, contando com as dos andares superiores, construído em volta de um grande pátio central

³ Especialmente o artigo de O. Pelon, “Particularités et développement des palais minoens”. Agradeço a possibilidade de consulta das Actas, editadas por E. Lévy em 1987 com o título *Le Système Palatial en Orient, en Grèce et à Rome* (daqui em diante citado só como *Le Système Palatial*) ao Doutor José d’Encarnação.

⁴ Como tal o interpreta E. Karkopodini-Dimitriadi, *Der Peloponnes. Ein Reiseführer zu den historischen Stätten, Monumenten und Museen* (Athen 1990) 86-87.

onde teria lugar o famoso “Salto do Touro” (ao invés do que conjecturou Evans, com base no excessivo número de entradas e saídas desse recinto) é, portanto, o que Castleden pretende ver em Cnossos. A tese, aliás não inteiramente nova, parece pouco provável, uma vez que se apoia quase só em conjecturas derivadas da ausência de dados seguros. Recorde-se o caso da escultura cretense, sobre a qual se repetiu durante anos consecutivos que se limitava ao trabalho miniatural, pois não se conheciam exemplos noutras dimensões, até que o achado de numerosas estátuas femininas do séc. XV a.C. em Ceos veio pôr de parte definitivamente esta restrição tirada de um *argumentum ex silentio*. Pelo que toca à religião minóica e à finalidade do palácio de Cnossos, é de crer que só a decifração do Linear A poderá esclarecer o assunto. Até lá, tudo permanecerá o “álbum sem legendas” de que falou Nilsson. Recorde-se além disso que vários outros palácios, como Phaistos, Mallia, Zakros, apresentam uma configuração semelhante ao de Cnossos, embora em cada um deles o pátio central não esteja tão próximo do centro geométrico. Por outro lado, a grandiosidade deste supera em muito a dos outros, facto que tem levado a pensar que exerceria uma certa supremacia sobre os restantes.

É hoje ponto assente para a maioria dos especialistas que durante o período geralmente designado por Minóico Recente, os Micénios são senhores de Cnossos. É este, de resto, o único palácio cretense que continua a ser habitado depois da grande erupção de Terá, cerca de 1470 a.C., que abalara toda a área em redor, tal como havia de suceder modernamente com a do Krakatoa, em 1883.

Se esse domínio compreende cerca de um século, aliás extremamente brilhante (1470-1380 a.C.), ou se se estende até ao séc. XII a.C., é questão muito discutida. O certo é que no continente grego, é durante o séc. XIII a.C. que os palácios micénicos estão no auge do poder. Micenas, Tirinto, Pilos, são actualmente os lugares onde se fizeram escavações mais completas que apontam todas para os mesmos princípios gerais de construção do palácio real: muralhas ciclópicas a defendê-lo, planta claramente ordenada em volta de um aposento central, o mégaron, dotado de uma ante-câmara com uma entrada única e uma lareira ao centro, flanqueada por quatro colunas (fig. 5). A decoração pictórica conserva o estilo da dos minóicos, mas acrescenta aos pacíficos jardins e cenas de corte ou de culto episódios guerreiros que, tal como a construção dos edifícios, sugere o carácter belicoso deste povo.

Quanto à relação entre os palácios, Micenas e Tirinto, além de geograficamente muito próximos, e certamente obra do mesmo construtor, como demonstrou Mylonas, embora o segundo seja esteticamente mais elaborado do que o primeiro, admite-se que fosse subordinado hierarquicamente a este último⁵. Pilos, por seu turno, é de longe o que tem oferecido mais rica documentação.

Mas, neste ponto, às provas arqueológicas vêm somar-se as literárias, não sem conflito, todavia. É que, de palácios reais cujo aposento central é o mégaron,

⁵ Vide Hans Lauter, “Nouveaux Aspects du Palais de Mycènes au HR IIIB” in: *Le Système Palatial*, 219-225.

local onde se passa a maior parte do tempo, e com as características há pouco descritas, falam também os Poemas Homéricos, sobretudo a *Odisseia*, como neste passo do Canto VII (84-90):

A casa de altos tectos do magnânimo Alcínoo
 tinha um brilho semelhante ao do Sol e ao da Lua.
 De lés a lés estendiam-se as muralhas de bronze,
 do limiar ao fundo da casa. À volta, um friso de esmalte azul.
 Portas de ouro fechavam por dentro a casa maciça.
 Os lados eram de prata, sobre limiares de bronze;
 de prata era o dintel e a aldrava de ouro.

Poder-se-á objectar que o palácio do rei dos Feaces pertence às terras de sonho dos erros de Ulisses. Efectivamente, a descrição prossegue dizendo que cães de ouro e prata guardavam a entrada e “jovens de ouro, sobre pedras bem talhadas, de pé, seguravam nas mãos tochas a arder, para iluminar de noite os convivas da casa”. Mas, por outro lado, um friso de esmalte azul, como o referido no texto, apareceu já no requintado palácio de Tirinto.

Temos, de resto, os paços de Menelau em Esparta, que são descritos como sendo de uma riqueza sem par pelo próprio Telémaco (IV. 71-75):

Repara, Nestórida, a quem tanto quero,
 no brilho do bronze, do ouro e do âmbar,
 da prata e do marfim, que há neste palácio rumoroso.
 A corte de Zeus Olímpico é com certeza assim, de uma beleza acima
 das palavras; a sua vista enche-me de admiração.

Ouro, prata, bronze, marfim, de todos esses materiais se encontraram numerosos objectos nos palácios escavados. Do metal mais nobre se descobriu tal quantidade em Micenas (14 kg, mais do que em todas as restantes estações arqueológicas gregas somadas⁶), que bem se justifica o epíteto que a cidade tem em Homero: “Micenas rica em ouro”. Mas também nos túmulos se encontrou muito âmbar, a resina preciosa que o texto menciona, e que se julga indiciar a origem nórdica dos Micénios.

Voltando à terra dos Feaces, oiçamos a jovem Nausícaa descrever os hábitos dos pais (VI. 303-309):

⁶ Dados colhidos em G. E. Mylonas, *Mykene. Ein Führer zu seinen Ruinen und seiner Geschichte* (Athen 1981) 29, 92-93.

Assim que estiveres oculto no pátio do palácio,
atravessa depressa o mégaron, para encontrares minha mãe.
Estará sentada à lareira, à claridade do lume,
fiando em sua roca cor de púrpura marinha – maravilha
de se ver – encostada a uma coluna. As servas sentam-se atrás.
Aí fica também o trono de meu pai, voltado para o clarão.
Aí sentado é que ele bebe o seu vinho, como se fora um imortal.

Era também no mégaron do palácio de Ulisses em Ítaca que se banquetavam diariamente os pretendentes. Será aí que o herói exercerá a sua vingança, depois de fechadas as portas da única entrada. Também aí se realizara a prova do arco, para a qual era necessário dispor no chão doze machados em fila, o que tem levado a supor que o solo era de terra batida (Canto XXI). Nessa ocasião é referido ainda o lugar de depósito das armas (XXII. 139-141), bem como o pátio onde Ulisses se assegurara discretamente da lealdade de dois dos seus servidores (XX. 162-165). O palácio tem pelo menos um andar superior, onde fica o quarto de Penélope, pois é daí que ela escuta o aedo que canta o regresso dos heróis de Tróia e “desce a alta escadaria do seu palácio” (I. 330); é também a esse lugar que sobe a velha ama de Ulisses, quase no final do poema, para lhe dar a boa nova do regresso e da vingança do senhor da casa (XXIII. 1-3; cf. XXII. 20).

Porém a descrição mais completa do aspecto exterior da habitação é a que é ironicamente posta na boca de Ulisses, quando ele se aproxima incógnito da sua própria morada, em companhia do porqueiro Eumeu, e finge admirar a riqueza que avista (XVII. 264-268):

Eumeu, é com certeza esta a bela morada de Ulisses,
e fácil seria reconhecê-la, ainda que se visse entre muitas.
De uma construção sai outra, tem um pátio bem executado,
com muros e cornijas, portas de dois batentes
bem defendidas. Não há homem que possa forçá-las!

Muitos mais pormenores poderiam mencionar-se. Mas os que ficam referidos chegam para nos conduzir outra vez ao âmago da Questão Homérica, pois, se há assunto, dentro desse âmbito, que tenha estado novamente em foco nos últimos anos, é o da presença ou não de elementos micénicos nos Poemas. Em breves palavras, poderá dizer-se que as opiniões se dividem entre os dois extremos de considerar micénica toda a arquitectura dos palácios e certos objectos minuciosamente descritos, como o elmo de presas de javali, a taça de Nestor, a espada de Heitor, a técnica de incrustações (Kirk) e o de afirmar que todos os motivos arquitectónicos se encontram em construções de cerca de 800 a.C. (Drerup), ou mesmo que os traços gerais são da Idade do Ferro, salvo certos

pormenores, como a existência de corredores e canalizações (O’Knox)⁷. O enigma resulta do desconhecimento do período chamado “Idade das Trevas”, que decorre entre o colapso da civilização micénica, cerca de 1100 a.C., e a época provável de composição dos Poemas Homéricos. Achados recentes, como os do *heroon* de Lefkandi, na ilha de Eubeia, datáveis do séc. X a.C., testemunham a possibilidade de concentração de riqueza e prosperidade numa época que se supunha desprovida de tudo. Por outro lado, se Micenas deixou de ser “rica em ouro” na época do ferro, aquele epíteto prova que a memória do seu fausto só poderia ter sido preservada através da transmissão oral contínua de cantos épicos, numa altura em que não só a prática, mas até a lembrança do uso da escrita se perdera.

O mais curioso, todavia, é que, se há dúvidas quanto às recuadas épocas de que acabamos de falar, muitas mais há ainda em relação às que se lhes seguem. Do séc. VI a.C. conhecem-se apenas exemplos isolados. Um é o de um palácio da Tessália, que poderá ser o de Larissa, que foi sendo alterado ao longo de uns duzentos anos. A planta inicial comportava um aposento rectangular de 10 x 10 m e um pórtico a norte com colunas *in antis* encimadas talvez por capitéis eólicos, embora alguns arqueólogos datem estes últimos da segunda construção, efectuada em meados do século. O palácio teria sido alargado mais duas vezes, com intervalos de meio século: numa, teria recebido um pórtico com colunas *in antis*, um grande salão rectangular e mais dois quartos com a mesma configuração; na outra, um pátio exterior e vários outros arranjos. Por último, acrescentou-se-lhe um aposento de pequenas dimensões, para fins sanitários.

Mais importante do que este, mas de menor interesse, porque planeado inicialmente de acordo com as normas da arquitectura síria, é o de Vouni, em Chipre, de cerca de 500 a.C., que, na segunda metade do séc. V sofre modificações por influência grega, uma das quais resulta da deslocação da entrada para o que eram anteriormente as traseiras do palácio, e outra a introdução de banhos quentes⁸.

A pintura de vasos contribui também com um exemplo famoso: o do *krater* François, de cerca de 570 a.C., que no terceiro registo mostra um palácio com quatro colunas, encimado por um friso com triglifos e um frontão. À frente do edifício, está Peleu, pronto a receber o cortejo dos deuses que vem assistir aos seus esponsais com Tétis.

⁷ G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. Vol. 1: Books 1-4* (Cambridge 1985) 8-9; H. Drerup, *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit* (Göttingen 1969); Mary O’Knox, “Megarons and Megara”, *Classical Quarterly* 23 (1973) 1-21.

⁸ Para mais pormenores, veja-se o tratado de A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (revised with additions by R. A. Tomlinson) (Harmondsworth, repr. 1987) 315-316.

Para além disto, podemos supor que o regime político da tirania, que se generaliza na época arcaica, pressupõe também a existência de palácios opulentos, de que ficaram ecos nas odes de Píndaro como, por exemplo, na *I.^a Olímpica*, quanto ao de Hierão de Siracusa.

De um modo geral, a existência ou construção de palácios está ligada a um regime político bem definido, a monarquia, que vai desaparecendo na maior parte das cidades-estados do continente e das ilhas. Houve, no entanto, como todos sabem, uma exceção – Esparta –, que manteve sempre o seu sistema de monarquia dualista. Mas dessa quase nada resta. Dela pode concluir-se que foram proféticas as palavras de Tucídides (I. 10.2):

De facto, se a cidade dos Lacedemónios fosse devastada, e ficassem apenas os templos e os alicerces das construções, creio bem que, ao fim de bastante tempo, se suscitariam muitas desconfianças entre os vindouros quanto à sua glória; e, contudo, eles governam dois quintos do Peloponeso e têm a hegemonia sobre a sua totalidade e ainda, fora dele, sobre muitos aliados. No entanto, como a cidade deles não é um centro único e não possui templos nem construções opulentas, antes se distribui a sua população por aldeias, à maneira antiga da Grécia, pareceria muito insignificante.

Quer isto dizer que teremos de prescindir por completo da época clássica? Não totalmente. Os palácios continuam a estar presentes, pelo menos, no imaginário dos gregos, e fizeram-no de duas maneiras: no teatro e na pintura de vasos. É a esses dados que vamos agora recorrer.

Uma parte considerável das tragédias gregas conservadas tem por cenário a frontaria de um palácio, embora esta raramente seja descrita. Duvida-se mesmo se existem ou não três portas praticáveis. Mas, por exemplo, as *Coéforas* de Ésquilo supõem uma entrada para o gineceu (v. 878) e uma para os quartos dos hóspedes (vv. 712-713). Este último tipo de aposentos é igualmente referido e desempenha papel importante na *Alceste* de Eurípides (vv. 543-546). A presença de altares na frente do palácio é repetidamente assinalada no *Agamémnon* de Ésquilo, no *Rei Édipo* e *Electra* de Sófocles, no *Hipólito* de Eurípides. A existência de um terraço está documentada no já referido *Agamémnon*, pois é daí que profere o prólogo o guarda ali postado todas as noites por Clitemnestra, durante dez anos, até receber os sinais luminosos anunciadores da tomada de Tróia. Num terraço decorre a acção do êxodo do *Orestes* de Eurípides, com as figuras sinistras de Orestes, Pílades e Electra a preparar-se para sacrificar a inocente Hermíone, e o príncipe micénico a dar ordem de incendiar o palácio. Esta movimentada peça é justamente uma das que contêm mais elementos descritivos, quer na cena do aparecimento do escravo frígio, quer na narrativa que ele posteriormente faz do que se passara no interior. O referido escravo aparece em cena a contar

que fugira da espada argiva passando “pelas traves de cedro dos pórticos e pelos triglifos dóricos” (vv. 1369-1372), o que pressupõe a existência de aberturas nos triglifos que não sabemos explicar (a situação repete-se em *Ifigénia entre os Tauros*, v. 113, mas aqui é relativa a um templo)⁹. Repare-se na riqueza representada pela madeira de cedro, material de que também é feita a escada pela qual Antígona sobe ao terraço do palácio, pela mão do pedagogo, na segunda parte do prólogo de *As Fenícias* de Eurípides, para ver os sitiante de Tebas.

A narrativa do escravo frígio em *Orestes*, de que estávamos a tratar, refere-se ao aposento onde Helena se encontrava a fiar, enquanto ele abanava em sua frente um leque de plumas, e alude ainda aos muitos compartimentos – diversas salas, e ainda exedras e estábulos – em que Orestes e Píades fecham à chave os servidores que faziam séquito à rainha de Esparta.

Da existência de estábulos ao lado do palácio e a ele pertencentes falam também *As Bacantes* do mesmo autor, mas não se limitam a essa indicação. Há um momento, cuja representação cénica é objecto de larga discussão, em que o Coro vê – ou julga ver – a arquitrave de pedra deslocar-se sobre as colunas (vv. 591-593). Depois, no êxodo, quando Agave regressa delirante com a cabeça do filho, julgando tratar-se de um leão, pretende que Penteu mande trazer uma escada para a encostar ao muro, subir os degraus e cravar nos triglifos a cabeça da suposta fera, como um troféu magnífico, por ela caçado (vv. 1211-1215). Estes passos, que pertencem ao horripilante clímax da tragédia, servem para demonstrar que a construção de um palácio real é mais ou menos visionada como a de um templo e possui aproximadamente os mesmos elementos decorativos.

É o que sucede também com outra tragédia de Eurípides, *Hércules*, na descrição dos actos de loucura a que é levado o grande herói. Fala-se da grande sala dos banquetes (ἀνδρών, v. 954), das colunas a cuja sombra se refugia um dos filhos, correndo depois em sua volta (vv. 973-974, 976-982), e daquela a que Hércules, finalmente adormecido por Atena, é amarrado (vv. 1003-1011). Se as colunas mencionadas em primeiro lugar faziam parte do *prothyron* ou pórtico, como julgam muitos especialistas, é duvidoso, pois é mais provável que, conforme defendeu A. W. Pickard-Cambridge, a expressão tão usada de πρόθυρα δωμάτων signifique apenas a entrada do palácio¹⁰.

⁹ O texto oferece outras dificuldades ainda, pois nos versos 1366-1368 o coro anunciara estar a ouvir o ruído das chaves da porta do palácio, o que queria dizer que algum dos frígios conseguira evadir-se, e logo a seguir o escravo entra em cena da maneira referida no texto supra. O escoliasta antigo apercebeu-se da incoerência e logo anota que os três versos anteriores resultavam de uma interpolação feita por actores que receavam magoar-se ao dar um salto desses em cena. Por isso, os mais autorizados editores modernos (W. Biehl, 1975; J. Diggle, 1994) continuam a dar o passo como suspeito. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1946) 53-55, supõe que o frígio aparece a primeira vez sobre um *paraskenion* e daí salta para o chão, a fim de falar com Orestes (v. 1507). Para outras soluções ainda menos convincentes, vide o comentário de M. L. West à sua edição (Warminster 1987) 275-276; os principais argumentos a favor e contra, bem como a respectiva bibliografia, podem ver-se no comentário de C. W. Willink (Oxford 1986) 305-306.

¹⁰ *Op. cit.*, 75-76.

Esta semelhança geral é confirmada pelas pinturas de vasos que ilustram peças de teatro, embora talvez só uma delas, um fragmento de um *calyx-krater* de Tarento, em Würzburg (fig. 6) represente um cenário tal como ele era pintado depois de Agatarco. Os restantes servem, porém, para imaginar como os artistas viam um palácio: um pórtico com frontão e duas ou mais colunas deixa ver um número variável de figuras no seu interior, e outras fora dele, em diversos níveis. Essas cenas de interior correspondem frequentemente às partes narradas, pois são cenas de violência. Dois exemplos apenas de muitos que poderiam apresentar-se: o *krater-de-volutas* de Canosa, em Munique (fig. 7) com a vingança de Medeia (na edícula está representada a morte de Creúsa e do pai, devido aos venenos da feiticeira, mas no conjunto, não é exactamente a versão dada na peça homónima de Eurípides); a *situla* em Villa Giulia com Pélops e Enómao (fig. 8), onde as cabeças dos cavalos, alusivas à futura competição entre os dois, provam, como observou Pickard-Cambridge, não poder tratar-se de um cenário, ainda que a história ilustrada possa ser a que serviu de base ao *Enómao* de Sófocles ou ao de Eurípides¹¹.

Muitos destes vasos são de pintores da Itália do Sul, o que, ao contrário do que se tem afirmado, não diminui o seu valor informativo: por um lado, porque os primeiros mestres dos estilos que se desenvolveram na Magna Grécia eram de origem ateniense; e por outro, porque a recepção do teatro grego nessa região tinha atrás de si uma longa tradição (recordem-se histórias como a da libertação de prisioneiros atenienses, após a derrota da Sicília por saberem recitar tiradas de Eurípides). E também não foi por acaso que Ésquilo morreu nessa mesma ilha, em Gela, ele que mais do que uma vez foi convidado de Hierão de Siracusa.

Passando à época helenística, os dados começam a ser mais numerosos, e o aparato das residências em extensão e decoração cresce com o advento das novas monarquias. O exemplo mais notável vem das espectaculares escavações de Vergina, que compreendem, para além dos túmulos reais (incluindo o que é certamente o de Filipe II), o edifício que tudo indica tenha sido o palácio dos novos reis da Macedónia, os Antígónidas (fig. 9). Dotado de um grande pátio central, com dezasseis colunas de cada lado e uma larga entrada de porta tripla ao centro da fachada oriental, dispunha de múltiplos aposentos, dos quais vários parecem ter sido salas de banquetes solenes. Entre estes distinguem-se, pela sua riqueza decorativa, os do lado Sul que ostentam nas portas limiares de mármore maciço e, no chão, belos painéis de mosaicos. Do lado ocidental ficam três grandes aposentos que, pelas suas dimensões, pressupõem uma nova técnica de execução da respectiva cobertura, e podiam acomodar um maior número de leitos para os convivas. Do lado oposto, um pequeno quarto de planta circular, adjacente à entrada principal, tem dado lugar às mais díspares interpretações quanto ao seu uso, quer como sala do trono, quer como casa de banho, quer como lugar

¹¹ *Op. cit.*, 94.

para jogar o *kottabos*, entretenimento favorito dos gregos. A verdade é que nenhuma destas hipóteses parece ter grande viabilidade, muito menos a última, pois as pinturas de vasos mostram que tal jogo se realizava habitualmente no lugar dos banquetes. Surpreendente no meio desta opulência geral é o facto de as paredes do palácio serem construídas, das faixas de pedra para cima, com tijolos não cozidos. Finalmente, um pátio adicional a poente terá pertencido à área de serviços. O conjunto forma, portanto, uma construção de grande aparato, ligada às recepções oferecidas pelos monarcas¹².

Soberbos terão sido, pelo menos na sua colocação, os palácios reais de Pérgamo, relativamente pequenos, mas totalmente rodeados de colunas com os interiores decorados com estuques coloridos nas paredes – de que se encontraram fragmentos – e mosaicos sumptuosos no solo (fig. 10).

Se da cidade rival desta nada temos, ficou pelo menos nos livros a memória dos esplendores de Alexandria. Aquele que é talvez o mais famoso dos *Idílios* de Teócrito sugere-nos em poucos versos o espanto causado em duas mulheres siracusanas que habitam na grande urbe e se dirigem ao “opulento palácio real de Ptolomeu”, onde entram a custo, no meio de uma grande multidão, para assistir ao canto de Adónis (XV. 78-83):

- Gorgo - Praxínoa, vem por aqui. Olha primeiro para estas tapeçarias.
 Que finas! Que formosas! Dir-se-ia para uso dos deuses!
- Praxínoa - Atena venerável, que artistas os que as executaram!
 Que pintores os que desenharam tão perfeitas figuras!
 Que posições tão exactas, que movimentos tão certos!
 São vivas, não são tecidas. Que esperta coisa é o homem!

Esta composição é do séc. III a.C. Cerca de duas centúrias depois, o geógrafo Estrabão deixou uma descrição das grandezas da cidade, a que não falta a alusão aos palácios reais (*Geografia* XVII. 1.8):

Tem esta cidade os mais belos recintos públicos e os palácios reais, que representam um quarto ou mesmo um terço do seu circuito total. Porquanto, assim como cada um dos reis tinha um amor pela beleza que o levava a enriquecer com qualquer adorno os monumentos públicos, do mesmo modo erigia, a expensas próprias, uma nova edificação em volta das já existentes, de tal forma que actualmente, como diz o Poeta,

“de uma construção sai outra”.

Todas são, contudo, interligadas, quer entre si, quer com o porto, incluindo as que ficam fora dele. Faz parte dos palácios reais o Museu, dotado de um

¹² A maior parte destes dados é extraída do tratado de A. W. Lawrence, *Greek Architecture*, citado na nota 8.

passeio coberto e de uma exedra e de uma grande casa, na qual fica a sala de refeições dos eruditos que pertencem ao Museu.

Refere ainda a existência de um lugar onde se encontravam os túmulos reais, entre eles o de Alexandre, como parte dos palácios acabados de descrever.

A grande importância deste passo e do que se lhe segue reside na referência ao Museu e ao modo como lá viviam os investigadores dessa grande instituição científica. Mas não deixam de ser instrutivos os dados sobre a extensão dos palácios reais em relação à cidade (“um quarto ou mesmo um terço”) e ao espírito competitivo que animava a sua construção e embelezamento.

Outros dos reinos desmembrados do império de Alexandre eram famosos pelo esplendor dos seus palácios. Um dos exemplos mais célebres ficou retratado no texto do historiador Políbio, que hesita em descrevê-lo, com receio de que julguem tratar-se de um exagero retórico. Trata-se do palácio de Ecbátana, outrora residência real dos Medos. Tinha cerca de sete estádios de perímetro e era construído com madeiras todas de cedro ou de cipreste, sem que nenhuma delas estivesse a descoberto, pois as traves, caixotões e colunas dos pórticos e dos passeios cobertos eram revestidas de lâminas de prata ou de ouro, e as lajes todas de prata. Tantas eram os metais preciosos que, embora Alexandre e os Macedónios levassem a maior parte e o resto desaparecesse durante o reinado de Antígono e Seleuco, filho de Nicanor, quando Antíoco levou o que ficara no templo de Ene, deu ainda para cunhar moeda com a efígie do rei num total de quase quatrocentos talentos (*Histórias* X. 27.3-13).

O ideal de riqueza tornara-se fonte de prestígio no mundo helenístico, e o palácio real simbolizava o seu mais alto expoente. Mas, por outro lado, há aqui a preocupação de ligar à realeza uma série de instituições que continuavam a fazer recordar as de uma antiga cidade grega. Como escreveu com grande agudeza H. Lauter, “é evidente que os santuários; o túmulo do herói *ktistes* ou seu equivalente, o *heroon* da dinastia; o teatro; a ágora – no ponto em que estava próxima do palácio; e mesmo as bibliotecas derivam de uma tradição das cidades gregas livres; podiam mesmo definir-se como instituições republicanas (...). Abstraindo das moradas privadas dos príncipes, mais ou menos ricamente equipadas, os vestígios arquitectónicos de uma *regia* parecem-se com os que se poderiam encontrar no centro monumental de uma metrópole grega qualquer”¹³. Porém a evidente preocupação de ostentação não será estranho, como aventou Claire Préaux, um certo modelo oriental¹⁴.

Fechara-se, pois, o ciclo? Não podemos dizê-lo. Sabemos, por estarem arqueologicamente comprovadas, das relações comerciais de Creta e Micenas com o Egipto, o Próximo Oriente, a Babilónia. É arriscado falar de influências artísticas,

¹³ “Les Éléments de la Regia Hellénistique” in: *Le Système Palatial*. As citações são da p. 353.

¹⁴ *Le Monde Hellénistique. La Grèce et l'Orient (323-146 avant J.-C.)* (Paris 1978), Tome I, 208-209.

a não ser, segundo julgamos, para o caso isolado do sarcófago de Hagia Triada. Estamos perante uma série de questões em aberto que aguardam resposta e que estão presentemente a ser estudadas (repare-se que a intenção principal do responsável pela nova campanha de escavações na Tróade, o Prof. Manfred Korfmann, é reconstituir as relações entre a Europa e a Ásia na Idade do Bronze no principal ponto de contacto entre os dois continentes).

No meio dos dois extremos deste grande arco cronológico, que vai de cerca de 1900 a.C. a 146 a.C., ambos marcados, no que toca a palácios reais, pela ambição do espectacular, fica a moderação, a σωφροσύνη característica da época clássica, em que o cidadão é participante dos destinos da vida colectiva da *polis*, porque é ele que μετέχει κρίσεως καὶ ἀρχῆς, “tem parte na decisão e no comando”, como escreveu Aristóteles, com a sua precisão exemplar¹⁵.

¹⁵ *Política* III. 1275a.

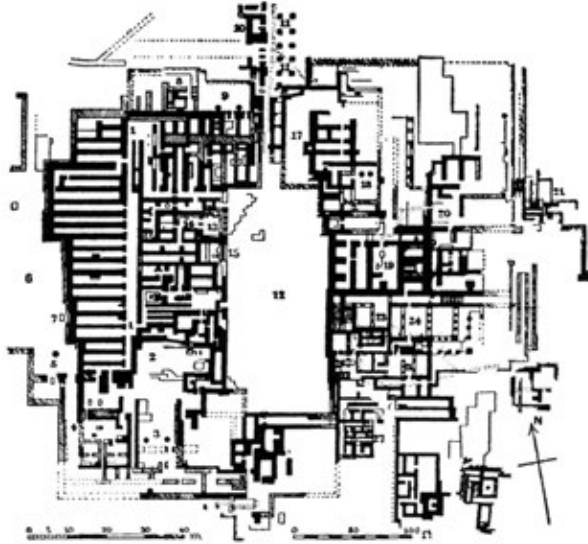


Fig. 1. Planta do Palácio de Cnossos.



Fig. 2. Palácio de Cnossos. O fresco do Príncipe das Flores de Lis.



Fig. 3. O Príncipe das Flores de Lis,
na reconstituição de Castleden.



Fig. 4. Micenas. Fresco com uma figura feminina.

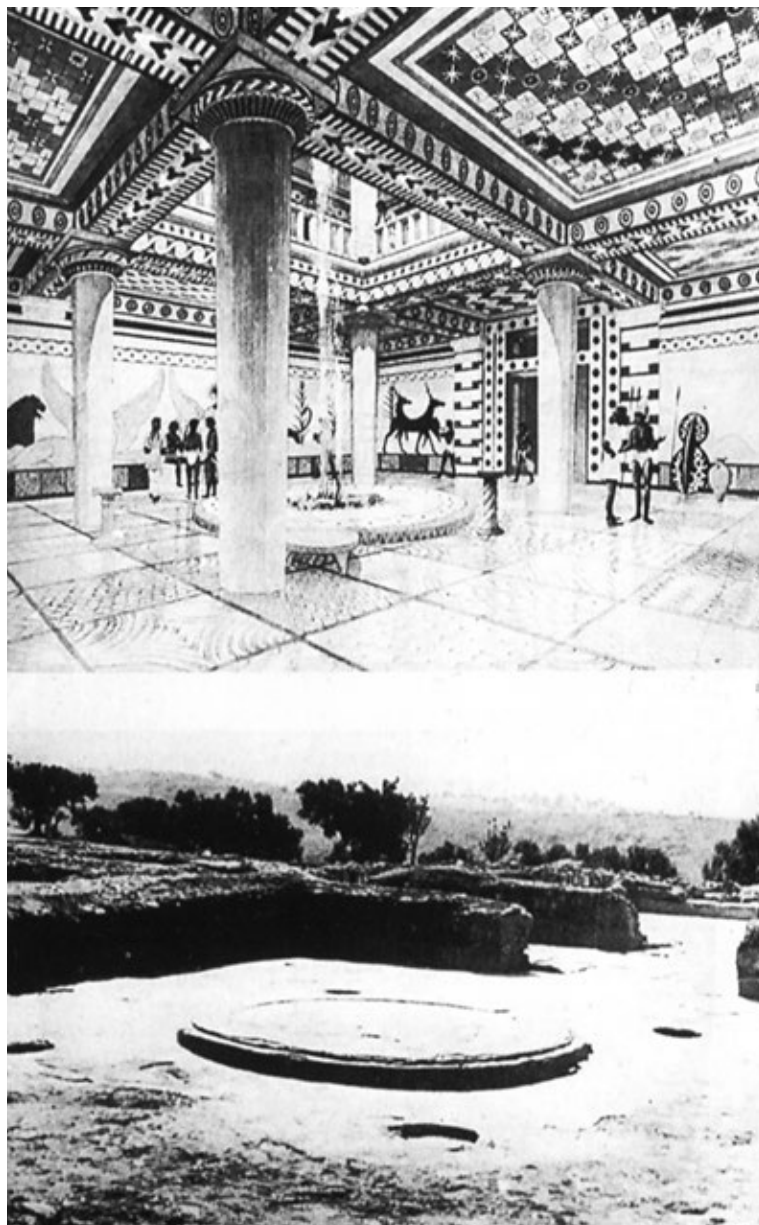


Fig. 5. Pilos. Palácio real. Em baixo, o mégaron;
em cima, uma reconstituição.



Fig. 6. Fragmento de um *calyx-krater* de Tarento, em Würzburg (reconstituição).

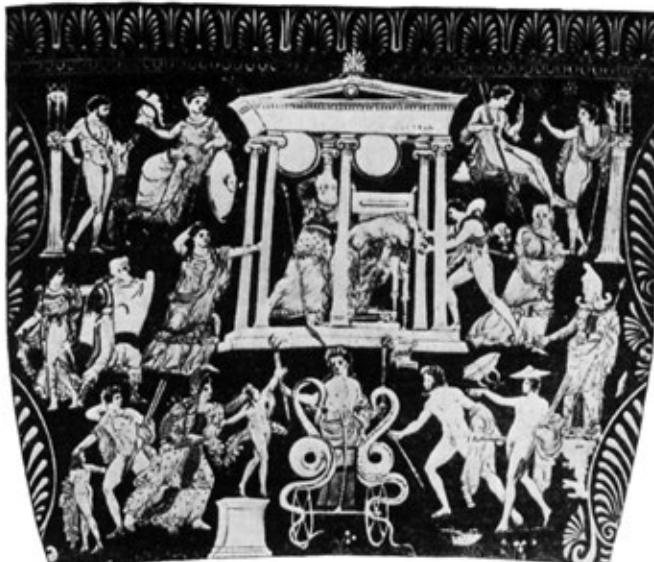


Fig. 7. *Kratere-de-volutas* de Canosa, em Munique. Medeia.



Fig. 8. Sítula em Villa Giulia. Competição entre Pélops e Enómao.

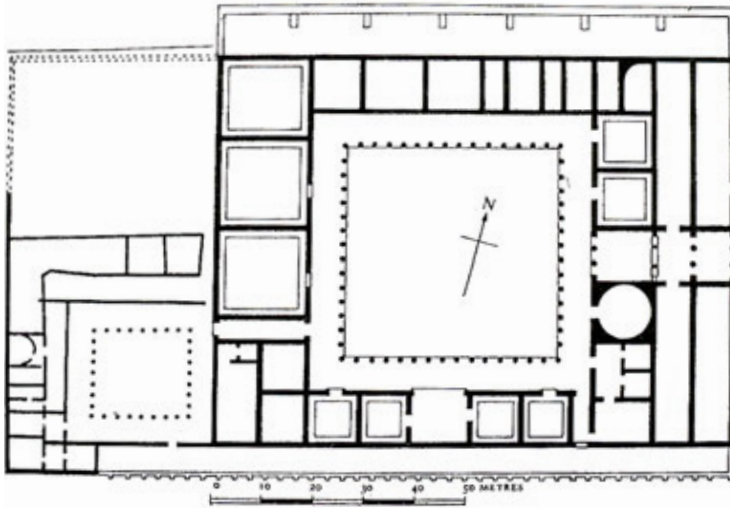


Fig. 9. Vergina. Planta do palácio real.

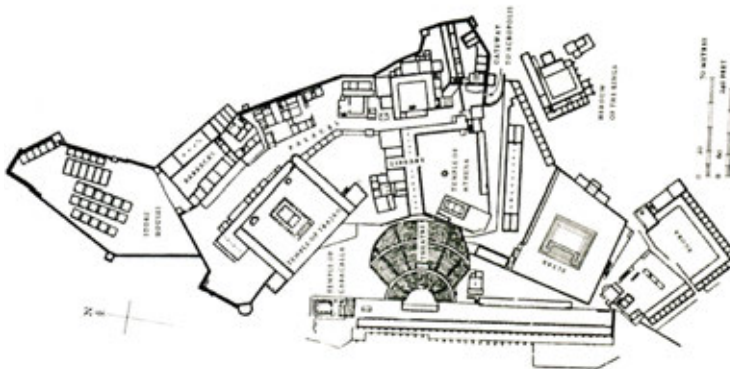


Fig. 10. Pérgamo. Planta da parte alta da cidade, com o palácio real e suas dependências.

3. OS VENCEDORES DOS JOGOS: A GLÓRIA NA ARTE*

Embora os Grandes Jogos Pan-helénicos fossem quatro, como é sabido, até ao ponto de se ter consagrado um título especial, o de περιδονίκης, para quem ficasse vencedor em todos eles, muitos outros se realizavam em várias localidades gregas¹. O destinatário da chamada *X Nemeia* de Píndaro, por exemplo, alcançara a vitória na cidade de Argos, nos jogos em honra de Hera, e contava na sua ascendência numerosas distinções semelhantes, ganhas em diversos certames (*Nem. X. 43-46*):

De Sícion regressaram cobertos de prata,
com taças para o vinho. De Pelena, com o dorso
coberto de tecidos macios. Os prémios de bronze,
aos milhares, nem podem enumerar-se...

De trechos como este é lícito concluir que os atletas recebiam, em muitos casos, prémios valiosos. Era o que se verificava também nos jogos Panatenaicos, que, embora abertos a todos os helenos e, portanto, com o estatuto de Pan-helénicos, não eram contados entre os quatro maiores. Precisamente destes Jogos se conserva uma extensa inscrição do séc. IV a.C., com uma longa lista de prémios para as diversas modalidades de que constavam, a maioria dos quais era constituída por dezenas de ânforas cheias de azeite das oliveiras sagradas, conquanto para algumas as recompensas variassem: coroas de ouro para a música, touros para as danças pírricas, corridas de archotes e regatas (diga-se de passagem que só nestes Jogos se

* Publicado em Francisco de Oliveira (coord.), *O Espírito Olímpico no novo milénio*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2000, 23-43 e 229.

¹ O próprio Píndaro menciona ao todo mais de vinte jogos locais. Veja-se, a título exemplificativo, *Ol. XIII. 105-113*.

realizavam competições aquáticas)². Pela mesma época, Aristóteles, na *Constituição de Atenas* LX, depois de descrever a organização do festival, apenas refere a atribuição de numerário e ouro aos vencedores da competição musical, de escudos aos da superioridade física³, e de azeite para os concursos gímnicos e de corridas de cavalos.

Quanto aos quatro grandes Jogos, só há notícia, porém, da consagração do vencedor com uma coroa de oliveira brava em Olímpia, de loureiro em Delfos, de pinheiro no Istmo e de aipo em Nemeia, de acordo com as tradições míticas de cada um dos deuses ou heróis que se celebravam⁴.

Esta parcimónia condiz com a informação, dada por Heródoto em passo célebre (VIII. 26), no qual refere a surpresa do rei da Pérsia, ao saber por uns trânsfugas da Arcádia que, mesmo em período de guerra, “os Helenos estavam a celebrar os Jogos Olímpicos e contemplavam os concursos gímnicos e hípicas”. Perguntando ele qual era o prémio proposto, e sendo-lhe respondido que era uma coroa de oliveira, e não dinheiro, Tritantaícmes, um dos homens do séquito real, exclama assustado: “Ai, Mardónio, que homens são esses contra quem nos levas a combater, se eles não lutam pela riqueza, mas só pela superioridade!”

A palavra que traduzi por “superioridade” é ἀρετή, a que exprime, nesta época e neste contexto, um misto de coragem e de valor. É essa ἀρετή que se procura evidenciar nos Jogos, porque dela resulta a glória⁵. Assim se lê no *andante maestoso* da abertura da VIII *Olímpica* de Píndaro, na magnífica evocação do cortejo nas margens do Alfeu (*Ol.* VIII. 1-11):

Olímpia, mãe dos Jogos de áureas coroas,
senhora da verdade, onde os adivinhos,
observando o fogo dos sacrificios,
experimentam Zeus, senhor do raio
coruscante,
sobre os seus desígnios para com os homens
de espírito ansioso por atingir a supremacia
ilustre, repouso dos seus trabalhos!

Obtêm o favor dos deuses as preces piedosas.
Mas, ó santuário de Pisa, de belas árvores,

² Trata-se do célebre bloco de mármore que se guarda no Museu Nacional de Atenas, IG II2 2311, reproduzido em Jenifer Neils *et alii*, *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens* (Princeton 1992) 16. Para exemplos de outras localidades, vide M. I. Finley and H. W. Pleket, *The Olympic Games* (London 1976) 74.

³ Traduzimos assim o enigmático termo grego εὐανδρία, que designava certamente mais do que um concurso de beleza masculina. Veja-se a este propósito H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, (London 1977) 35-37.

⁴ Pausânias VIII. 48.2.

⁵ Píndaro, *Ol.* VII. 89.

junto do Alfeu, recebe esta procissão,
 que leva as coroas em triunfo! Grande, fulgente
 é a glória
 que sempre acompanha o teu prémio.

Porque, diz outro passo do mesmo poeta (*Ol. I. 97-99*):

O vencedor goza, para o resto da vida,
 uma ventura doce como mel, graças aos prémios.

A mesma ode proclama, nos versos seguintes (*Ol. I. 100-104*):

A mim me compete coroar
 o ilustre patrono, em ritmo equestre e melodia eólia.
 Creio que as pregas gloriosas dos meus hinos
 Jamais adornarão hóspede ao mesmo tempo
 mais apreciador da beleza e poderoso em força.

Uma das formas de perpetuar a glória alcançada nos Jogos é, pois, a sua celebração em epinícios – forma lírica destinada exclusivamente a esta finalidade, na qual concorrem duas artes, a poesia e a música. Compunham-nos, entre outros, dois dos maiores poetas gregos, como Simónides e Píndaro. Mas outras formas de arte a consagravam também. Quando o concorrente era um grande senhor da política, como os tiranos da Sicília (e o destinatário da ode que acabámos de citar, Hierão de Siracusa, era um deles), podia dar-se ao luxo de mandar cunhar uma moeda comemorativa. Vamos ver um exemplo que, ao mesmo tempo que demonstra a importância dos Jogos, comprova que a numismática grega não era uma arte menor (fig. 1). Trata-se de uma série de moedas de prata: a primeira é uma tetradracma de Siracusa, em que a Vitória ou Nike (figura à qual tornaremos adiante) coroa a quadriga de Gélon, tirano de Gela, que venceu a corrida de carros nos Jogos Olímpicos de 488; a seguinte é uma tetradracma de Régio, para celebrar uma vitória na corrida de carros de mulas do tirano daquela cidade da Itália do Sul, em Olímpia, em 480; a terceira provém de Aspendos, na Ásia Menor, e diz respeito à luta; a quarta, ao lançamento do disco, por um atleta de Cós. Do primeiro motivo, ou seja, a Vitória a coroar a quadriga, existem dezenas de exemplares na colecção do Museu Gulbenkian, o melhor dos quais, como se sabe, foi escolhido para emblema da fundação.

Mas o nosso propósito é subir às artes maiores (mantendo a distinção tradicional, pouco do agrado dos actuais historiadores da especialidade, entre artes maiores e menores). Estamos a referir-nos, agora, à escultura. Como geralmente sucede, é



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Pausânias que, ao descrever o santuário de Olímpia, nos vai informar da amplitude do seu uso para esta finalidade (VI. 1.1):

Segundo a ordem da minha exposição, depois da referência às oferendas votivas, faço menção dos cavalos dos concursos, dos atletas, e dos particulares igualmente. Não há estátuas erigidas a todos os que venceram em Olímpia, antes existem muitos que brilharam nas competições ou noutros feitos, e que não receberam estátuas.

O nosso periegeta viveu no tempo de Adriano. Segundo a contagem dos helenos, os Jogos Olímpicos realizavam-se desde 776 a.C. Mesmo que as provas tivessem constado, inicialmente, apenas de uma corrida de 200 m, como é tradição, e que, de qualquer modo, não houvessem sido tantas como no tempo de Píndaro (em que somavam 14), e que o uso atlético da escultura de grandes dimensões não fosse prática corrente antes do séc. VI a.C., nessas celebrações quadrienais, no séc. II d.C. seria incontável o número de estátuas, se cada um tivesse a sua. Mas, que era elevado, prova-o, não só a descrição que se segue àquele texto, como os muitos plintos aparecidos no decurso das escavações do santuário, alguns dos quais com o nome de Policleto inscrito, o que significa que uma grande parte da obra de um dos maiores escultores gregos – de quem sabemos que representou sobretudo atletas – se encontrava naquele local sagrado.

Ora o facto de ser corrente mandar perpetuar no bronze a honra da vitória alcançada teve um papel determinante na evolução da escultura grega, porquanto deu lugar ao desenvolvimento da representação do nu masculino. Por outro lado, dada a continuidade da realização dos diversos festivais, que só vieram a ser extintos no final do séc. IV da nossa era, pelo edicto de Teodósio I, as obras conservadas, ou no original ou em cópias romanas, permitem-nos acompanhar as diferentes fases dessa arte.

É isso mesmo que vamos exemplificar, agrupando por temas obras executadas em diversas épocas.

Seja a primeira uma estatueta encontrada e conservada em Olímpia, que representa um cocheiro, ou, para empregar o latinismo consagrado para designar estas figuras, um auriga (fig. 2). De pequenas dimensões (0,23 cm), deixa entrever, pela posição das mãos, que segurava as rédeas dos cavalos. Os membros, bem destacados do torso que, por sua vez, tem já um apontamento de musculatura, levaram os especialistas a datá-lo dos meados do séc. VII a.C. Desta obra arcaica apenas podemos afirmar que era uma oferenda votiva ao santuário.

Mas, se passarmos para a primeira metade do séc. V a.C., ou seja, para aquela época que os historiadores da arte grega designam por estilo severo ou princípios do clássico ou ainda período de transição, e que uma frase muito expressiva de Gisela Richter caracterizou como “a passagem do arcaísmo à liberdade e experimentação”⁶, depara-se-nos o mais famoso exemplo de auriga, o do Museu de Delfos (fig. 3). Deste, temos a certeza que conduziu a sua quadriga à vitória nos Jogos Píticos, quer fossem os de 478, quer os de 474 a.C. Do carro, apenas restam fragmentos; dos cavalos, patas e a cauda. Na mão direita, porém, o cocheiro segura ainda as rédeas. O seu rosto ovóide, emoldurado por anéis de cabelo, tem marcas de arcaísmo, e a cara, levemente voltada para a direita, apresenta, para compensar esse desvio – como notou Boardman⁷ – uma leve assimetria da face. Os olhos incrustados e a fita de prata (emblema da vitória), o modelado do queixo e dos lábios contribuem para dar vida a esta figura revestida da túnica comprida que era então de regra para os aurigas, e que cai em pregas onduladas no tronco, a contrastar com as pregas verticais que, como caneluras de uma coluna, descem quase até aos pés. Uma inscrição revela o nome do vencedor – Polyzelos, senhor de Gela, um dos vários tiranos da Sicília que costumavam concorrer aos Grandes Jogos e disso se ufanavam. Mas, como os azares da política já então podiam chegar aos lugares sagrados, a primeira linha do texto veio a ter de ser alterada, e a menção do controverso domínio sobre aquela cidade apagada. Uma reconstituição (fig. 4) do conjunto deste monumento permite-nos visualizar melhor a sua imponência.

O motivo do auriga continuou o seu caminho na arte grega, ainda que não se tratasse, como naquele que acabámos de ver, de celebrar um concorrente aos Jogos. O exemplo presente (fig. 5) é do séc. IV a.C., talvez de 360 a 350, e pertenceu a uma das sete maravilhas do mundo – o Mausoléu de Halicarnasso – onde é fama que trabalharam os maiores escultores da época, entre os quais Escopas. Se é dele ou não este auriga, não é certo. Mas tem os olhos encovados, irrequietos e expressivos, característicos do grande mestre. Também característico da nova época é o modo de sugerir o movimento rápido: o tronco inclinado para a frente, os cabelos quase na horizontal.

⁶ *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Haven, rev. ed. 1950) 199.

⁷ *Greek Sculpture. The Classical Period* (London 1985) 52.



Fig. 4

Vejamos agora o que nos mostra a pintura, não a grande pintura, que se perdeu na sua quase totalidade, mas o que dela podemos apreciar através das representações em cerâmica. Muitas delas encontram-se nas chamadas ânforas panatenaicas, que, cheias de azeite sagrado, eram, conforme vimos, dadas de prémio em muitas das competições. Na já citada *X Nemeia*, Píndaro faz-lhes alusão (*Nem. X. 33-36*):

... Felizes augúrios, tal um prelúdio,
já por duas vezes o acompanharam
nas festas solenes dos Atenenses. E ao povo de Hera
valente, já trouxe o fruto da oliveira,
no recesso colorido dos vasos de barro,
endurecidos ao fogo.

Ora estas ânforas tinham todas no anverso a figura da deusa Atena (fig. 6), revestida com a égide e armada – como era habitual – com a lança, o capacete e o escudo. Ladeavam-na duas altas colunas dóricas, encimadas por galos (símbolo do espírito competitivo), e, ao longo de uma delas, podia ler-se uma inscrição que significava “Dos Jogos de Atenas”. As linhas do vaso e o desenho da deusa foram evoluindo ao longo dos tempos. Mas a técnica das figuras negras (ou seja, de delinear a silhueta a verniz negro sobre o fundo vermelho do barro), que estava em uso quando, no séc. VI a.C., as competições atléticas se juntaram às cerimónias religiosas em honra da patrona da cidade, manteve-se inalterada, não obstante a gradual substituição dessa mesma técnica, a partir de c. 530 a.C., por outra mais expressiva, a das figuras vermelhas, que invertiam o esquema cromático, ou seja, cobriam de negro o fundo do vaso e deixavam reservado, na cor natural do barro, o espaço para o desenho.

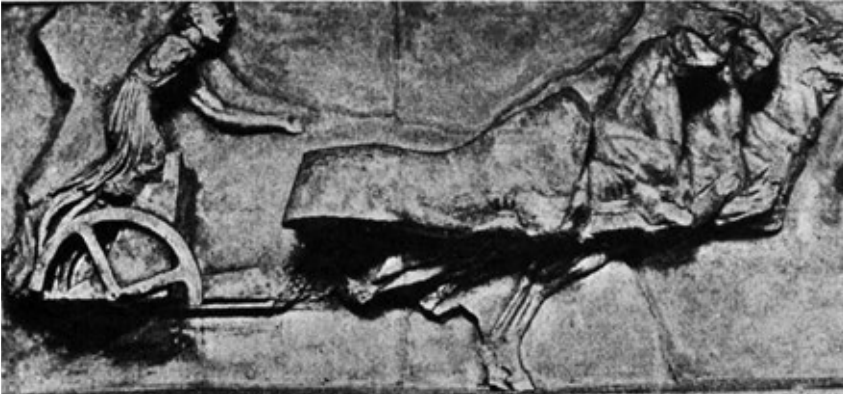


Fig. 5

É dessa origem ática esta ânfora (fig. 7), encontrada numa cidade helénica do norte de África, Cirene. Pintada no final do séc. V a.C., fazia parte dos prémios alcançados numa corrida de carros de cavalos. A quadriga avança a toda a velocidade, embora esteja a atingir o ponto mais perigoso – aquele em que era preciso tornejar a curva. Por isso o auriga, com a sua longa túnica pintada de branco, puxa com maior cuidado as rédeas do cavalo do lado esquerdo.

A corrida de carros de cavalos era a prova mais espectacular. Mas também havia corridas de cavalos (fig. 8), que eram especialmente difíceis, se tivermos em conta que, como nos documenta o reverso desta outra ânfora panatenaica, anterior à antecedente em alguns decénios, os dois cavaleiros apenas dispõem de chicote e das rédeas para governarem as suas montadas, porquanto os estribos só começaram a ser usados no séc. I da nossa era e a sela ainda mais tarde – só na Idade Média.

Especialmente interessante, para o ponto de vista que nos ocupa, é uma ânfora panatenaica decorada pelo “Pintor dos Baloíços” cerca de 530 a.C. Trata-se também de uma vitória na corrida de cavalos. No seu regresso, o premiado é escoltado pelo pai, que apregoa contente: “O cavalo de Dyskeiketos é vencedor”.

Esta outra ânfora panatenaica (fig. 9), pouco anterior a 500 a.C., representa uma das competições mais temidas, que ainda hoje fazem parte dos modernos Jogos Olímpicos: o pentatlo. Das cinco provas que – como o nome indica – o compunham, estão aqui representadas três: da esquerda para a direita, o lançamento do disco, o do dardo e o salto com pesos. Repare-se na variedade de posições dos diversos atletas e nos apontamentos da sua musculatura, obtidos pela técnica das incisões.

Do pentatlo fazia parte também a corrida (fig. 10), que representam ambas estas ânforas panatenaicas, das quais a de cima é da mesma época das anteriores e a de baixo de 333/332 a.C. As técnicas usadas pelos atletas são distintas em cada uma delas; porquanto a primeira é uma prova de 200 m, ao passo que a segunda é uma competição de longa distância, talvez de 4800 m. O modo de correr é, por isso, diferente numa



Fig. 6



Fig. 7

e noutra representação – como também diferente, devido à desigualdade de épocas, é a arte do desenho.

Mas as representações de jogos e de atletas não se limitam às ânforas panatenaicas, como é evidente. Assim, esta ânfora-de-colo ática de figuras negras, dos meados do séc. VI a.C., pintada, aliás, dois ou três decénios antes da introdução da respectiva prova nos Jogos Olímpicos (fig. 11), mostra-nos um tipo de corrida, diferente dos que vimos há pouco e certamente mais difícil: a que os atletas efectuavam revestidos de armas.

O fundo de taça ática de figuras vermelhas singularizava um lançador de dardo. A coluna à direita assinala, provavelmente, o lugar de onde se efectuava o lançamento. Mas a atenção do jovem está toda voltada para o dardo que segura na mão direita, apoiando o dedo na tira de couro. O desenho dos olhos – com a pupila de perfil – e o das pernas e pés – um de lado, outro de frente – classificam a taça como pertencente ao estilo arcaico na maturidade (primeiro quartel do séc. V a.C.), ou seja, naquela fase decisiva em que a pintura passa de bidimensional a tridimensional.

Voltemos, porém, à escultura, onde veremos motivos semelhantes. Um exemplo é de novo uma figurinha votiva de bronze, com pouco mais de 10 cm, encontrada em Olímpia. Que é votiva, confirma-o a inscrição que ostenta: “Pertença a Zeus”. O atleta prepara-se para iniciar a corrida. A inclinação pronunciada para frente e o desdobramento de planos nos membros superiores e inferiores, por um lado, e o tratamento arcaico do cabelo e dos olhos, por outro, datam-no do estilo severo.

Tivemos ocasião de avistar, na ânfora panatenaica com o pentatlo, um dos atletas no acto de lançar o disco. Os exemplos de estátuas de vulto, de que falaremos a seguir, referem-se à mesma actividade. Distam entre si perto de meio século, e a sua comparação serve, como poucas, para ilustrar a evolução no modo de representar o movimento. A primeira (fig. 12) é uma estátua de bronze feita em Atenas nos começos do séc. V a.C. O atleta segura o disco com a mão esquerda, o que significa que está no primeiro momento da prova, aquele que precede a mudança de mão e o movimento



Fig. 8



Fig. 9

rápido para trás. A perna direita um pouco avançada compensa, desde já, o equilíbrio da figura no seu conjunto.

A outra é talvez a mais reproduzida das estátuas de atletas, pelo que não a mostramos aqui. Desaparecido o original de bronze, da autoria do ateniense Míron, conservam-se sete cópias, das quais duas se encontram no Museo delle Terme, em Roma. Executada num só plano e com um só ângulo de visão, como se fosse um alto relevo, conforme escreveu Boardman⁸, apresenta o braço direito no ponto mais recuado do lançamento, enquanto apoia o esquerdo no joelho, formando assim uma curva contínua que engloba os dois membros superiores, passando pela linha dos ombros. Encontrado no Esquilino, no séc. XVIII, pertence a um pequeno número de obras de arte grega identificadas através de textos literários (neste caso, de Luciano 34.18).

Míron ficou conhecido como escultor de atletas. Outro tanto sucedeu com outros grandes cultores dessa arte. Mais ainda, os cânones que vão começar a constituir-se logo a seguir escolhem esse motivo para se afirmar. Embora haja outras interpretações, será o caso do Doríforo (fig. 13) de Policleto, que, como já dissemos, fez principalmente estátuas de atletas. O autor tinha escrito um livro (e note-se a tendência dos artistas gregos para teorizar) e exemplificado os seus princípios na estátua deste nome. Um e outro se perderam, pelo que estamos reduzidos a conhecer apenas más cópias, das quais a melhor será a do Museu de Nápoles, a partir da qual se fizeram quatro tentativas de reconstituição do original. Por outro lado, o aparecimento, por volta de 1976, de moldes de restos da perna esquerda, das duas mãos e do pescoço não é suficientemente elucidativa, pois desconhecemos os pontos usados como base. Do livro do cânão, conhecem-se

⁸ *Greek Sculpture. The Classical Period* (London 1985) 80.



Fig. 10

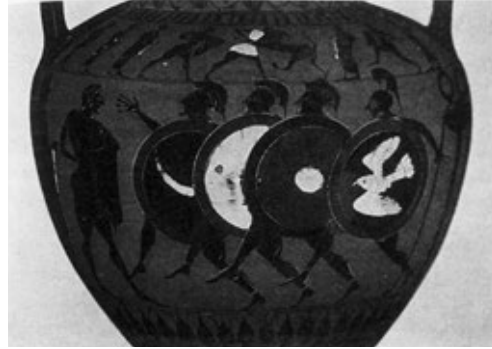


Fig. 11

três frases, das quais a mais discutida é a que observa que “o trabalho mais difícil é quando a argila chega à unha”, mas a mais importante será a que revela a importância de conceitos estéticos como *symmetria* e *harmonia*⁹.

Uma das grandes novidades desta obra consiste na aplicação da técnica chamada do *contrapposto*, que se conhece pela alternância entre membros tensos e relaxados combinada com a posição do torso (assim, a lança que está segura pela mão esquerda leva a que o ombro que lhe corresponde esteja levemente erguido, e o contrário sucede do lado oposto, no qual, por sua vez, o peso do corpo recai sobre a perna direita, de onde resulta que a anca fica mais elevada).

O esquema repete-se, com a variante de a figura (fig. 14) ter os braços noutra posição, pois está a atar à cabeça as fitas da vitória, de onde a designação de *Diadoumenos*. Pelo que, neste caso, temos a certeza de que se trata de um vencedor nos jogos.

Embora afirmasse que o Doríforo fora o seu modelo¹⁰, Lisipo vai, no século seguinte, criar um novo cânone, exemplificado pelo *Apoxyomenos* (fig. 15), ou seja, o atleta que está a raspar com o estrígil o excesso de óleo com que se ungiu. Também neste caso não sabemos, mau grado a descrição de Plínio-o-Antigo (34.65), como definir com rigor o novo cânon, embora se tenha como certo que a cabeça era menor e “os corpos mais esbeltos e mais secos, de modo que a altura das estátuas parecia maior”. Outra diferença visível nesta cópia é a criação de um espaço em frente da figura, com o lançamento dos dois braços para a frente,

⁹ Sobre a questão, veja-se em especial Werner Gauer “Zu einem Zitat an das Kanon des Polyklet”, *Hermes* 106 (1978) 43-48, e Andrew Stewart, “The Canon of Polykleitos”, *Journal of Hellenic Studies* 98 (1978) 122-131.

¹⁰ Cf. Cícero, *Brutus* 296.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

criando assim uma verdadeira tridimensionalidade¹¹. É, portanto, como escreveu Boardman, “uma quebra manifesta com a composição essencialmente frontal”¹².

Embora não seja certa a atribuição a Lisipo, vale a pena considerar esta estátua de mármore de Ágias (fig. 16), um vencedor do pancrácio em Delfos. Que Lisipo executou uma deste mesmo vencedor para a família de Dáochos, em Farsália da Tessália, está confirmado por uma base aí encontrada, com a assinatura do artista. Quanto ao exemplar do Museu de Delfos, embora menos ousado do que os do mestre, apresenta as características do *contrapposto*, nomeadamente as ancas desniveladas. Mas, não menos do que a obra de arte, vale o significado da construção do monumento de Farsália, que prova que os dinastas da Tessália se gloriavam, à maneira helénica, de contar atletas vencedores entre os seus antepassados¹³.

De Lisipo se sabe que começou a trabalhar em 370 a.C. e que ainda se encontrava em actividade na última década do séc. IV. Dele e dos seus discípulos se tem dito que estavam já a criar a escola helenística, de que a exploração do expressionismo emocional era uma característica inaugurada com a arte do retrato. Não será um desses retratos uma cabeça de pugilista, encontrada em Olímpia, pois há nos seus traços alguma idealização. No entanto, o modo de representar o nariz e as orelhas levam a identificar o género de desporto a que se dedicava¹⁴.

A obra prima neste domínio é o Jogador de Boxe do Museo delle Terme em Roma (fig. 17). “Brutalmente realista, com o seu cabelo curto, testa baixa, nariz

¹¹ Cf. J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986) e sobretudo R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (London 1991) 52.

¹² *Greek Sculpture. The Late Classical Period* (London 1995) 57.

¹³ Cf. R. R. R. Smith, *op. cit.*, 52.

¹⁴ Cf. J. Boardman, *Greek Sculpture. The Late Classical Period*, 70.



Fig. 16



Fig. 17

quebrado, orelhas em ‘couve-flor’, numerosas cicatrizes faciais em uma boca que sugere dentes partidos” – é como o descreve R. R. R. Smith, que aliás, também não o considera um retrato individual¹⁵. Todo o corpo é fortemente musculado e, mesmo num momento de repouso, em que parece estar atento a algumas instruções, se sente a enorme força nele contida.

Neste breve percurso que fizemos por algumas das muitas obras de arte grega consagradas aos vencedores dos Jogos, vimos que, desde as figurinhas votivas em bronze às estátuas monumentais, sem esquecer as pinturas de vasos, a glória alcançada se perpetuava em todos os estilos. Uma divindade os coroava, conforme já vimos em moeda expressamente cunhada para o efeito – a Vitória ou Nike. Essa figura feminina, que aparece também em centenas de vasos gregos, a maior parte das vezes como auxiliar de deuses ou de guerreiros, é uma das personificações mais conhecidas da religião e da arte grega. Muito ligada, quer a Zeus, quer a Atena (e as famosas estátuas criselefantinas de um e outro deus, esculpidas por Fídias, aquela para o Templo de Olímpia, esta para o Pártenon, seguravam na mão direita essa figura alada¹⁶), o seu culto acaba por se fundir, em Atenas, com o da patrona da cidade, como o demonstra o Templo de Atena Nike, na subida para a Acrópole¹⁷.

¹⁵ *Op. cit.*, 54.

¹⁶ Os dados provêm, mais uma vez, da descrição de Pausânias, V. 11.1 e I. 24.7, respectivamente. Atena Nike era a invocação do pequeno templo na encosta da Acrópole, e é com essa designação que aparece em inscrições e no lexicógrafo Harpocrátion. Porém o contemporâneo deste, Pausânias, chama-lhe Νίκη ἄπτερος sempre que se lhe refere (I. 22.4; III. 15.7; V. 26.6). No segundo destes passos esclarece que os Atenienses explicavam a ausência das asas pelo empenho em que a deusa permanecesse sempre na sua cidade. Sobre a questão veja-se o sempre útil comentário de Blümner in Hitzig und Blümner, *Pausaniae Graeciae Descriptio* (Berlin 1896) I. 1, 245-246.

¹⁷ Sobre o caso especial de Nike, vide H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art* (Zürich 1993) 28-29.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

Mas, pelo que concerne à sua representação artística, torna-se um dos motivos escultóricos mais conhecidos¹⁸.

Diziam os antigos que o primeiro artista a representar Nike com asas fora Archermos. Ora essa estátua de vulto apareceu, efectivamente, nas escavações de Delos, e pode hoje admirar-se no Museu Nacional de Atenas (fig. 18). Datável de c. 510 a.C., o artista representou-a com um joelho flectido – processo arcaico de sugerir o movimento rápido – e com o característico sorriso das imagens dessa época. Achados mais recentes dos meados deste século puseram a descoberto o braço da deusa e revelaram pormenores da variegada pintura do seu manto.

O segundo exemplo seleccionado (fig. 19) é uma das obras mais famosas do santuário de Olímpia. Trata-se da Nike de Paiónios de cerca de 420 a.C., que comemorava a vitória alcançada, em 425, em Esfactéria, pelos habitantes da Messénia e de Naupacto sobre os Atenienses. Trabalhada com a transparência nos drapejamentos característica da segunda metade do séc. V a.C., encimava uma coluna de cerca de 10 m de altura, e a sua dimensão aproximava-se, por sua vez, dos dois metros. Estava representada no momento de se desprender dos ares, enquanto uma águia de asas abertas (símbolo de Zeus, a quem era dedicada), ficava a seus pés.

À época helenística vamos buscar o terceiro exemplo (fig. 20), o mais conhecido de todos. A Nike de Samotrácia, com as suas enormes asas, feita em mármore de Paros, acaba de pousar na proa de um navio, o que significa que celebrava uma vitória naval. Muitas têm sido propostas para motivo desta honra, e a batalha de Áccio, embora pouco provável pela sua data tardia (31 a.C.), tem ainda

¹⁸ O artigo 'Nike' no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, por Alexandra Goulaki-Voutira, menciona 730 exemplos em vasos, relevos, moedas e estátuas, dos quais 19 respeitam a atletas.

defensores. Porém a conjugação dos dados históricos com a crescente influência do santuário de Samotrácia favorecem ou 306 ou 250 a.C. Tendo muito de clássico na transparência das vestes, que se colam ao corpo sob o ímpeto dos ventos, a forte torsão do tronco, com as ancas numa direção e o peito noutra, reflecte a estética helenística. Também desta figura se recuperaram ultimamente os braços, que foram entregues ao Museu do Louvre, mas não se encontram em condições de serem recolocados. Mantém-se, portanto, esta Nike do chamado barroco helenístico como mais um exemplo de que uma obra prima, mesmo mutilada, não perde a sua grandeza.

Comemorando a supremacia no combate e no desporto, a Nike era o coroamento natural do que Burckhardt chamou, com muita propriedade, o espírito agónico grego. É nesse sentido que entendemos que este motivo artístico servia, ele também, para simbolizar uma das mais altas manifestações desse desejo de superação.

NOTA SOBRE A ORIGEM DAS GRAVURAS

Pertencem a M. I. Finley and H. W. Pleket, *The Olympic Games: The First Thousand Years* (London, Chatto and Windus, 1976) as figs. 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12; a John Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period* (London, Thames and Hudson, 1978), a fig. 2; ao Museu de Delfos, a fig. 3; a Petros G. Themelis, *Delphi. The Archaeological Site and the Museum* (Athens, Ekdotike Athenon, S. A, 1984), a fig. 4; a Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London, Phaidon, 1972), a fig. 5; a Arthur Lane, *Greek Pottery* (London, Faber and Faber, 1948), a fig. 6; a Werner Gauer, *Hermes* 106 (1978), a fig. 13; a John Decapoulos, *Athens*, as figs. 14 e 18; a Gisela Richter, *A Handbook of Greek Art* (London, Phaidon, 1959), a fig. 15; a Photios Petsas, *Delphi. Monuments et Musée* (Athènes, Éditions Kréné, 1981), a fig. 16; às coleções da *Hellenic Society* (London), a fig. 17; a Nikolaos Yalouris, *Olympia. Altis and Museum* (Athens, Art Editions Meletzis and Papadaokis, 7th ed. 1985), a fig. 19; a John Boardman, *The Oxford History of Classical Art* (Oxford University Press, 1993), a fig. 20.

Página deixada propositadamente em branco

4. OS JOGOS OLÍMPICOS. A HERANÇA GREGA*

Quem chega a Olímpia, no Peloponeso, avista uma paisagem muito amena, com árvores e flores, situada entre o Monte Krónion e a confluência dos rios Alfeu e Cládeos. Por todo o lado, restos ainda imponentes de muitos edifícios, que o Instituto Arqueológico Alemão desde 1975 tem recuperado: o Templo de Zeus, com uma coluna solitária que dá ideia da sua passada grandeza, e, preciosamente guardadas no museu, as decorações dos pedimentos e das métopas que o adornavam; o de Hera, que lhe é anterior; o Ginásio, a Palestra, o Estádio. A tudo isto há que acrescentar 1300 estátuas, moedas sem conta, inscrições, objetos de ouro e de bronze. E – não o esqueçamos – a oficina onde Fídias modelou a perdida estátua monumental de Zeus, uma das sete maravilhas do mundo, com a tocante recordação da caneca por onde bebia, na qual brilha ainda a marca de pertença – *Pheidio eimi*.

Tão numerosas eram as estátuas de deuses (como o Hermes de Praxíteles) ou de homens, como de muitos dos atletas vencedores dos jogos, que a lista destes últimos ocupa mais de metade do *Livro VI da Descrição da Grécia* por Pausânias.

É neste lugar privilegiado que hoje se acende a chama olímpica, para logo seguir para Atenas e daí para o país que nesse ano vai celebrar os Jogos. Esse trajeto faz-se, não só nas mãos de corredores que se revezam, como por barco ou mesmo de avião. Isto desde 1936. Quarenta anos antes, já o Barão de Coubertin tinha conseguido que os modernos Jogos Olímpicos se tivessem realizado em Atenas, no Estádio Panatenaico, com a participação de 13 países. E têm continuado a celebrar-se até hoje, com exceção dos anos das Grandes Guerras.

Mas qual era a origem e antiguidade dos Jogos Olímpicos, que decorriam sob a garantia de tréguas sagradas, e que reduziam a prisioneiros de guerra quem entrasse armado no seu território?

* Publicado em *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1081 (25 de julho - 7 de agosto de 2012) 7-9.

Quanto à primeira questão, tem sido muito discutida e continua a sê-lo. Citamos apenas duas das mais conhecidas hipóteses: a de que derivam de um primitivo duelo, no género dos “Juízos de Deus” medievais, para apaziguar a vítima no seu túmulo (Meuli), e a que supõe que se originaram em competições fúnebres, do tipo das em honra de Pátroclo, no penúltimo canto da *Ilíada* (Popplow). De qualquer modo, é a partir dos cálculos do sofista Hípias, que conseguiu elaborar o registo dos vencedores olímpicos desde 776 a.C., que esta data se torna tão importante que leva à fixação do calendário e sua prevalência sobre os demais. As competições olímpicas continuaram a ocupar o lugar principal apesar de entretanto já se terem institucionalizado os outros jogos pan-helénicos – Píticos, Nemeus e Ístmicos. E só cessa a sua realização em 395 A.D., por proibição do imperador Teodósio, devido ao facto de serem pagãos.

Mas desde a *II Ode Olímpica*, cantada em 476 a.C. e destinada a celebrar a vitória de Terão de Agrigento na corrida de cavalos, que Píndaro exaltara o deus supremo, como senhor de Olímpia (aí tratada pelo seu nome antigo de Pisa), e Hércules como fundador dos Jogos:

Hinos, senhores da lira, que deus, que heroi,
 que varão celebraremos?
 Em Pisa é Zeus o senhor; os Jogos Olímpicos
 Hércules os criou,
 Como primícias da luta

Poucas foram as provas que se mantiveram nos modernos Jogos, como a corrida, o salto em altura, o lançamento do disco, a luta. Entre muitos acrescentos, figuram os desportos aquáticos. O elenco grego, por sua vez, compreendia as competições equestres (carros de quatro cavalos, carros de mulas, cavalo de sela); corrida (estádio para homens, estádio para rapazes); diaulos (corrida de dois estádios); dolichos (corrida de quatro estádios); corrida revestido de armas; luta para homens e luta para rapazes; pugilato para homens e para rapazes; pancrácio (luta e pugilato combinados); pentatlo (salto, corrida, disco, dardo, luta).

Note-se um facto muito significativo, que define o espírito olímpico: é que partir do século IV a.C., as vitórias nos Jogos perdem o seu prestígio, pelo facto de neles começarem a competir profissionais. Efetivamente, o esplendor da vitória decorria sobretudo da honra que ela proporcionava ao laureado, e não de qualquer vantagem material. Testemunho inesquecível desta mentalidade é um passo célebre de Heródoto (VIII.26), que documenta esta atitude e, ao mesmo tempo, a prática de prosseguir as competições olímpicas, mesmo com o inimigo no território. Vale a pena transcrevê-lo, embora um pouco longo:

“Vieram ter com eles uns poucos de trânsfugas da Arcádia, que precisavam de ter com que viver e queriam trabalho. Quando os levaram à presença

do grande Rei, os Persas perguntaram-lhes que estavam os Gregos a fazer. Havia um que, mais do que todos, insistia nesta pergunta. Eles responderam que os Helenos estavam a celebrar os Jogos Olímpicos e contemplavam os concursos gímnicos e hípicas. Perguntou então qual era o prémio proposto, pelo qual lutavam. E eles referiram-se à concessão da coroa da oliveira. Então Tritantaicmes, filho de Artábano, exprimiu uma opinião nobilíssima, que lhe valeu o apodo de cobarde por parte do grande Rei. Ao ser informado de que o prémio era uma coroa, e não dinheiro, não se conteve que não exclamasse diante de todos: “Ai, Mardónio, que homens são esses com quem nos levas a combater, se eles não lutam pela riqueza, mas só pela superioridade?”

O prémio era, portanto, uma coroa de oliveira brava (recorde-se que, em Jogos Olímpicos celebrados há poucos anos, se retomou simbolicamente esse uso).

A entrega dos prémios tinha lugar no último dia, à entrada do Templo de Zeus. Após essa cerimónia, celebrava-se uma festa no Pritaneu, para a qual se convidavam também os representantes das cidades gregas e outras personalidades importantes. No dia seguinte, principiava o regresso. À sua chegada, podia até derrubar-se parte das muralhas para o vencedor entrar no seu carro puxado por quatro cavalos. Alguns deles obtinham uma celebração ainda mais alta, encomendando a um grande poeta uma ode. Se quase nada temos dos epinícios de Simónides, restam-nos, pelo menos, os de Baquilides, em boa parte, e, sobretudo, 14 *Odes Olímpicas* de Píndaro. E, com esta curta enumeração, passamos pelos mais altos cumes da lírica coral grega.

Mas não são só os epinícios que criam este laço com a historiografia e a arte literária. O próprio Heródoto também lá deu um recital de parte da sua obra. Também solistas como Hípias iam exhibir a sua arte retórica a todas as Olimpíadas; e Górgias, o criador da prosa de arte em ático, igualmente aí discursava. Anos mais tarde, Lísias, um dos maiores oradores do cânone, pronuncia o seu *Discurso em Olímpia*, em que define estas celebrações como “uma parada da inteligência no lugar mais belo da Grécia”.

Uma prática em que se consagra o ideal da perfeição física e da coragem e que dá lugar ao desenvolvimento das artes, sobretudo da arquitetura e da escultura, e à difusão da literatura em prosa e em verso, proporcionando o encontro de representantes de toda a Hélade, essa é a grande mensagem dos antigos Jogos Olímpicos.

Página deixada propositadamente em branco

5. THANATOS NA ARTE GREGA*

Principiemos por Homero, pois é por ele “que desde o início todos aprenderam”, como disse Xenófanos (fr. 10 D-K). Que nos diz a *Ilíada*, por exemplo, onde a cada passo “as trevas velam o olhar” dos guerreiros caídos em combate? Já aí, ao lado de ocorrências às dezenas de θάνατος como substantivo comum, temos um passo especialmente célebre, em que a mesma palavra designa uma personificação, uma divindade menor, gémea de Ὕπνος (o Sono). Veremos entrar os dois em acção conjunta num episódio determinante da sequência narrativa da epopeia, a morte de Sarpédon, à qual se seguirá em breve a de Pátroclo, que, por sua vez, será causa do regresso do Eácida ao combate.

Estamos em pleno Canto XVI, em que o grande amigo de Aquiles comanda os Mirmidões, ganhando vitórias sucessivas. Neste momento Pátroclo está para defrontar Sarpédon, o jovem e valoroso príncipe da Lícia, aliado dos Troianos – um mortal, embora filho de Zeus (419-430). De súbito, a cena transfere-se para o Olimpo, onde o deus supremo hesita em arrebatá-lo vivo da contenda ou em deixar que o filho de Menécio o derrube. Hera fica escandalizada: como subtrair à morte um homem há muito marcado pelo Destino? “Fá-lo. Mas nós, os outros deuses todos, não te louvaremos” (443) – acrescenta a deusa, num verso que é uma fórmula, mas que, colocado neste contexto, divide as opiniões dos comentadores sobre uma questão crucial, a saber, se Zeus é ou não transcendente ao destino. O certo é que o deus deixa realmente morrer Sarpédon (502-507), mas concede-lhe um favor extraordinário, que, aliás, a própria Hera lhe sugerira, ao terminar a sua advertência (453-457):

Depois, quando a vida e a existência o abandonarem,
manda que *Thanatos* e o doce Sono o levem
até chegarem ao povo da vasta Lícia.
Aí os irmãos e parentes lhe prestarão a derradeira homenagem,

* Publicado em António Manuel Martins, João Maria André e Mário Santiago de Carvalho (coords.), *Da natureza ao sagrado: homenagem a Francisco Vieira Jordão*. Vol. II. Porto: Edição da Fundação Eng. António de Almeida, 1999, 689-706.

fazendo-lhe um túmulo e uma estela, pois tal é o apanágio dos mortos.

Os dois últimos versos serão repetidos exactamente quando, mais tarde, Zeus encarrega Apolo de lavar, ungir e vestir o cadáver de Sarpédon e de chamar *Hypnos* e *Thanatos* para o transportarem para a Lícia (666-675). As linhas seguintes confirmam a execução destas ordens e terminam quase nos mesmos termos (681-683):

E mandou-o levar pelos velozes transportadores,
Hypnos e *Thanatos*, os dois gémeos, que em breve
 o depositaram no fértil país da vasta Lícia.

Estava assim anulado o efeito imediato da morte de Sarpédon em Tróia, o de ela se realizar *τηλόθι πάτρης* (“longe da pátria”) – uma fórmula que se repete tantas vezes ao longo do poema, para exprimir a situação pungente de um guerreiro a quem coube a suprema maldição de perecer em terra alheia, fórmula essa que lhe fora aplicada, a ele também, após a decisão de Zeus (460-461):

honrando o caro filho, a quem Pátroclo
 ia fazer sucumbir na Tróade de solo fecundo, longe da pátria.

Porém Sarpédon receberá depois no seu país, como já vimos, as honras fúnebres, “apanágio dos mortos”.

Anulada também a consumação final da vitória de Pátroclo, que não logrou ficar com o cadáver do inimigo – e essa era a *aristeia* completa – mas apenas com as suas armas (663-665).

Se nos demorámos no exame deste episódio da *Ilíada*, é porque ele é extremamente significativo a vários níveis de leitura. Já se fez referência a dois deles – a questão, aqui suscitada, da inamovibilidade do Destino, e a importância de ser sepultado em solo pátrio. Outro é o facto de nos apresentar dois exemplos de um dos mais discutidos fenómenos da religião grega – as personificações. Não entraremos na discussão da sua origem – se resultam de um processo artificial de objectivação de conceitos abstractos, atribuindo-lhes estatuto divino, se de poderes demoníacos como tal experienciados. O certo é que os exemplos, que se encontram já na *Ilíada*, se referem a entes que ocupam um papel intermediário entre os deuses individuais e o domínio da realidade, como os definiu Burkert, que continua: “Dos deuses recebem elementos do mítico-pessoal e fazem com que estes participem em ordenações conceptuais. As personificações surgem na poesia, passam às artes plásticas e atingem também, por último, o domínio do culto”¹. O mesmo especialista cita, entre muitos outros exemplos, *Dike* (“Justiça”), *Nike* (“Vitória”), as figuras do cortejo de Afrodite (*Eros*,

¹ *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 286.



Fig. 1

“Amor”; *Himeros*, “Desejo”; *Peitho*, “Persuasão”). Destas personificações e de várias outras é fácil citar representações artísticas, não só na Antiguidade Clássica, como do Renascimento em diante.

Mas voltemos ao texto homérico. As do Canto XVI são, como já vimos, *Hypnos* e *Thanatos*, aquele já conhecido do Canto XIV, onde desempenha importante papel como adjuvante de Hera no chamado Dolo de Zeus. Nada se diz, porém, do aspecto físico de uma nem de outra destas entidades masculinas (não esqueçamos que é masculino, em grego, o nome de ambas estas personificações, e não feminino, como geralmente sucede noutras línguas). Apenas se frisa a sua agilidade. Eles são “os velozes transportadores” de Sarpêdon para a Lícia. “A falta de mais pormenores acentua a beleza e mistério desta cena” – notou o mais recente e sem dúvida um dos melhores comentadores da *Ilíada*, Richard Janko².

Fácil se torna compreender que o episódio tenha desde cedo inspirado os artistas. E aqui temos mais uma das razões do seu interesse. É que a mais antiga obra de arte conservada onde surge a figura de *Thanatos* é precisamente uma ilustração da morte de Sarpêdon (omitimos aqui a decoração da perdida arca de Cípselos do Templo de Hera em Olímpia, pintada no começo do séc. VI a.C. e descrita por Pausânias 5.18.1, na qual, entre muitos outros motivos se via *Nyx* (Noite) segurando, em cada braço, uma criança de quem era ama – *Thanatos* e *Hypnos* –, representação essa que se considera inspirada na *Teogonia* de Hesíodo (758-766) onde ambos são filhos da Noite sombria)³.

² *The Iliad: a Commentary. Vol. IV: books 13-16* (Cambridge 1992) 396.

³ A discussão sobre esta cena da arca de Cípselos principiou nos finais do séc. XVIII, com Lessing, *Laokoon e Wie die Alten den Tod gebildet, eine Untersuchung*. O essencial sobre ela pode ver-se no artigo de Otto Waser para o *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, de Roscher (Leipzig 1884-1921, 6 vols.), s.v. *Thanatos*, especialmente nas colunas 498-500.

A mais antiga, diremos mesmo, as duas mais antigas obras de arte conservadas com as figuras de *Thanatos* e do seu gémeo *Hypnos* são, pois, representações da morte de Sarpédon e pertencem ambas a vasos gregos assinados por um dos maiores pintores do estilo ático de figuras vermelhas: Eufrónio.

O primeiro, de c. 520 a.C., é de uma taça pertencente outrora à Colecção Hunt, em Dallas. Dois guerreiros armados retiram do campo de batalha um cadáver desnudado. O da frente carrega-o às costas, o de trás segura-lhe as pernas. As inscrições não deixam dúvidas sobre a identidade das figuras: o morto é Sarpédon; leva-o às costas *Thanatos*, e *Hypnos* ajuda.

Aquele que é actualmente o mais célebre dos vasos gregos, um *calyx-krater* de Nova Iorque, pintado pelo mesmo Eufrónio uns cinco anos depois, representa exactamente a mesma cena homérica, mas com numerosas diferenças (fig. 1). Como escreveu H. A. Shapiro, em notável estudo há poucos anos publicado, elas “estendem-se a quase todos os pormenores da composição e caracterização, mostrando a alegria do pintor em fazer experiências”⁴.

A figura de Sarpédon ocupa o centro, desenhada com aquele rigor anatómico que, como disse Dietrich von Bothmer ao descrever a peça no próprio ano em que foi adquirida, “ele foi o primeiro a compreender perfeitamente e a reproduzir de forma correcta”⁵. O momento escolhido é o do levantar do cadáver, cujos membros tocam ainda no chão, por *Hypnos* e *Thanatos*, simetricamente dispostos. Por trás, dando profundidade à cena, Hermes, o condutor dos mortos para o Hades. Um guerreiro com a sua lança de cada lado. De guerreiros se vestem também *Hypnos* e *Thanatos* (lembramos novamente que os dois nomes são masculinos em grego). Existe, além disso, uma novidade evidente: tanto um como outro são figuras aladas, e da representação das asas em linhas oblíquas, a delimitar uma área preenchida por um sem número de pormenores (tal como a couraça de *Thanatos*) forma-se um magnífico contraste com o verniz negro do fundo e os grandes espaços do vermelho do barro em que se recortam as figuras.

As asas são uma novidade em relação à iconografia anterior, bem como em relação ao texto homérico, o qual, como já vimos, é parco em detalhes e se limita a acentuar a velocidade dos gémeos. Porém, a presença de asas para sublinhar a agilidade e, sobretudo, a mobilidade de uma figura mitológica, é um dado corrente: além de *Nike* (“Vitória”), possuem-nas diversas figuras da comitiva de Afrodite, algumas já mencionadas: *Eros* (“Amor”), *Himeros* (“Desejo”), *Pothos* (“Saudade”).

O aparecimento deste *calyx-krater*, com todas as figuras identificadas por inscrições, teve importantes conseqüências, quer na área da história da arte grega, quer na da literatura.

⁴ *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts, 600-400 B.C.* (Zürich 1993) 134.

⁵ *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Fall 1972), páginas centrais.



Fig. 2

Efectivamente, conhecia-se desde o século passado uma taça do British Museum, de c. 510 a.C., pelo Pintor de Nicóstenes, que representava uma cena semelhante: os dois guerreiros alados soerguiam um cadáver que ocupava o meio do quadro. De cada lado, uma figura feminina com o braço erguido, a apontar para a angustiosa cena (fig. 2).

Especialistas ilustres debateram durante décadas a identificação da figura central, uma vez que se conhece um mito relativo ao arrebatamento do campo de batalha do cadáver de outro grande herói, Mémnon, rei dos Etíopes, e filho de Eos, a Aurora. A história constava de um poema épico perdido, a *Aithiopsis*. Dessa obra chegou até nós um resumo por Proclo, que apenas refere que Aquiles matou Mémnon e que Eos conseguiu de Zeus a imortalidade para o seu filho; e que, depois da morte do rei dos Mirmidões, Tétis arrebatou da pira o corpo deste e o levou para a ilha de Leuce (o que representa uma outra forma de sobrevivência feliz)⁶.

Duas lendas com acentuado paralelismo: de cada lado, uma mãe divina (Eos, Tétis) intercede junto de Zeus para que conceda um destino de excepção ao seu filho (Mémnon, Aquiles). Neste paralelismo e na persuasão de que era Mémnon a figura central da taça de Londres, e Eos a personagem feminina à direita, se fundou Schadewaldt para, numa obra que fez época⁷, consolidar a tese da anterioridade daquele poema cíclico em relação à *Ilíada*.

⁶ *Epicorum Graecorum Fragmenta* ed. Malcom Davies (Göttigen 1988) 47. Também há referências a Mémnon na *Odisseia*, em Hesíodo e nalguns líricos. Mas as principais deviam ser as de tragédias perdidas, nomeadamente uma de Ésquilo, *Mémnon*, e talvez a *Psychostasia*, do mesmo autor.

⁷ *Von Homers Welt und Werk* (Stuttgart 1959) 160-165. Esta tese, já avançada por Pestalozzi, arrastou consigo uma série de estudos sobre os poemas do Ciclo Épico, que chegaram a ser todos considerados

Mas, também, aqui, não vamos entrar em pormenores. Diremos tão-só que, após múltiplas discussões, A. D. Trendall veio confirmar em definitivo que a figura que ocupa o centro da composição é Sarpédon⁸. Ora, sendo assim, a personagem feminina da direita é a mãe do príncipe, Lício, Europa. A da esquerda, com um caduceu na mão, é Íris, a mensageira dos deuses na *Ilíada*.

Não deve deixar de notar-se, a este propósito, a genial intuição de Sir John Beazley, que tinha observado – também ele, antes do aparecimento do *calyx-krater* de Nova Iorque – que esta composição estava de tal modo acima das restantes obras do Pintor de Nicóstenes que se era levado a supor que ele estaria a copiar um modelo alheio⁹. Shapiro, que menciona o facto com merecida admiração, aponta, no entanto, a presença de algumas tentativas de inovação do artista menor, como o facto de *Hypnos* e *Thanatos* serem agora jovens imberbes, e o da substituição das figuras dos extremos¹⁰.

Tal não significa que outros artistas não tenham aplicado o esquema à figura de Mémnon. É o que sucede, por exemplo, na taça ática de figuras negras do Museu Nacional de Atenas, dos começos do séc. V a.C., por um pintor do Grupo de Haimon, em que, por trás do cadáver do príncipe etíope, se distingue claramente a figura de Eos, com as grandes asas que habitualmente a caracterizam.

O certo é que, dos nove exemplos referidos por Shapiro no seu catálogo de realizações do motivo de um herói a ser retirado do campo de batalha por *Hypnos* e *Thanatos*, apenas um representa Mémnon e outro é duvidoso. Os restantes sete são variações em volta do tema da morte de Sarpédon.

Um dos mais curiosos é o que surge em duas ânforas-de-colo de figuras negras em Nova Iorque, ambas do começo do séc. V a.C., em que, evoluindo-se do cadáver de Sarpédon, se representa uma pequena figura alada e armada, que Shapiro interpreta, muito correctamente, a nosso ver, como o εἰδωλον do guerreiro defunto. É assim, com efeito, que na *Ilíada* XXIII. 65-68 a *psyche* de Pátroclo aparece em sonhos a Aquiles:

Mais eis que surge a *psyche* do miserando Pátroclo,
em tudo semelhante a ele, na estatura, nos olhos formosos,
e na voz, o corpo envolvido nas mesmas vestes.

A *psyche*, que sai de um guerreiro quando ele cai morto, tem, portanto, aspecto de um *eidolon* (“imagem”) semelhante a ele.

anteriores a Homero. Embora a balança da discussão se incline actualmente para o lado oposto, a discussão sobre a cronologia relativa está longe de terminar.

⁸ *The Felton Greek Vases in the National Gallery of Victoria* (Canberra 1958) 15.

⁹ *Attic Red-figure Vase-painters* (Oxford 1963) 126.

¹⁰ *Personifications in Greek Art*, cit., 134-135. Outras diferenças observadas por Robert, são mencionadas *ibidem* 135.



Fig. 3

Destas duas ânforas-de-colo, a segunda, pelo Pintor de Diosfos, tem a particularidade de ter regressado à representação de *Hypnos* e *Thanatos* sem asas e de os ter revestido de couraças brancas (fig. 3).

Voltando ao estilo de figuras vermelhas, temos de novo o tema num *calyx-krater* de Paris pelo Pintor de Eucárides, de 490 a 480 a.C. O vaso representa dois jovens imberbes e nus, a segurar cuidadosamente um cadáver que se preparam para pousar. Apesar de muito danificados, puderam ler-se os nomes das três figuras, após a limpeza que lhe foi feita, e, mais uma vez, a suposta representação da morte de Mémnon se revelou como sendo a de Sarpédon. Os transportadores do filho de Zeus são agora dois jovens alados, de longos cabelos. “A simples composição – observa Shapiro –, omitindo todas as figuras e acessórios subsidiários, bem como a nudez arrebatadora das três figuras, elimina o enquadramento marcial e cria um sentido mais elevado do patético”. Teria sido este, pensa o mesmo autor, um dos modelos do tipo de *Hypnos* e *Thanatos* nus, que se tornaram correntes em *lekythoi* brancas dos meados do séc. V a.C.¹¹

Um exemplo, entre muitos, da aplicação deste modelo a figuras desconhecidas pode ver-se numa *lekythos* de fundo branco do British Museum, de c. 450 a.C., pelo Pintor de Thanatos. Em frente de uma estela adornada com fitas, *Hypnos* e *Thanatos* depositam o corpo de um jovem. O que poderia chamar-se, abusando de um termo actualmente na moda, laicização do episódio de Sarpédon, traz consigo outra novidade: a diferenciação, já ensaiada por Hesíodo e também, embora de outro modo, pelo pintor da arca de Cípselos, entre os dois transportadores. Neste exemplo, *Thanatos* tem barba e *Hypnos* é imberbe, o que significa que têm idades

¹¹ *Personifications in Greek Art*, cit., 140-141. A citação é da p. 140. O vaso foi analisado por vários especialistas, como pode ver-se no citado artigo de Waser no *Lexikon* de Roscher, col. 509.



Fig. 4

diferentes, segundo a convenção usual dos vasos gregos, que distinguem o homem feito do jovem pela presença da barba. Além disso, o primeiro tem um aspecto sombrio, em contraposição ao ar tranquilo do segundo.

Nesta espécie de *lekythoi*, que são numerosas – a sua presença nas estelas está largamente documentada – Heinemann¹² distinguiu dois tipos de representação: o primeiro, mais antigo, é o do enterro de um guerreiro em que os *daimones* têm os dois pés no chão, *Hypnos* do lado da cabeça e *Thanatos* do oposto; no segundo, o morto é um ser humano qualquer seguro pelos mesmos dois *daimones*, cada um deles com um pé apoiado num degrau da estela e o outro mais atrás, assente no solo.

Se é certo que durante o séc. V a.C. os dois *daimones* se encontram quase sempre associados, verifica-se no entanto que podem aparecer separadamente, e em ligação com mitos por vezes não documentados literariamente. Pelo que toca aos exemplos de *Thanatos*, muito mais raros (Shapiro refere apenas quatro, contra dezanove de *Hypnos*), podemos apontar o do *kantharos* de figuras vermelhas em Londres, pelo Pintor de Anfitriote, de c. 450 a.C., em que, segundo a interpretação de Erika Simon¹³, a figura da direita, a empunhar uma espada, é Ixião, e a sua vítima vai ser levada por *Thanatos*, representado nu, alado e barbado (fig. 4). Outro exemplo é o de um *krater*-de-colunas encontrado em Benevento, do terceiro quartel do séc. V a.C., com uma figuração variada. A sua interpretação terá de ir buscar-se à lenda dos Argonautas, onde se fala da morte de Talos, um gigante cretense, com o auxílio da magia de Medeia¹⁴. É efectivamente Medeia, com uma caixa de venenos, a figura feminina do lado esquerdo. Enquanto os Dioscuros seguram o gigante, um jovem

¹² *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen* (Diss. München 1913) apud Roscher, art. cit., col. 510-514.

¹³ “Ixion und die Schlangen”, *Oesterreichische Jahrbücher* 42 (1955) 5-26, apud Shapiro, cit., 159.

¹⁴ Apolónio de Rodes IV. 1638-1693.

ajoelhado e uma figura miniatural masculina, barbada e alada, ocupam-se do seu tornozelo direito, lugar onde a única veia que lhe percorria o corpo estava coberta apenas por uma unha. Porque do ataque a esse ponto lhe sobrevirá a morte, por isso certamente é que *Thanatos* toma parte nele.

Se, da pintura de vasos, movermos o nosso olhar para o teatro grego, verificamos que a figura de *Thanatos* apareceu em cena pelo menos duas vezes. Uma, na perdida *Alceste* de Frínico. Outra na peça homónima, que se conserva, de Eurípides, estreada em 438 a.C. A sua presença limita-se ao prólogo, primeiro em diálogo com Apolo, depois em monólogo. Declarando-se sacerdote dos deuses infernais, anuncia a finalidade da sua vinda: consagrar àqueles, cortando-lhes uma mecha de cabelo, a moritura Alceste (75-76). É a este propósito que se faz menção da espada que para isso traz consigo e que, aliás, se destina apenas a executar aquele ritual. Nada mais saberíamos da caracterização de *Thanatos*, se não fosse a fala de Hércules em 837-860, quando o herói promete lutar contra a terrível divindade, para devolver Alceste ao seu marido Admeto, que tão generosamente o recebera como hóspede. Hércules propõe-se encontrá-lo ainda junto do túmulo, a beber o sangue das vítimas, e aí agarrá-lo e apertá-lo nos braços até que ele largue Alceste, como efectivamente vai suceder. Mas, em toda esta tirada, apenas uma palavra para caracterizar o soberano dos mortos: o composto μελάμπεπλον (843), ou seja, “de negro manto”. É assim que dizem os manuscritos. Porém deve ter existido uma variante, μελάμπερον, que o escoliasta conhecia e explicava como significando “de negras asas”, o que o aproximava da tradição dos pintores de vasos. Nesse escólio se baseou Musgrave para emendar o texto para μελάμπερον, emenda essa que foi adoptada pela que é considerada actualmente a melhor edição de Eurípides, a de Diggle (Oxford 1984, vol. I). Diggle apoia-se também no confronto com um adjectivo de sentido semelhante que surge no v. 262, περωτός, num contexto em que *Thanatos*, Caronte e Hades quase se confundem. Se a personagem que a rainha avista na estrofe 2ª, quando se prepara para morrer (252-257) é visualizada em pormenor como o barqueiro dos mortos, de vara na mão, no batel de dois remos que voga no Lago Aqueronte, parece que essa nitidez se esbate e confunde na ânsia crescente da antístrofe 2ª (259-263). Verdadeiramente, dir-se-ia que o carácter de figura do imaginário popular, que Caronte reveste, quase colide com as concepções da “mitologia oficial”, como lhe chamou A. M. Dale¹⁵.

Note-se contudo que o barqueiro do Hades, embora geralmente tido como proveniente da crença popular, assenta numa tradição literária antiga, não obstante

¹⁵ Euripides. *Alcestis* ed. A. M. Dale (Oxford 1954, reimpr. 1987) XIV-XV e 24-26. A discussão das várias soluções propostas para esclarecer as dificuldades sintácticas do v. 262 pode ler-se na p. 72 do comentário.

a sua ausência dos Poemas Homéricos, porquanto figurava num dos poemas do Ciclo Épico, a *Miníade*, e é referido depois em Ésquilo¹⁶ e em vários outros autores.

Voltando às muitas *lekythoi* funerárias de fundo branco, é frequente a presença da figura terrível de Caronte. O exemplo que damos é dos meados do séc. V a.C. e pertence ao Museu Nacional de Atenas (fig. 5).

Desse mesmo Museu são outras *lekythoi* de fundo branco – tão numerosas que enchem uma sala, o que dá a ideia da difusão do seu uso – todas pintadas entre 470 e o final do séc. V a.C. Essas exemplificam o motivo da visita ao túmulo para fazer oferendas. Temos a estela ao meio e, de um lado, o visitante piedoso, do outro, o defunto, invisível para aquele, mas por ele sentido como uma presença real. O exemplo é de 470-460 a.C. (fig. 6).

Em vez desta serenidade e calma patenteadas nas pinturas acabadas de referir, vamos ter, nos finais do século, a expressão de desilusão e tristeza que são notórias noutras *lekythoi*.

Temos falado até aqui, repetidamente, de representações de estelas. Ora as estelas eram colunas que se colocavam sobre as sepulturas e que vieram substituir, na sua função comemorativa, a partir dos finais do séc. VIII a.C., os grandes vasos do período geométrico. Eram geralmente decoradas com relevos. As do cemitério de Atenas, o Kerameikos, alcançaram muitas vezes tal qualidade artística que é frequente afirmar-se que para lá passaram os escultores que haviam trabalhado nas obras da Acrópole, sob a direcção de Fídias. De resto, a informação dada por Plínio 36.20 de que Praxíteles em pessoa teria sido autor de uma delas mostra que nem os maiores artistas desdenhavam esse género de trabalho. O facto é que, como já observou Gisela Richter, uma grande parte da escultura grega original (e não em cópias romanas, como geralmente sucede) vem daí¹⁷. Além disso, como as estelas representam o homenageado em vida, tornaram-se uma das nossas melhores fontes de informação sobre a vida quotidiana dos gregos – embora naturalmente, esta característica não se verifique em todas.

Sob o ponto de vista formal e ornamental, a mesma especialista há pouco citada distingue dois períodos em Atenas: o arcaico médio e o que se inicia a partir de c. 530 a.C.

Principiando por aquele, temos um fuste alto, assente em base rectangular encimado por um capitel, sobre o qual pousa uma esfinge (fig. 7). Um belo exemplo deste esquema é o de uma estela de Nova Iorque de c. 540-530 a.C. Dele se aproxima um outro exemplar do mesmo Museu, em que vemos ainda um relevo com as pernas e pés de um guerreiro e por baixo uma espécie de predela com uma biga em relevo, e que é da mesma época do anterior.

¹⁶ *Sete contra Tebas* 842. Caronte é figura proeminente num episódio de *As Rãs* de Aristófanes.

¹⁷ *A Handbook of Greek Art* (London 1959, 81988) 10.



Fig. 5

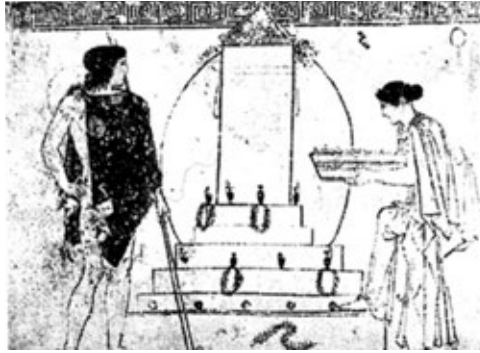


Fig. 6

O segundo modelo de estela aparece, como dissemos, por volta de 530 a.C. Mais simples do que o primeiro, tem um fuste mais baixo e o topo encimado por uma palmeta (fig. 8). É dessa época o relevo da estela de Arístion, por Arístocles (510-500 a.C.), de origem ateniense, e a estela de Orcómenos, pelo escultor de Naxos Alxenor, cerca de uma década posterior à outra, e também ela no Museu Nacional de Atenas. À postura militar de Arístion, na primeira, contrapõe-se agora a do homem envolto num manto e apoiado a um bastão, que brinca com o seu cão, tal como fazia nos momentos despreocupados da sua vida.

Exemplos magníficos do chamado estilo severo, com as ousadas experiências que o caracterizam, como a variedade na posição das mãos, aparecem no decurso da primeira metade do séc. v a.C. A mulher com um pássaro na mão, de c. 470 a.C., e o atleta com o pequeno escravo ao lado são dois desses espécimes de escultura funerária grega encontrados em Roma: o primeiro no Esquilino (e hoje no Museo dei Conservatori), de c. 450 a.C.; o segundo descoberto perto do Vaticano, e neste conservado, cerca de dez anos posterior. Desta época ainda (450-440 a.C.), o repetido motivo da rapariga com pombas, como o do Museu Metropolitano de Nova Iorque, e bem assim a estela de Kallikrateia (440 a.C.), do Museu de Tessalónica.

No decurso da segunda metade do séc. v a.C., o fuste torna-se ainda mais baixo e também mais largo, o que permite representar cenas com maior espaço. A estela é encimada por uma espécie de pedimento com *antae* dos lados, formando uma verdadeira edícula.

É dessa época a mais admirada das estelas áticas, a de Hegeso: calmamente sentada numa cadeira, a senhora chamou uma aia, que está de pé na sua frente, para lhe trazer a caixa de jóias, de onde ela retira um colar (peça metálica que desapareceu, mas que é fácil de reconstituir pela posição da mão). Uma das qualidades deste relevo, para além da impressão de quietude, é a convergência das linhas curvas que unem as cabeças às mãos das duas figuras femininas,

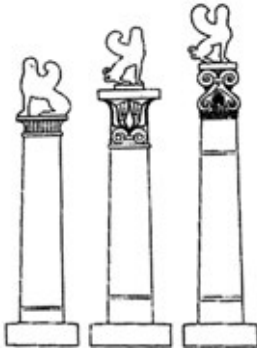


Fig. 7

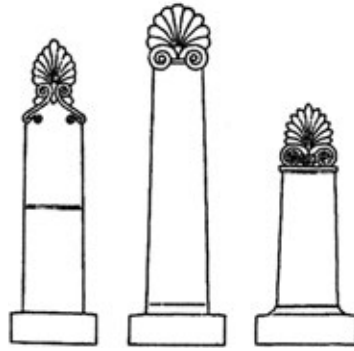


Fig. 8

fazendo incidir a atenção no cofre que ambas seguram (fig. 9). Toda a arte desta composição podemos apreciá-la melhor ainda, se confrontarmos esta estela com outra, também do Museu Nacional de Atenas e contemporânea da que acabámos de referir, e provavelmente por ela inspirada, onde faltam aquelas qualidades.

Uma outra da mesma época, ainda, pertencente ao Museu Metropolitano de Nova Iorque, ilustra, como poucas mais, a tendência para tratar as figuras num relevo tão alto que quase se tornam numa estátua de vulto. Esta, ao contrário das outras, parece reflectir tristemente sobre a vida, tal como sucedia nas *lekythoi* do mesmo período.

Mas não se perdeu o hábito da representação do quotidiano, incluindo da profissão de cada um. Neste sentido é particularmente interessante o relevo tumular de um poeta cómico, no Kerameikos, de c. 380 a.C. O dramaturgo está sentado, com um rolo de papiro na mão esquerda; em frente tem uma máscara cómica; outra pende da parede. Parece estar coroado de hera, como os vencedores das Grandes Dionísias. O modo de representação da figura do poeta e os traços das máscaras levaram Trendall e Webster a pensar que a peça em causa seria o *Ploutos*¹⁸. E, sendo assim, o comediógrafo representado seria nada menos do que Aristófanes.

Os motivos podiam, portanto, ser muito variados, e os espécimes multiplicam-se ao longo do séc. IV a.C. Quando A. Conze publicou a sua obra monumental, em três volumes, *Die attischen Grabreliefs* (1893-1906), o total atingido era de 1034 peças. Depois dessa data, muitas têm sido as descobertas, de tal modo que o estudo que veio substituí-lo, *Classical Attic Tombstones*, por Christoph W. Clairmont, em seis volumes, mais um de estampas (Kilchberg 1993) conta 7330 obras, não obstante o autor não ter considerado no seu trabalho nem o período arcaico nem o helenístico-romano.

¹⁸ *Illustrations of Greek Drama* (London 1971) 120.

Por todas as razões já apontadas, é fácil concluir que as estelas, sobretudo as atenienses, dão um importante e riquíssimo contributo à história da escultura e da vida quotidiana gregas, para além de abrirem perspectivas sociológicas que merecem ser exploradas. Não é ocioso lembrar que nos finais do séc. IV a.C., entre 317 e 307, Demétrio de Faléron teve de promulgar um decreto anti-sumptuário a proibir a feitura de mais relevos sepulcrais na Ática.

Será altura de perguntar se os gregos não construíam túmulos, como outros povos antigos e modernos. Os exemplos da época histórica são poucos, e na maioria exteriores à Ática (lembre-se que os helenos usavam principalmente a cremação). Os melhores espécimes são da Ásia Menor, como o Túmulo das Harpias, na Lícia (c. 500 a.C.), e o Monumento das Nereides em Xantos, no mesmo reino (um século posterior). Nenhum, porém, alcançou a fama do Mausoléu de Halicarnasso, contado entre as Sete Maravilhas do Mundo, e destruído por um sismo no séc. XII. Principiado pelo sátrapa Mausolo e continuado por sua mulher Artemísia até 351 a.C., nele trabalharam os maiores escultores da época e a sua invulgar configuração serviria de modelo a outras edificações funerárias. Apesar de tudo isso, e das descrições deixadas por Vitruvius e por Plínio, e ainda das escavações e restauros das últimas décadas¹⁹, não há unanimidade quanto à forma exacta a atribuir-lhe. Existem duas tentativas principais de reconstituição da posição das trinta e seis colunas referidas por Plínio: uma por F. Krischner (que lhe atribui uma só fila) e outra por J. J. Stevenson (que lhe atribui duas, diminuindo, portanto, a largura do monumento). A riqueza escultórica, a quadriga no alto da pirâmide em vinte e quatro degraus que lhe servia de cobertura, essas são expressamente mencionadas por Plínio. Nos frisos, que na maior parte se encontram no British Museum, trabalharam, como já vimos, os maiores escultores da época. Escopas foi um deles e a ele se atribui geralmente – e cremos que com razão, porque apresenta o tratamento dos olhos encovados, característico desse artista – uma célebre figura de Auriga.

Monumento de grande aparato, construído para prestígio de um sátrapa persa que era quase um rei independente – dir-se-á. Mas que se passava com o grego médio, sobretudo da época clássica? Que pensava ele do além, pois se limitava a erigir estelas, ainda que ornamentadas com relevos? Aí, as fontes literárias dão-nos uma resposta simples e desoladora: aos mortos, por mais altos que tivessem sido os seus feitos, aguarda-os apenas uma continuação incolor desta vida como sombras no Hades, uma existência pior do que a de servo da gleba, segundo a queixa do *eidolon* de Aquiles na *Odisseia* (XI. 488-491). É esta a noção que prevalece desde Homero aos trágicos (com raríssimas excepções), e também se depreende dos muitos vasos gregos com pinturas do além, como a do *krater-de-volutas* de Ruvo, em

¹⁹ Especialmente depois dos trabalhos de Bernard Ashmole. Vide o livro deste arqueólogo e professor de arte grega, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London 1972), cap. VI.



Fig. 9



Fig. 10

Karlsruhe, onde vemos o palácio dos reis do Hades e o cão trífauce que guarda a entrada e impede a saída do reino dos mortos (fig. 10). O motivo torna-se extremamente frequente, em especial nas cidades da Magna Grécia, de tal maneira, que um dos artistas ficará conhecido como o Pintor dos Infernos.

A precária sobrevivência no Hades era, portanto, a expectativa geral, que dimanava já dos Poemas Homéricos. Ser arrebatado para a Planura Elísia ou para as Ilhas dos Bem-aventurados era destino reservado a raríssimos, como se deduz, respectivamente, de um passo da *Odisseia* (IV. 561-569) e de outro de Hesíodo, *Trabalhos e Dias* (166-173). Apenas as religiões de Mistérios iam garantindo um lugar melhor no Hades bolorento de Homero. Aos poucos, vai-se constituindo a noção de que há-de haver uma distinção no além, de acordo com o procedimento moral de cada um durante a vida. Tal noção receberá a sua fundamentação só no séc. IV a.C., através dos grandes mitos escatológicos de Platão, que exercerão no pensamento religioso futuro uma influência incalculável. Esses, porém, não deixaram rasto nas artes plásticas. O que vemos nelas é o desejo de salvaguarda da memória dos entes queridos, através dos relevos das estelas, a tentativa de aproximação por meio de oferendas, entre as quais as *lekythoi* ocupam um lugar primacial. Modos de pensar a morte, mas não de a representar como tal. Para encontrar essa representação, teremos que ascender ao mito de Mémnon e, sobretudo, ao de Sarpédon, que estão na origem do motivo do transporte suave desta para a outra vida, e também do regresso à terra de origem, para usufruir das honras que são “apanágio dos mortos”. Foram as transformações várias desse duplo desejo, tão belamente expressas na lenda do príncipe da Lícia, e que tão bem traduz algumas das mais fundas aspirações humanas, que procurámos delinear ao longo deste breve estudo²⁰.

²⁰ Nota do editor (cf. supra p. 61 e fig. 1): o conhecido *calyx-krater* de Sarpédon, assinado por Euxíteos (como oleiro) e Eufrónio (como pintor), foi restituído em 2008 à Itália e encontra-se actualmente no Museo Nazionale Cerite di Cerveteri.

6. O ZEUS DE OLÍMPIA*

Quando, em 776 a.C., se realizou aquela que ficou a ser considerada a primeira Olimpíada (embora essas competições talvez tivessem principiado pouco depois de 800 a.C.), esse acontecimento quadrienal tornou-se tão importante que acabou por marcar o calendário grego, sobrepondo-se a todos os calendários locais.

De carácter religioso, embora a sua origem exacta seja ainda motivo de controvérsia, a celebração era em honra de Zeus, o deus supremo, Hércules, o herói fundador, e Pélops, o primeiro vencedor, aquele que na corrida de carros de cavalos ganhou a mão de Hipodamia, filha do até então invencível rei da Élide.

Por isso Píndaro escreveu, no começo da *IIª Ode Olímpica*, composta em honra do vencedor na corrida de cavalos em 476 a.C.:

Hinos, senhores da lira, que herói,
que varão celebraremos?
Em Pisa é Zeus o senhor; os Jogos Olímpicos
Hércules os criou,
como primícias da luta...

Para se avaliar a importância das competições, basta lembrar que o destinatário desta ode, de que ouvimos o começo, era Terão, rei de Agrigento, e, sobretudo, que a celebração era de tal modo marcante que, quando se aproximava o mês de Agosto, a cidade-estado da Élide, onde ficava Olímpia, a antiga Pisa, mandava arautos por toda a Grécia a fim de proclamarem as tréguas sagradas, que nem no tempo das Guerras Medo-Persas se interromperam.

Deste modo continuaram a celebrar-se até que, em 393 A.D., o imperador Teodósio I proibiu a realização de sacrifícios de animais, por tais práticas

* Publicado em José Ribeiro Ferreira e Luísa de Nazaré Ferreira (orgs.), *As Sete Maravilhas do mundo antigo. Fontes, fantasias e reconstituições*. Lisboa: Edições 70, 2009, 69-77, 199-203.

serem de origem pagã. No entanto, até ao final do séc. v ainda se efectuaram as competições, até que o culto se extinguiu. Só cerca de catorze séculos depois, em 1896, o Barão de Coubertin conseguiu, como todos sabem, que os Jogos se efectuassem novamente, desta vez em Atenas, com muito mais provas e abertos a todas as nações, embora, simbolicamente, se vá acender a chama olímpica no sítio sagrado, para ser levada a Atenas e daí transportada até ao país e local de realização.

O empenho na vitória, sem que houvesse qualquer compensação material, era uma atitude marcante dos concorrentes. Disso mesmo nos dá testemunho um famoso trecho de Heródoto (8.26), em que o Rei da Pérsia fica a saber, por uns trãsfugas vindos da Arcádia, que o único prémio por que lutavam era a concessão de uma coroa de oliveira brava, e logo um dos homens da sua corte exclama: “Que homens são esses contra quem nos levas a combater, se eles não lutam pela riqueza, mas só pela superioridade?”

Também vale a pena lembrar que entre o *Metroon* (templo dedicado à Mãe dos Deuses, Reia) e a entrada para o estádio se alinhavam estátuas de Zeus (chamados Zanes, no dialecto elidense), construídas à custa das multas aplicadas aos atletas corruptos. A presença dessas enormes esculturas, de que ainda se podem ver as bases, no momento de entrar para a competição, funcionava como uma advertência aos concorrentes que fossem transgressores. (Diga-se de passagem que tal advertência seria igualmente oportuna nos nossos dias para os praticantes de *dopping*...)

Além destas, eram muitas as construções que sucessivamente tinham embelezado o santuário de Olímpia, e que tanto compreendiam o já mencionado grande estádio, com mais de 200 metros de extensão, como os locais destinados à preparação dos atletas (palestra, ginásio), os altares dos deuses, os tesouros oferecidos pelas diversas cidades, as estátuas de muitos dos vencedores, mandadas erguer pela respectiva cidade-natal, como, principalmente, os templos denominados de Hera e de Zeus.

Disse propositadamente que estes dois templos eram “denominados” de Hera e de Zeus. É que o primeiro, erigido nos meados do séc. VII a.C., e depois ampliado c. 600 a.C., costuma considerar-se como dedicado a Hera. E aqui se dividem as opiniões, pelo facto de o segundo, o grande templo de Zeus, ser só do séc. v a.C. Sustentam uns que o deus máximo teria tido um culto no *Heraion*, ao lado de sua mulher, desde o início; outros, que o *Heraion* teria principiado por ser consagrado a Zeus e passara para o culto de Hera só depois da construção do edifício maior. Seja como for, era neste último templo dórico períptero, de grandes dimensões (64 x 27,5 m), construído por Líbon entre 468 e 456 a.C. (e que viria a ser destruído por um tremor de terra entre 521 e 522 A.D.), guarnecido por esculturas em frontões e métopas, de que se pode ainda admirar grande parte no Museu de Olímpia – era nesse templo, dizíamos, que se encontrava a maior maravilha do mundo antigo: a estátua criselefantina de Zeus Olímpico.

Sobre o seu autor ninguém tem dúvidas: o maior de todos os escultores gregos, o ateniense Fídias, o mesmo que já antes, por incumbência de Péricles, dirigira os

trabalhos do Pártenon e para esse templo moldara a também criselefantina estátua de *Athena Parthenos* (tão admirada que Platão, no *Hípias Maior*, a toma como um dos paradigmas possíveis para tentar definir a ideia de beleza), e que teria sido chamado a trabalhar em Olímpia em circunstâncias pouco claras, que não interessa discutir aqui. Diremos apenas que ainda hoje se pode ver no santuário a oficina de Fídias, com dimensões suficientes para nela se montar a grande estátua (18,41 m x 12,27 m e 13 m de altura). E, além disso, uma pequena mas significativa marca do quotidiano do artista – uma *oinochoe* com a inscrição *Pheidio eimi* (“pertença de Fídias”), que preciosamente se conserva no Museu de Olímpia.

A estátua, essa, de 12 m de altura, feita de ouro e marfim e adornada com pedras preciosas, objecto da admiração geral durante séculos, desapareceu por completo, e nem sequer dispomos de cópias romanas, como sucede com outras obras célebres da Grécia clássica. Levada para Constantinopla no séc. V, para a colecção de Lausus, um alto dignitário, sofre a destruição total pelo fogo em 475. Que temos dela, afinal? Algumas moedas de bronze, que a representam no reverso, e duas descrições: uma de Estrabão e outra, mais extensa, de Pausânias.

Quanto ao geógrafo, apenas refere a matéria prima, a excepcional dimensão, a colaboração, na pintura, de Paneno, sobrinho do escultor, ao qual se deveria a famosa pergunta sobre a origem do modelo, a que Fídias respondeu com os três versos da *Ilíada* (1.528-530):

Disse, e o Crónida, com as suas sobancelhas escuras,
fez o sinal; o cabelo de ambrósia agitou-se
sobre a sua cabeça imortal, e o vasto Olimpo tremeu.

Com respeito às suas dimensões, remete o leitor para um poema de Calímaco (fr. 196 Pfeiffer) e, a esse propósito, observa um tanto jocosamente: “Parece que o artista falhou nas proporções, ao representá-lo sentado, mas quase a tocar no tecto com a cabeça, de tal modo que sugere que, se ele se levantasse e se pusesse de pé, destelhava o templo.” (8.3.30).

Sobre esta questão, o nosso melhor informador, Pausânias, apenas observa, com mal disfarçada ironia (5.11.9):

Quanto ao que está escrito em relação às medidas da altura e da largura do Zeus de Olímpia, conheço-o, mas não elogio quem as fez, uma vez que as medições apresentadas ficam bem longe do esplendor que proporciona a sua visão, a tal ponto que se conta que o próprio deus se fez testemunha da arte de Fídias. Efectivamente, quando a estátua já estava terminada, Fídias rogou ao deus que lhe desse um sinal, se a obra estava a seu contento. Imediatamente, dizem, caiu um raio no chão; e aí estava, ainda no meu tempo, uma hídria de bronze a atestá-lo.

A descrição de Pausânias, que ocupa mais de um capítulo inteiro (5.11.1-10 *passim*), é bastante minuciosa, mas deixa, apesar disso, muitas questões em aberto. Prova desse facto é a divergência entre algumas das tentativas de reconstituição que se conhecem. Ficamos a saber, é certo, que o deus está sentado num trono e é feito de ouro e marfim. O trono é, já nos Poemas Homéricos, uma cadeira de espaldar, onde se sentam deuses, mas também pessoas importantes, e, além disso pode-se juntar-lhe um escabelo para os pés. Ficamos, porém, sem saber se, dada a profusão de ornamentações em relevo, o trono teria ou não degraus de acesso.

Vejamos agora uma amostra dessa enorme variedade de motivos (5.11.7-8):

A base que fica por baixo dos pés de Zeus, aquilo a que na Ásia se chama escabelo, ostenta leões de ouro e tem lavrada a luta de Teseu com as Amazonas, o primeiro grande feito bélico dos Atenenses contra um povo que não era da mesma tribo.

Na base que sustenta o trono e toda a restante decoração em volta de Zeus, sobre essa base, há labores em ouro: Hélios a subir no seu carro e Zeus, bem como Hera, e ainda Hefestos e, ao lado dele, a Graça; junto desta, Hermes e, ao pé de Hermes, Héstia. A seguir a esta, encontra-se Eros a receber Afrodite; está também esculpido Apolo com Ártemis e Atena, bem como Hércules. E, já perto do limite da base, Afrodite e Poséidon e Selene, que, segundo me parece, avança a cavalo. Há quem diga que a deusa monta uma mula, e não um cavalo, e sobre essa mula conta-se uma história tola.

Se a enumeração dos materiais de construção é clara (ouro, marfim, ébano, pedrarias), e se as múltiplas cenas mitológicas são familiares aos conhecedores dessas lendas (que sustentaram e continuam a sustentar a imaginação dos artistas, tanto antigos como modernos), já a configuração do trono em si suscita dificuldades várias¹. Entre essas encontram-se a profusa decoração dos listéis entre os pés do trono, as “colunas das mesmas dimensões dos pés que se erguem entre elas”, a posição exacta da “barreira construída em forma de parede”, que impede a passagem por baixo dele.

Mais curioso é haver, no meio destas dúvidas, um pormenor, aparentemente irrelevante, mas que ultimamente contribuiu para fixar a data da execução da estátua. É aquele passo em que se refere que uma das figuras que ficam sobre os listéis é um rapaz “que está a atar uma fita na cabeça” e “se parece com Pantarces, um elidense favorito de Fídias”, o qual “ganhou a vitória na luta entre jovens na octogésima sexta olimpíada” (5.11.3). Ora, em artigo acabado de sair na revista alemã de arqueologia *Antike Welt* (6/2007), Stefan Lehmann, da Universidade de

¹ Agradecemos ao Doutor Filipe Pimentel a sua ajuda na identificação de alguns termos técnicos contidos nesta descrição.

Halle-Wittenberg, vem reforçar a tese ultimamente proposta por Michael Donderer, segundo a qual, assim como Pausânias refere a existência de uma inscrição por baixo dos pés de Zeus (5.10.2):

Fídias, filho de Cármides, Ateniense, me fez

também será de admitir o testemunho do padre da Igreja Clemente de Alexandria, ao afirmar que sob um dos dedos de Zeus havia uma outra inscrição dedicada àquele jovem: “Pantarcés é belo” (*kalós*). Tratar-se-ia, portanto, de uma prática semelhante àquela que ocorre com alguma frequência nos vasos gregos, a referência a um jovem formoso nessa altura. Conjugando estes dados com a data da vitória, poderá então concluir-se que a estátua provém dos anos 30 do séc. V a.C.

Ao lermos os nomes de tantas figuras e cenas mitológicas que se seguem, como Apolo e Ártemis a lançar dardos contra os Nióbidas, Hércules, aliado com Teseu, a lutar com as Amazonas, e depois, entre as pinturas de Paneno, Atlas a segurar o céu e a terra, Hércules e o leão de Nemeia, Hércules a libertar Prometeu, Aquiles e Pentésileia – para só mencionar alguns exemplos – poderemos pensar (nós, sobretudo, que vivemos entre as linhas rectas e os ângulos agudos característicos da escultura contemporânea), poderemos pensar, dizia, que estamos perante uma complexidade decorativa quase barroca. Devemos, contudo, pensar também que tudo reside no estilo e na repartição das artes que aqui concorrem, a escultura e a pintura. E melhor será resumir tudo à simples frase daquela que foi uma das maiores especialistas de arte grega, Gisela Richter², de que nele se encontra “uma combinação de grandiosidade e riqueza”, ou, mais recentemente, à afirmação de A. Stewart³ que, embora reconhecendo que nenhum, artista pode criar do vácuo, Fídias dotou as suas estátuas “de uma majestade superior”.

Mas voltemos ao texto de Pausânias que, de qualquer modo, na sua frase inicial, nos restitui a ideia da nobreza majestática da figura daquele que desde os Poemas Homéricos era o senhor do raio e do trovão, mas também o “pai dos homens e dos deuses” (5.11.1):

O deus está sentado num trono e é feito de ouro e marfim. Tem na cabeça uma coroa que imita ramos de oliveira. Na mão direita segura uma Vitória (*Nike*), também de marfim e ouro, a qual tem uma fita e, na cabeça, uma coroa. Na mão esquerda do deus encontra-se um ceptro adornado com toda a espécie de metais; a ave pousada no ceptro é uma águia. De ouro é também o calçado do deus, e o manto igualmente. No manto estão gravadas figuras de animais e flores de açucena.

² *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven and London: Yale University Press, 1950, 221.

³ *Greek Sculpture*. Vol. I. New Haven and London: Yale University Press, 1990, 69.

Este aspecto imponente e severo, mas não assustador, associado à já referida tradição, segundo a qual o próprio autor declarara ter-se inspirado em Homero, permeia as alusões à estátua que afloram em diversos outros autores que viveram entre o séc. II a.C. e o séc. I A.D., como Políbio (30.10.6), Tito Lívio (45.28.5), Díon Crisóstomo (12.26), Valério Máximo (3.7.4), Plutarco (*Paulo Emílio* 28.2).

Destes textos, são particularmente reveladores os referentes à atitude do cônsul romano Paulo Emílio, quando, em 168 a.C., depois de ter conquistado a Macedónia (e de trazer como única presa de guerra a biblioteca do rei Perseu, para a educação dos seus filhos), se dedicou por um tempo a percorrer os sítios famosos da Grécia. Uma vez chegado a Olímpia, conta Tito Lívio, fica emocionado ao contemplar a estátua de Zeus, como se ela fosse o próprio deus supremo, pelo que mandou fazer-lhe sacrifícios como se estivesse no Capitólio (45.28.5). Deste assombro do general vitorioso falara já, pelo menos um século antes, aquele que é considerado um dos maiores historiadores gregos, Políbio, atribuindo-lhe a afirmação de que só ela lhe parecia ter imitado o Zeus homérico, porquanto, para além do que seria de esperar, tinha encontrado a verdade (30.10.6).

Esta capacidade de despertar o sentimento religioso, de superar as simples expectativas atingindo a verdade, é reconhecida por vários outros autores, quer gregos, quer latinos, cujos nomes há pouco citámos.

Particularmente significativa é a interpretação que deste fenómeno fez Cícero (*Orator* 2.8-9), ao aplicar às mais famosas obras de Fídias a teoria das ideias de Platão:

E assim é quanto às estátuas de Fídias, nas quais, no seu género, não vemos nada que seja mais perfeito (...). Contudo, aquele artista, ao plasmar a forma de Júpiter ou de Minerva, não estava a contemplar alguém que tomasse para modelo; mas na sua mente residia uma espécie de forma exímia da beleza que ele contemplava e fixava, e que lhe dirigia a arte e a mão no sentido de alcançar a semelhança com ela.

Outros, como Plínio, o Antigo (34.54, 36.18) e o já referido Díon Crisóstomo (12.25) se lhe referiram como a estátua que não tem rival e classificaram o seu autor como o nunca assaz louvado Fídias (Plínio 36.19). Um epigrama de Filipe de Salónica (*Anthologia Graeca* 16.81), resume num amaneirado dístico elegíaco essa sensação de presença do divino:

Ou o deus desceu do céu à terra, a mostrar a sua imagem,
ó Fídias, ou tu subiste ao céu para contemplar o deus.

Mas talvez a apreciação mais plena de significado seja a do mestre de Retórica, Quintiliano, um romano originário de uma província da Península Ibérica, a

Tarraconense, que no séc. I da nossa era compôs um tratado sobre a educação do orador no qual soube resumir em poucas e profundas palavras a superioridade da primeira das grandes maravilhas do mundo antigo, dizendo que a sua beleza “dá a impressão de ter acrescentado algo à religião tradicional, a tal ponto a majestade da obra iguala a do deus” (12.10.9).

A proximidade entre o humano e o divino. Não estamos muito longe da escolha, que já referimos, feita por Cícero no *Orator*, das estátuas divinas de Fídias para tornar compreensível o transcendente. Seja como for, na ausência total de cópias fidedignas, ainda é este o melhor caminho para imaginarmos o efeito produzido pela contemplação do Zeus de Olímpia: o deus todo-poderoso, majestático, impassível, sereno na sua grandeza.

TRADUÇÃO DE PAUSÂNIAS

Descrição da Grécia 4.31.6: restauro do Zeus de Olímpia

E não menos digna de se recordar é a estátua da Mãe dos Deuses, de mármore de Paros, obra de Demofonte, aquele que, quando o marfim de Zeus de Olímpia rachou, o uniu de novo com a máxima perfeição.

Descrição da Grécia 5.10.2: autoria da estátua de Zeus de Olímpia

O templo e a estátua de Zeus foram construídos graças aos despojos de guerra, na altura em que o Elidenses submeteram Pisa e quantas terras vizinhas se lhe tinham aliado na guerra.

Que Fídias foi quem modelou a estátua é testemunho por uma inscrição gravada por baixo dos pés de Zeus: “Fídias, filho de Cármides, Ateniense, me fez.”

Descrição da Grécia 5.11.1-10: descrição do Zeus de Fídias

1. O deus está sentado num trono e é feito de ouro e marfim. Tem na cabeça uma coroa que imita ramos de oliveira. Na mão direita segura uma Vitória, também de marfim e ouro, a qual tem uma fita e, na cabeça, uma coroa. Na mão esquerda do deus encontra-se um ceptro adornado com toda a espécie de metais; a ave pousada no ceptro é uma águia. De ouro é também o calçado do deus, e o manto igualmente. No manto estão gravadas figuras de animais e flores de açucena.

2. O trono está adornado de ouro e pedrarias, bem como de ébano e marfim. Sobre ele estão também gravados animais e insculpidas imagens. Em cada um dos pés do trono estão representadas quatro Vitórias a dançar, e outras duas na base de cada um dos pés. Em cada um dos pés dianteiros estão crianças tebanas a serem arrebatadas por esfinges, e abaixo das esfinges Apolo e Ártemis lançam dardos contra os filhos de Niobe.

3. Há quatro listeis entre os pés do trono, cada um dos quais se estende no espaço de um para o outro pé. Sobre o listel que está imediatamente à entrada, encontram-se sete imagens: ao passo que, em relação à oitava de entre elas, não se sabe de que maneira desapareceu. Tudo isto seria uma figuração das antigas competições, porquanto no tempo de Fídias ainda não estava criado o pancrácio para jovens. Dizem mas é que o que está a atar uma fita na cabeça se parece com Pantarces, e que Pantarces era um rapaz da Élide favorito de Fídias. Ora esse Pantarces ganhou a vitória na luta entre jovens na octogésima sexta olimpíada.

4. Sobre os restantes listeis fica o grupo que, juntamente com Hércules, lutou contra as Amazonas. O número de um e de outro lado é de vinte e nove, e Teseu também está colocado entre os aliados de Hércules. Não são os pés que sustentam o trono, mas também colunas das mesmas dimensões dos pés, que se erguem entre eles. Não é possível passar por baixo do trono, do mesmo modo que em Amiclas se atravessa pela parte interior; em Olímpia o impedimento é uma barreira construída em forma de parede.

5. Dessas barreiras, a parte que fica em frente das portas está só pintada de azul, ao passo que as restantes exibem pinturas de Paneno. Entre essas encontra-se Atlas a segurar o céu e a terra e ao lado perfila-se também Hércules a querer tomar conta do fardo de Atlas; e ainda Teseu e Pirítoo, Hélade e Salamina. Esta última tem na mão um adereço feito da proa dos navios.

6. Dos trabalhos de Hércules estão o do Leão de Nemeia; segue-se o ultraje de Ajax contra Cassandra; depois, Hipodamia, filha de Enómao, com a mãe, e Prometeu ainda com as algemas, e Hércules a vir tirar-lhas. De facto, também se conta a respeito de Hércules que matou a águia que atormentava Prometeu no Cáucaso e que libertou das algemas o próprio Prometeu. Na última pintura está Penteseleia a exalar o último suspiro e Aquiles a segurá-la. E ainda duas Hespérides a trazer as maçãs cuja guarda se diz que lhes fora confiada. Ora este Paneno era irmão de Fídias, e também é dele a pintura da batalha de Maratona que está no Pórtico Pintado em Atenas.

7. Nas partes mais elevadas do trono Fídias esculpiu, sobre a cabeça da estátua, de um lado as Graças, do outro as Horas, três de cada grupo. Com efeito, afirma-se na poesia épica que também estão são filhas de Zeus. E Homero, na *Iliada*, imaginou as Horas como encarregadas do céu, tal como as guardas do palácio real. A base que fica por baixo dos pés de Zeus, aquilo a que na Ásia se chama escabelo, ostenta leões de ouro e tem lavrada a luta de Teseu com as Amazonas, o primeiro grande feito bélico dos Atenenses contra um povo que não era da mesma tribo.

8. Na base que sustenta o trono e toda a restante decoração em volta de Zeus, sobre essa base, há labores em ouro: Hélios a subir no seu carro e Zeus, bem como Hera, e ainda Hefestos e, ao lado dele, a Graça; junto desta, Hermes e, ao pé de Hermes, Héstita. A seguir a esta, encontra-se Eros a receber Afrodite; está também esculpido Apolo com Ártemis e Atena, bem como Hércules. E, já perto do limite da base, Afrodite e Poséidon e Selene, que, segundo me parece, avança a cavalo.

Há quem diga que a deusa monta uma mula, e não um cavalo, e sobre essa mula conta-se uma história tola.

9. Quanto ao que está escrito em relação às medidas da altura e da largura do Zeus de Olímpia, conheço-o, mas não elogio quem as fez, uma vez que as medições apresentadas ficam bem longe do esplendor que proporciona a sua visão, a tal ponto que se conta que o próprio deus se fez testemunha da arte de Fídias. Efectivamente, quando a estátua já estava terminada, Fídias rogou ao deus que lhe desse um sinal, se a obra estava a seu contento. Imediatamente, dizem, caiu um raio no chão; e aí estava, ainda no meu tempo, uma hídria de bronze a atestá-lo.

10. Toda a porção do solo que fica em frente da estátua, toda ela está aparelhada, não com pedra mármore, mas negra, e corre a toda a volta da parte negra um rebordo de mármore de Paros, para servir de protecção contra o gotejar do azeite. Efectivamente, o azeite é útil à estátua de Olímpia, e é esse azeite que impede que se danifique o marfim, devido ao facto de a Áltis ser pantanosa. Ao passo que na Acrópole de Atenas não é o azeite, mas a água, que é útil ao marfim da chamada Atena Partenos. De facto, como a Acrópole é seca, devido à sua grande elevação, a estátua, que é feita de marfim, precisa de água e da humanidade que dela procede.

Descrição da Grécia 5.14.5: preservação do Zeus de Fídias

À [Atena] laboriosa é que os descendentes de Fídias, os chamados polidores, que receberam da parte dos Elidenses a honra de limpar a estátua de Zeus da sujidade que nela se deposita, executam aí sacrifícios, antes de começarem a polir a estátua.

Página deixada propositadamente em branco

7. OS JARDINS DE TERA*

Escreveu um dia o poeta Elytis, um dos maiores da Literatura Neo-helénica do nosso tempo, que “a Grécia repousa sobre o mar”. Se olharmos para o mapa (fig. 1), logo nos aparece o seu perfil recortado, cercado de ilhas de extensão variável, em número de mais de três mil, conquanto não cheguem a duzentas as que são habitadas. Mesmo assim, basta referir algumas delas, para fazer ecoar na nossa memória os nomes de muitos dos grandes vultos que estão na base da cultura ocidental – e isto, mesmo que já poucos aceitem que Homero seja natural de Quios e alguns, como Barry Powell e outros tendam a colocar a passagem à escrita dos Poemas na ilha de Eubeia, um dos maiores reservatórios de surpresas dos últimos tempos.

Muito haveria que dizer dos vários arquipélagos em que se agrupam, mas é no das Cíclades que vamos centrar a nossa atenção. Em número de cinquenta e seis, formam quase um círculo em volta de Delos, lugar mítico do nascimento de Apolo. Se daí lhes adveio o nome, ou se a origem desta é outra, muitos o discutem¹. Interessante é saber que nelas predomina o mármore (e quem não se lembra dos mármore de Paros?), com excepção de duas situadas a Sul, Tera e Melos, que são de origem vulcânica.

Precisamente Tera, a mais meridional, terá sido habitada desde a segunda fase do Cicládico Antigo (3200-2000 a.C.). Porém, à volta de 1500 a.C., na sequência de uma grande erupção vulcânica, a ilha ficou de tal modo destruída que a sua configuração passou a assemelhar-se a uma meia-lua, e a sua extensão ficou reduzida a metade (fig. 2). Deixando de parte a sua história subsequente (que terá recomeçado com a ocupação micénica, no final do séc. XIII a.C. e passado pelas mãos de diversos outros povos), atentaremos de preferência nas consequências dessa erupção (fig. 3).

* Publicado em Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrocínio (coords.), *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3: História, Arqueologia e Arte*. Coimbra: APEC/CECH, 2010, 21-32.

¹ Das denominações da ilha e da sua história fala Heródoto 4.147-151, afirmando que a mais antiga era a de Strongule (“a arredondada”). Sobre o valor dessas informações, veja-se o comentário de Aldo Corcella na edição da colecção Lorenzo Valla (Milano 1993) 382 sqq.

A ilha fica coberta de cinzas e de lava. A espessura das camadas de cinza chega a atingir 50 a 60 metros. A caldeira que hoje se observa tem impressionantes dimensões (fig. 4), e as suas paredes constituem para o geólogo “um museu estratigráfico único”, conforme escreveu Chr. Doumas, actual director das escavações².

A vulcanologia encontra aqui um exemplo de erupção que só ocorre em determinadas situações. E Tera fica no encontro da placa tectónica egeia e africana. Com todas estas condições, preparam-se os caminhos para que à arqueologia e à história da arte se venham a deparar informações surpreendentes contidas em tão grande área soterrada.

Mas foi um longo processo, ainda em curso. Por mais surpreendente que pareça, o primeiro grande impulso proveio da tecnologia – ou tecno-ciência, se preferirem –, que alguma vez havia de dar vantagem às Ciências Humanas. Veio ele na sequência da abertura do Canal do Suez (1859-1869), que determinou a necessidade da procura de pedra-pomes em enorme quantidade, a fim de isolar os lados da construção sub-aquática. Ora essa matéria-prima encontrava-se e encontra-se em abundância, como já vimos, na ilha de Tera. É assim que principiam a aparecer nessa zona vestígios de edificações pré-históricas. Em 1867, quando o geólogo francês F. Fouqué começou a trabalhar na ilha, em breve formulou a hipótese de que ali poderia estar “uma Pompeia pré-histórica”³.

Porém, só passados muitos decénios, 1932, o arqueólogo grego Spyridon Marinatos decide comprovar a fidedignidade da antiga tradição, recolhida por Estrabão 10.4.8, segundo a qual Amnisos, na Creta oriental, fora o porto de mar do rei Minos. As escavações aí empreendidas pelo famoso especialista confirmaram a existência de edificações (uma delas com frescos florais), datáveis do Minóico Médio, que teriam sido destruídas e abandonadas cerca de 1500 a.C., e não mais habitadas. Relacionando estes dados com a hipótese de Philipson, de que a explosão do Krakatoa, em 1883, nas então chamadas Índias Orientais Neerlandesas, devia ter sido precedida por uma muito semelhante em Tera, o mesmo Marinatos apresentou em 1939 a sua teoria de que essa catástrofe estava na origem do declínio da civilização minóica e que também esse extremo oriental da ilha de Creta fora abrangido pela terrível erupção vulcânica.

Ora a importância de Creta era bem conhecida desde que, em 1900, Sir Arthur Evans revelara a existência e o esplendor do palácio de Minos, em Cnossos. Outros vieram juntar-se-lhe com o decorrer do tempo, como Phaistos, Mallia, Zakro. Mas já em Cnossos se haviam achado belas pinturas murais, como o célebre e enigmático “Salto do Touro”, que todos conhecem, bem como a chamada “Parisiense” ou a decoração da Sala do Trono, e duas que vamos aqui recordar, pela sua sugestiva frescura: o Príncipe das Flores de Lis (fig. 5), que caminhava no meio de dois tufos de flores, e o Pássaro Azul, pousado numa rocha, ao lado de águas correntes, no meio dos caules finos das plantas (fig. 6).

² Chr. Doumas 1993: 9.

³ Chr. Doumas 1879.

A semelhança de motivos e de estilo com as pinturas que começaram a aparecer em Tera, no local de Akrotiri, onde escavou Marinatos entre 1967 e 1974, é notável. Pode mesmo afirmar-se que a sua arte é, em muitos aspectos, minóica, mas que, ao mesmo tempo, se distancia das convenções cretenses, pela sua maior liberdade de concepção, de desenho e de composição, que, como tem sido notado, a aproxima do naturalismo.

Antes, porém, de avançar nesta breve apresentação, façamos um parêntesis, para especificar que estas pinturas são habitualmente chamadas frescos, mas, conforme acentuou Christos Doumas, o comentador da obra de Spyridon Marinatos, essa não é a designação apropriada⁴. Efectivamente, a técnica usada não é a mesma. Supõe-se, diz ele, que o artista começava o seu trabalho quando o gesso estava ainda fresco nas paredes, mas que ele não se preocupava em o manter nesse estado, de modo que, quando a pintura ficava completa, já a superfície se encontrava completamente seca. Essa circunstância podia levar a que a cor empregada formasse escamas. De qualquer modo, a parte da parede destinada a ser pintada esfregava-se, supõe-se que com certos seixos, enquanto ainda estava húmida. Assenta esta explicação no facto de se terem encontrado centenas de seixos desses com superfícies lisas, originadas nessa prática. Note-se ainda que, numa e noutra ilha, as cores usadas eram vermelho, negro, amarelo, azul e preto.

Tal como em Creta, encontram-se em Tera motivos humanos, animais e vegetais. É sobretudo a estes últimos que vamos cingir-nos, principiando pela longa pintura que é costume chamar “Paisagem sub-tropical” (fig. 7). Aqui, um rio corre, sinuoso, entre margens onde crescem arbustos e florescem plantas. Numa dessas curvas e contracurvas avista-se um gato selvagem a avançar, rápido, de olhar feroz e boca aberta, em direcção a um pato selvagem desprevenido que, de cabeça voltada para trás, alisa as penas.

No mesmo aposento, vêem-se mais duas pinturas, que representam cada uma, embora em posições diferentes, um pescador a exhibir o produto do seu trabalho (fig. 8). Repare-se como os peixes apanhados e presos a uma corda se dispõem simetricamente, tendo por trás um animal da mesma espécie, mas muito maior. A cabeça dos pescadores está envolvida numa espécie de touca pintada de azul, mas com mechas de cabelo negro agarradas. Uma representação semelhante ocorre no chamado “Fresco dos Jogadores de Boxe”, onde duas crianças se exercitam na prática desse desporto. Em relação a estes últimos, Marinatos observa que parece tratar-se de cabeleiras, mas a cena poderá ser uma simples brincadeira, e não um combate a sério⁵. De qualquer modo, tal interpretação não parece poder aplicar-se aos pescadores que temos na nossa frente⁶.

Diversas são as questões suscitadas pelo fresco dos “Antílopes”, da espécie *Onyx Beissa*, originária da África oriental (fig. 9). Aqui todos admiram a sugestão da rapidez

⁴ Op. cit., 34.

⁵ S. Marinatos 1972: 21.

⁶ Note-se que o fresco da chamada “Sacerdotisa” dá uma versão feminina do mesmo uso.

de movimentos desses animais, reforçada pelas linhas mais espessas de alguns contornos. Mas outra questão se põe: tratar-se-á de um motivo sugerido pela arte egípcia, onde ele é frequente, ou da observação directa de animais importados, existentes na fauna insular? Marinatos, que formula estas hipóteses, compara este fresco com o dos “Macacos” (fig. 10), que suscita dúvidas semelhantes à última mencionada, lembrando embora que ela também ocorre em relação à existência desse animal no rochedo de Gibraltar⁷. A este propósito, seja-me permitido lembrar a surpresa com que se soube, há alguns anos, do aparecimento de ossadas de leão no palácio de Diomedes, em Tirinto, quando se julgava até aí que não havia explicação plausível para a presença dessa fera nos símiles homéricos.

Voltando ao fresco dos “Macacos”, admira-se nele, e com toda a razão, a sugestão da rapidez na fuga desses animais, por cima dos rochedos. Talvez perseguidos por cães, só o último volta a cabeça para trás.

Exclusivamente vegetal é a decoração do friso da chamada “Casa das Damas” (fig. 11), com tufo de uma planta da família dos papiros (o *pancratium maritimum*), escalonados ao longo das paredes.

Mas o mais famoso de todos – e só estivemos a apreciar uma selecção – é o denominado “Fresco da Primavera”, que ocupa três paredes do aposento Δ2 (fig. 12). De uma paisagem com altos e pontiagudos rochedos vulcânicos, brotam açucenas em flor, “a mais nobre criação do Festival Mediterrâneo da Primavera”, como lhe chamou Marinatos⁸. O mesmo especialista observou ainda que tanto pode tratar-se do *Lilium Candidum* como do *Lilium Chalcedonicum*, ou seja, da açucena vermelha, que só na Grécia se encontra em estado selvagem. A esta profusão de elementos minerais e vegetais, acresce a representação de andorinhas em voo, que não podiam faltar num quadro destes. Ora em pares, como na parede de fundo, ora sozinhas, de perfil, na parede à esquerda do observador, ora de frente, a apanhar um insecto (fig. 13); ou novamente em pares, como na parede à direita (fig. 14) – tudo se conjuga para animar este cenário de vitalidade e de frescura.

Na ilha de Tera permanecem as casas no lugar onde Marinatos as descobriu. Numa delas, no lugar onde o grande arqueólogo perdeu a vida, guardam-se agora, por uma permissão extraordinária da Igreja Ortodoxa, os seus restos mortais. Os frescos, esses, estão hoje resguardados nas salas do último andar do Museu Nacional de Atenas. Mas todos os anos ressurgem do solo, entre miríades de flores, as açucenas vermelhas como as do fresco da Primavera.

⁷ Op. cit., 21.

⁸ Op. cit., 20.



Fig. 1. Mapa da Grécia com as Cíclades.

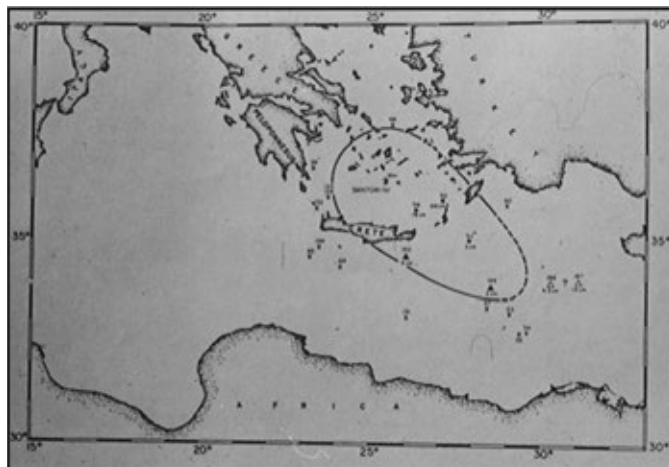


Fig. 2. Mapa da ilha de Tera após a erupção.



Fig. 3. Vista das lavas de Tera.



Fig. 4. Caldeira.



Fig. 5. Príncipe das Flores de Lis (Creta).

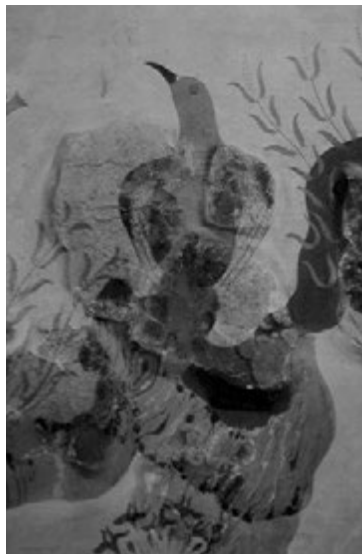


Fig. 6. Pássaro Azul (Creta).



Fig. 7. Paisagem sub-tropical.

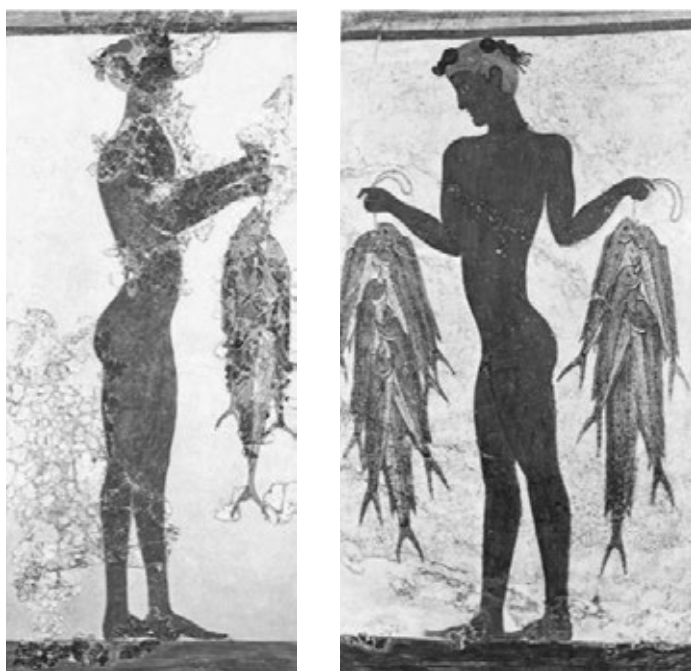


Fig. 8. Pescadores.



Fig. 9. Antílopes.



Fig. 10. Macacos Azuis.



Fig. 11. Papiros (*pancratium maritimum*).



Fig. 12. Fresco da Primavera (tudo).



Fig. 13. Fresco da Primavera, parede esquerda
(andorinha em voo, de perfil; andorinha de frente,
a apanhar um insecto).



Fig. 14. Fresco da Primavera, parede direita (par de andorinhas).

Bibliografia

Chr. Dumas (1979), *Santorini et ses éruptions*. Paris.

Chr. Dumas (1993), *Santorini. A Guide to the Island and its Archaeological Treasures*. Athens.

S. Marinatos (1972), *Life and Art in Prehistoric Thera*. London.

8. VASOS GREGOS: MENSAGEM DE ARTE E CULTURA*

Produtos originariamente utilitários e decorativos, os vasos gregos têm aparecido e continuam a aparecer às centenas ao longo de toda a bacia do Mediterrâneo e para além dela; satisfiziam aos usos domésticos e sociais; e, de acordo com essa finalidade, variava o seu feitio e tamanho (figs. 1-2).

Assim, havia os que se destinavam à conservação e transporte de líquidos, como a ânfora, a pelike, o stamnos, a hýdria; os que se usavam no banquete ou sympósion, como o kratêr (cujo nome significa etimologicamente “misturador”, pois era aí que se misturava a água com o vinho, em proporções variáveis, conforme o indicam fragmentos de líricos gregos¹), o psyktêr (que continha pedaços de gelo, para refrigerar as bebidas), as taças (com diversos formatos, entre os quais o kántharos e o skyphos), a oinochoe, para nela se servir o vinho (com um feitio e tamanho especial, o chous, para provar o vinho, em competição, na festa ateniense das Antestérias). Para perfumes e azeite serviam o alábastron e o arýballos. Para se ungir ou para fazer oferendas funerárias, a lêkythos. Para efectuar libações, a phiale. Cosméticos e jóias guardavam-se na lekanis ou na píxide (ambas com tampa). Finalmente, vasos de maiores dimensões usavam-se para transportar a água para o banho (loutrophoros)

* Publicado em Manuel Patrocínio e Cláudia Teixeira (orgs.), *Vasos Gregos: Mensagem de Arte e Cultura*. Évora: CHAIA, 2009, 7-31.

¹ Por exemplo, o fr. 11 Page, vv. 1-6 de Anacreonte:

*Anda, rapaz, traz-me uma taça
para eu beber um gole,
deitando dez medidas de água
e cinco de vinho.
Quero festejar Baco
de novo, sem insolência.*

Note-se que já na *Odisseia* VI. 179-182 o rei Alcínoo dá ordem ao seu arauto para fazer a mistura no kratêr e oferecer vinho a todos os presentes. Para mais exemplos, veja-se a antologia de Ribeiro Ferreira (2006).

ou para os preparativos nupciais (lebes gamikós)². Dissemos há pouco que têm aparecido na bacia do Mediterrâneo e para além dela. Quem os trazia – se os próprios navegantes gregos, se os fenícios – é questão que ainda se discute, embora a primeira destas conjecturas pareça a muitos a mais provável. Se se destinavam a preencher espaços nas embarcações, é hipótese que se põe cada vez menos, dada a fragilidade do material. Ao passo que a presença, em muitos deles, de marcas comerciais e preços, ou mesmo nomes de artífices, sugere a finalidade de satisfazer encomendas ou promover a sua venda³. Não esqueçamos, contudo, que, se as ânforas serviam sobretudo para o transporte de líquidos, como vinho ou azeite, essas outras formas podiam também ser adquiridas como objectos de prestígio ou de uso pessoal. Muitas, das mais belas, têm sido encontradas em túmulos, especialmente na Etrúria – circunstância que, até à segunda metade do século XVIII, fez com que essa cerâmica fosse apelidada de etrusca⁴. Por isso não surpreende que, no nosso País, dos primeiros vasos que apareceram, em Alcácer do Sal, só ficasse definitivamente esclarecida a origem quando Virgílio Correia teve oportunidade de ouvir confirmar em Madrid, em 1925, ao Professor J. D. Beazley, da Universidade de Oxford, que tais vasos eram áticos⁵.

Nos últimos tempos, às descobertas de material dessa origem em numerosos lugares por onde se distribuíam as colónias gregas⁶, outras vieram juntar-se que demonstraram que esses produtos eram também transportados para o interior, pelos grandes rios, não só os que desaguam no Mediterrâneo, como os que ficam para aquém do estreito de Gibraltar. É significativo que no nosso País já tenham aparecido fragmentos na quase totalidade dos rios maiores, e mesmo a grande distância da respectiva foz⁷.

Mas talvez o exemplo mais notável seja o achado de vasos de um grande pintor, neste caso nada menos do que Clítias, aquele que no segundo quartel do séc. VI a.C. assinou o chamado kratêr François, conservado no Museu Arqueológico de Florença, de quem já apareceram obras no Egípto e no sudoeste de Espanha⁸.

² Em toda esta enumeração, limitamo-nos a transliterar do grego os nomes dos vasos, com excepção dos que já têm equivalência e tradição na nossa língua, como ânfora; não assim em relação a kántharos, que nem na forma nem no uso corresponde ao nosso cântaro (lexema este, aliás, daí derivado). Para facilitar a leitura, acentuamos as proparoxítonas e oxítonas, usando o agudo para as vogais abertas e o circunflexo para as fechadas, de acordo com a nossa pronúncia tradicional do grego (e.g.: alábastron, kratêr).

³ São as chamadas “trademarks”, que aparecem grafadas nas diversas formas locais do alfabeto grego. Sobre este assunto, vide Sparkes (1991: cap. VI) e Johnston (1991: 203-232).

⁴ Traduzimos de um livro que continua a ser modelar em muitos aspectos, Cook (1972: 290), um passo muito elucidativo a este respeito: “A Etrusco-mania que ainda visita os crédulos era virulenta nos séculos XVII e começos do XVIII. Ascende às histórias etruscas forjadas que começaram no final do séc. XV e, embora reconhecidas como imposturas por especialistas com espírito crítico, alimentaram o preconceito, conveniente para o orgulho e política toscana contemporâneos, de que no passado os Etruscos tinham sido um povo grande e criador.”

⁵ Sobre a questão veja-se Rocha Pereira (1962: 1-10).

⁶ Sobre a distribuição geográfica das colónias gregas, veja-se Ribeiro Ferreira (2007: 33-46).

⁷ Quanto ao estado actual da questão, veja-se Arruda (2007: 135-140).

⁸ Johnston (1991: 213).



Figs. 1-2. Principais formas e usos dos vasos gregos.

O certo é que os grandes colecionadores começaram a reunir peças encontradas principalmente na Etrúria, em Pompeia e em Herculano. É nesse grupo que encontramos o primeiro grande nome, o de William Hamilton, que constituiu um enorme conjunto, mais tarde adquirido pelo British Museum (em 1772), que assim se tornou o primeiro a possuir uma galeria dessas antiguidades. O exemplo veio a ser seguido por muitos outros museus, de que citaremos apenas o Louvre, o Vaticano, o de Munique, o Ermitage de S. Petersburgo, o Metropolitano de Nova Iorque e o de Boston, sem esquecer os que aos poucos se têm enriquecido, como, no Brasil, o de São Paulo, ou, no outro lado do globo, o de Sydney e o da Nova Zelândia.

Significa tudo isto que os vasos gregos pintados (e só destes estamos a ocupar-nos) são considerados obras de arte – e são-no desde que, na segunda metade do séc. XVIII, Winckelmann lhes reconheceu esse estatuto. Embora não tenham todos o mesmo valor, como é evidente, são dignos de estudo pela sua qualidade estética, mas não só por esse motivo. É que eles são também para nós o substituto da grande pintura, perdida na sua quase totalidade.

Têm-se encontrado, é certo, alguns exemplos, como as métopas de terracota de Thermos e Atenas (séc. VII-VI a.C.), pinturas murais da Frígia e placas de madeira de Sícion (umas e outras da segunda metade do séc. VI a.C.). Mas, das obras dos muitos famosos artistas da época clássica, a começar pelo que era considerado o criador da pintura, Polignoto de Tasos, nada resta senão nomes e referências às suas invenções e, nalguns casos, descrições que se encontram em escritores tardios, quer Romanos (Vitrúvio, Quintiliano, Plínio-o-Antigo), quer Gregos (Plutarco, Pausânias).

Deste modo ficamos a saber que de Polignoto era a capacidade de sugerir a emoção e de representar o espaço; de Agatarco de Atenas, os começos da perspectiva; de Apolodoro, a invenção do sombreado e do uso de cores mistas, em vez de puras; de Zêuxis, os princípios da luz e da sombra; e de Parrásio a subtileza da linha. Com isto chegamos ao pintor de Alexandre, o não menos famoso Apeles, o autor, entre muitas obras, de uma Afrodite de Cós a emergir das ondas, enquanto sacudia a espuma do cabelo. Aqui é ocasião de lembrar que certas anedotas podem ter alguma utilidade: assim, dizer que os pássaros debicavam as uvas pintadas por Zêuxis e que diante dos cavalos de Apeles os cavalos relinchavam permite compreender o carácter realista da arte de um e de outro.

Porém, nenhum texto literário, por mais sugestivo e pormenorizado que seja – e a descrição, por Pausânias⁹, da *Lesche* dos Cnídios em Delfos, pintada por Polignoto, é disso um excelente exemplo – substitui a visão directa da obra. É ao estudo dos vasos gregos que temos, pois, de recorrer, porquanto eles reflectem a evolução desta arte entre os séculos X e IV a.C.

⁹ X. 25.1-31.12. Pode ler-se a versão portuguesa desse extenso e importante trecho em Rocha Pereira (2003: 514-516).

E agora é ocasião de dizer que também aqui é possível distinguir, não só épocas e estilos, como também artistas. Já atrás referimos, de passagem, um nome: o de Clítias. E sabemos-lo porque ele assinou obras suas, fazendo seguir o apelido pelo verbo grego que significa “pintou” (*egrapsen*). Outras vezes assinava só o oleiro, utilizando o verbo que quer dizer “fez” ou “modelou” (*epoiesen*). Neste caso, o artista, para nós, anónimo, fica a ser designado por “o Pintor de” seguido do nome do oleiro: por exemplo, o Pintor de Brygos. Se nenhum destes processos identificativos for aplicável, recorre-se a outras soluções (e é esse o caso mais frequente), como atribuir-lhe o determinativo correspondente ao lugar onde se encontra o seu vaso mais famoso (e.g. o Pintor de Berlim, o Pintor de Nova Iorque), ou a um tema que parece ter tido a sua preferência (e.g. o Pintor dos Baloços, o Pintor dos Suínos) ou a uma particularidade do seu estilo (e.g. o Pintor da Linha Rubra), ou ao seu tratamento de um mito célebre (o Pintor de Aquiles, o Pintor de Pentésileia), ou simplesmente ao nome de um colecionador (o Pintor de Coghill).

Estes são apenas alguns exemplos, que não significam, aliás, que seja possível identificar os artistas de todos os vasos conhecidos. E se, mesmo assim, há centenas de espécimes a que tem sido atribuída autoria, isso deve-se sobretudo ao trabalho de sucessivas gerações de especialistas¹⁰, até culminar na aplicação, por Sir John Beazley, do método de Morelli para os pintores do Renascimento, procurando a similitude no tratamento das mãos, da musculatura, das pregas dos mantos, para definir o estilo. A partir de 1910, a influência dos trabalhos desse Professor da Universidade de Oxford foi tal, ao longo de muitas décadas, que depois do seu desaparecimento se reuniu um congresso em Tübingen, de 24 a 26 de Novembro de 1978, sob o título *Vasenforschung nach Beazley*. Na conclusão das respectivas actas, publicadas em Mainz no ano seguinte, pode ler-se esta significativa frase, assinada por Elke Olshausen, que traduzo:

“Que a obra de Beazley não é um sistema rígido, mas um legado vivo, e que com esse fundamento se pode ainda continuar a trabalhar durante muito tempo, tornou-se claro neste Colóquio.”

Desnecessário se torna acentuar que outras questões relativas à cerâmica grega, como o modo de transporte, o significado social da sua posse, a preferência por determinados temas, têm sido e continuam a ser objecto de estudo. Mas, para o ponto de vista que aqui nos interessa, há um outro aspecto que não devemos descurar: é o seu inestimável contributo para um melhor conhecimento da cultura e da civilização grega. E aqui muitas e diversificadas são as facetas a considerar.

¹⁰ Sobre a evolução do estudo dos vasos gregos, ver Cook (1972: cap. XV). Um juízo crítico sobre as tendências mais recentes encontra-se em Robertson (1991: 1-12; 1992: 2-6).

Poderemos começar pela mais inesperada: a língua. Exemplo disso é a presença ocasional de formas dialectais e alfabéticas diferentes daquelas a que estamos habituados. Efectivamente, para quem hoje aprende grego, só as letras do alfabeto iónico, tal como foi adoptado em Atenas em 403 a.C., no arcontado de Euclides, lhe são familiares; porém havia outros alfabetos em uso. Mas digamos que este aspecto só interessa aos filólogos *stricto sensu* e passemos a outras áreas do saber.

A vida diária, em qualquer povo, é sempre difícil de reconstituir, e todos sabemos como essa tarefa tem ocupado, por vezes obsessivamente, os historiadores contemporâneos. E, se alguns géneros literários, sobretudo a comédia e a oratória, e por vezes também certos passos de outras obras, incluindo os diálogos filosóficos de Platão, conservam muitos dados a esse respeito, e se, por outro lado, as escavações arqueológicas podem preencher muitas lacunas (nomeadamente as da ágora de Atenas), a verdade é que o testemunho da pintura de vasos é o mais instrutivo de todos. As cenas domésticas, com a presença de crianças, o banho, a ida à fonte ou às lojas, os exercícios na palestra, as aulas de leitura ou de música, os banquetes, de tudo isso há exemplos numerosos. As grandes competições atléticas ou as corridas, bem como os simples jogos de entretenimento, estão largamente representados. E também o teatro, quer através de peças conhecidas, quer das muitas que sabemos terem sido encenadas, mas se perderam. E aqui vale a pena insistir no facto de haver diversas pinturas de vasos que são a mais segura resposta às dúvidas sobre a forma dos cenários, o vestuário, as máscaras e o calçado dos actores (designadamente quanto à forma exacta do coturno na época clássica). Neste particular – note-se de passagem – é inestimável o contributo oferecido pelos vasos da Itália do Sul, principalmente os do estilo apúlio¹¹.

Um outro aspecto que ainda não foi considerado, e que não é menos importante, é a representação de mitos. A profusão dessas histórias na literatura e na vida grega é do conhecimento geral. Não só eles estão na base das diversas formas de culto como também na maioria dos entrecos das tragédias. Da sua difusão dá-nos ideia a condenação que deles fazem filósofos como Xenófanes (séc. VI-V a.C.)¹² e sobretudo como Platão em *A República* (II. 377a-379a)¹³. Se é certo que, para a representação artística dos mitos, dispomos de um número considerável de esculturas de vulto e de relevo, não é menor o contributo para o seu conhecimento facultado pela pintura de vasos.

É chegada a altura de falarmos da pluralidade e evolução dos estilos, que variam, não só com a evolução do gosto, como com as localidades onde as obras são produzidas e os contactos com outros povos. Assim, se não é necessário definir

¹¹ Das muitas obras existentes sobre o assunto, veja-se em especial Trendall (1991).

¹² E.g. fr. 11 Diels-Kranz (Rocha Pereira 2003: 149).

¹³ Tradução em Rocha Pereira (2007).



Fig. 3. Ânfora no estilo geométrico
(Museu Nacional de Atenas).

– pois a própria designação é suficiente – o que é o estilo geométrico, que entre o séc. X e VIII a.C. se caracterizava pelo emprego de desenhos abstractos que ocupam toda a superfície do vaso, com predomínio dos meandros, e também com círculos concêntricos, triângulos, losangos, a partir do séc. VIII a.C. aparecem já animais, sobretudo veados e cavalos, bem como, na zona central, figuras humanas de perfil, mas com o peito triangular, geralmente num cortejo fúnebre. Pode dizer-se que, já nessa altura, os vasos de procedência ática superam todos os demais (fig. 3).

Segue-se um período, que abrange as últimas décadas do séc. VIII e o séc. VII a.C., em que o contacto com países do Próximo Oriente sugere novos modelos e que constitui o chamado estilo orientalizante, em que são característicos os frisos de animais, que incluíam monstros, monstros esses que, como agudamente observou Boardman (1998: 84), os Gregos em breve “helenizaram”, identificando as esfinges, sereias e grifos com figuras dos seus próprios mitos: as primeiras com o de Édipo, as segundas com o de Ulisses, os terceiros com o dos Arimaspos. Conforme tem sido notado, animais selvagens, domésticos e monstros podem seguir pacificamente em fila. E aparecem também leões ou a versão desses mesmos animais com o focinho de frente, em forma triangular, que representam panteras. Surgem igualmente elementos florais, sobretudo palmetas, flores de lótus e rebentos. Este novo estilo, com as suas variantes em diversas regiões da Hélade, quer no Continente, quer no Peloponeso, quer nas ilhas, distingue-se em especial nos vasos de proveniência coríntia, que se expandem por todo o Mediterrâneo (fig. 4).

Em relação ao coríntio, deve sublinhar-se desde já que a técnica chamada das figuras negras, nele usada, deve ter começado na cidade do Istmo por volta de 700 a.C. Essa técnica consiste em delimitar, sobre o fundo avermelhado do barro, figuras em silhueta negra, com incisões e por vezes retoques a vermelho ou a branco, e tudo isso antes de a peça de olaria entrar no forno. É esta mesma técnica que vai ser usada desde 630 até c. 530 a.C., e que se desdobra em numerosas



Fig. 4. Duas olpai no estilo coríntio
(Lisboa, Colecção Dr. Manuel de Lancastre).

variantes, como o lacónio (fig. 5), o beócio, o euboico, o cicládico. Por isso se fala do estilo ático de figuras negras, no qual já se contam mais de vinte mil vasos.

As figuras são desenhadas de perfil (mas os olhos de frente); além do negro, usam-se incisões, por vezes toques de vermelho-púrpura e o branco, sobretudo para as partes visíveis do corpo feminino; as decorações florais desempenham um papel complementar. Por outro lado, a representação de mitos assume grande relevância. Muitos são os artistas que se destacam ao longo desse período. Beazley identificou cerca de quatrocentos (individuais ou em grupos), cujo valor é, evidentemente, desigual. Limitar-nos-emos a exemplificar com três dos mais famosos: o já referido Clítias, o Pintor de Âmasis e Exékias.

Quanto ao primeiro, apesar de assinado pelo pintor Clítias e pelo oleiro Ergotimos, a sua obra mais célebre é conhecida por o kratêr Françaçois, do nome do arqueólogo francês que conseguiu recompô-la a partir de vários fragmentos. A decoração desse enorme kratêr-de-volutas (fig. 6), que se guarda no Museu Arqueológico de Florença, comporta diversos registos e tão variados que, como escreveu R. M. Cook (1960: 73), “o seu rico repertório temático o torna, só por si, um compêndio da pintura ática de vasos à volta de 570 a.C.” Entre esses temas, desenvolvidos em vários níveis, e geralmente diferentes no anverso e no reverso, contam-se Teseu de regresso de Creta e o javali da Calidónia; a luta dos Centauros com os Lápitas e os jogos fúnebres em honra de Pátroclo; ao passo que o registo central, que dá a volta ao vaso, mostra a chegada dos deuses para assistir aos esponsais de Tétis e Peleu; mais abaixo, o regresso de Hefestos ao Olimpo e a morte de Troilo. As figuras, que são mais de duzentas, têm quase todas inscrições a indicar os seus nomes. Tem-se notado a precisão e variedade na caracterização das personagens, divinas ou humanas, e a riqueza de pormenores, que não omite o desenho da casa de Tétis – a noiva que aguarda o cortejo – e até da fonte próxima de Tróia.



Fig. 5. Taça lacónia
(Museus do Vaticano).



Fig. 6. Kratêr François
(Museu Arqueológico de Florença).



Fig. 7. Ânfora-de-colo ática
de figuras negras
(Museu do Louvre).



Fig. 8. Ânfora ática de
figuras negras
(Museus do Vaticano).



Fig. 9. Ânfora ática de figuras negras (Museus do Vaticano).



Fig. 10. Taça ática de figuras negras (MunIQUE, Staatliche Antikensammlungen).

Embora tratasse muitos temas, os relacionados com o deus do vinho parecem ter tido a preferência do Pintor de Êmasis. Exemplificaremos com uma ânfora-de-colo no Museu do Louvre, na qual duas ménades apresentam o animal que apanharam a Diôniso, que, como é habitual, segura na mão direita um kántharos (fig. 7). Relacionada com o tema, mas agora mostrando a preparação do vinho, está a ânfora do Museu de Würzburg, na qual os companheiros míticos do deus, os sátiros (bem reconhecíveis pelos seus traços animais, e que não falta a característica cauda equina) apanham e pisam as uvas (fig. 8).

A propósito do outro, Exékias, escreveu Boardman (1974: 57), que a grande marca do seu estilo é a “dignidade quase escultórica” que eleva pela primeira vez a pintura de vasos ao nível da grande pintura. Também aqui nos limitaremos a dois exemplos. Um radica na tradição épica: uma ânfora do Museu do Vaticano (fig. 9), em que Aquiles e Ájax, sentados um em frente ao outro, num intervalo da refrega se dedicam a um jogo semelhante ao nosso gamão. Sem largarem as armas (ambos seguram um par de lanças e Aquiles tem mesmo o capacete emplumado na cabeça), e, apesar de os olhos estarem desenhados de frente, como era habitual, a noção de uma atenção concentrada é a dominante. Note-se também a presença de múltiplas incisões nos ornatos dos mantos e as numerosas inscrições, entre as quais estão os nomes dos heróis em presença, a assinatura do pintor e as exclamações de cada um deles sobre os números avançados no jogo¹⁴.

O segundo exemplo, também com assinatura, é a taça de MunIQUE (fig. 10) que representa Diôniso num barco onde se destaca o branco da vela desfraldada e a enorme videira emblemática do deus.

¹⁴ Este motivo foi tratado por vários pintores de vasos. O contraste entre a absorção pelo jogo e o fervilhar dos combates à distância produziu, independentemente, outras obras de arte. Lembre-se o célebre poema de Ricardo Reis que principia: “Ouvi contar que outrora”.



Fig. 11. Ânfora panatenaica
(Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia).

Em volta nadam os golfinhos em que foram metamorfoseados os piratas que haviam tentado prendê-lo para o venderem como escravo.

Ao estilo ático de figuras negras segue-se o de figuras vermelhas, que comporta a inversão da técnica usada, ou seja, deixa-se a negro o fundo do vaso, deixando reservado o espaço para pintar as figuras e outros ornamentos. A esta prática, inventada em Atenas e que aos poucos se foi generalizando, há uma exceção: as ânforas panatenaicas (fig. 11), que eram entregues, cheias de azeite das oliveiras sagradas de Atena, aos vencedores desses Jogos. Essas ânforas representavam, no anverso, a deusa armada, no meio de duas colunas encimadas por galos e com uma inscrição que significa “Dos jogos de Atenas”; no reverso, a competição na qual o atleta ganhara a vitória. Tal não significa que a forma desses vasos não vá, também ela, evoluindo no decorrer do tempo.

Quem inventou a nova técnica, é questão ainda discutida. O certo é que há alguns vasos, os chamados bilingues, que usam a antiga de um lado e a nova do outro. A novidade surgira cerca de 530 a.C. e é geralmente atribuída ao Pintor de Andócides (fig. 12), embora outros proponham o nome de Nicóstenes ou de Psíax¹⁵. No entanto, alguns artistas mantiveram o estilo anterior, como o Pintor de Antímenes, de quem mostramos esta hýdria do British Museum, com as mulheres, na fonte, a conversar enquanto esperam a sua vez (fig. 13).

Diversas fases se distinguem neste novo estilo, desde o estilo severo (530-475 a.C.), que se subdivide em estilo livre antigo (530-500 a.C.), com nomes como Eufrónio e Eutímides, e arcaico na maturidade (500-475 a.C.), em que se evidenciam artistas como o Pintor de Berlim e o Pintor de Brygos, até ao chamado estilo livre (475-420 a.C.), com o Pintor de Aquiles e o Pintor de Pentesileia, e o estilo florido,

¹⁵ Veja-se, por exemplo, Sparkes (1991: 97, 147).



Fig. 12 a-b. Ânfora ática bilingue
(Munique, Staatliche Antikensammlungen).

com o Pintor de Méidias. As designações são suficientemente expressivas para dispensarem mais explicações¹⁶. Mas uma delas deve ser realçada em especial, a do arcaico na maturidade, em que se assinala a passagem do bidimensional a tridimensional, uma fase fundamental na história da pintura, portanto.

No estilo livre antigo é, para dar o exemplo mais famoso, o calyx-kratêr do Museu Metropolitano de Nova Iorque, por Eufrônio (fig. 14), que ilustra, no anverso, uma cena célebre da *Iliada*: aquela em que, por ordem de Zeus, o seu filho Sarpédon é transportado para o reino da Lícia pelas figuras aladas de *Hypnos* (“o Sono”) e *Thanatos* (“a Morte”), a fim de evitar a suprema maldição de morrer em terra alheia.

O arcaico na maturidade pode ilustrar-se com uma das obras-primas do Pintor de Berlim: a ânfora do Museu dessa cidade que representa, numa admirável sobreposição de figuras, um sátiro, com uma lira, uma cria de cerva e Hermes com uma taça na mão e uma oinochoe na outra (fig. 15). Ainda nesta fase, dois grandes nomes são o de Dóuris e o do Pintor de Brygos. Do primeiro é uma taça do Museu de Berlim que tem o especial interesse de nos mostrar a vida numa escola, com dois jovens, cada um em sua aula, uma de primeiras letras e outra de música; à espera, está o pedagogo (fig. 16). Do segundo é a pelike da colecção Dr. Manuel de Lancastre, pelo Pintor de Brygos, com Hermes e três deusas, inspirada no motivo do cortejo dos deuses (fig. 17). Uma e outra obra são assinadas.

¹⁶ As designações que aqui usamos são as tradicionais. Boardman (1975) distingue a primeira geração (os chamados “Pioneiros”) do “Arcaico Tardio”, dos “Maneiristas”, o “Começo do Clássico”, o “Clássico” e o “Clássico Tardio”. E esclarece (Boardman 1989: 7): “A palavra ‘clássico’ comporta uma grande variedade de significados. No título deste livro significa simplesmente post-arcaico, até ao séc. IV; no capítulo terceiro restringe-se ao uso de ‘clássico’ por Beazley, que significa mais ou menos o período do Pártenon.”



Fig. 13. Hýdria ática de figuras negras (Londres, British Museum).



Fig. 14. Calyx-kratêr ático de figuras vermelhas (Cerveteri, Museu Nacional).



Fig. 15. Ânfora ática de figuras vermelhas (Berlim, Altes Museum).



Fig. 16 a-b. Taça ática de figuras vermelhas
(Berlim, Altes Museum).

Do estilo livre, seleccionaremos uma taça no Museu de Munique, em cujo fundo se destaca um guerreiro terrível, a enterrar a espada no peito da Amazona sua opositora; nos espaços restantes, um guerreiro de um lado e uma Amazona caída do outro preenchem o fundo circular e reforçam o contexto bélico da cena (fig. 18). Mas, mais do que isso, o encontro de olhares entre as duas figuras centrais parece sugerir uma situação irreversível, tirada de um poema épico perdido: aquela em que Aquiles vence Pentesileia e fica subjugado pelo seu encanto, mas já tarde para evitar o desfecho. É este tema que dá o nome ao Pintor de Pentesileia¹⁷.

Do estilo florido daremos como exemplo a hýdria pelo Pintor de Méidias, no British Museum, com uma excepcional riqueza decorativa, figuras representadas em vários níveis e em dois registos: o superior, com o rapto das Leucípides, e o inferior, com Hércules no Jardim das Hespérides (fig. 19). E citamos em especial este vaso, porque ele foi objecto da maior estima por parte de Hamilton e seus contemporâneos¹⁸.

O estilo ático de figuras vermelhas não terá excedido o final do séc. IV a.C.

¹⁷ Alguns especialistas têm dúvidas quanto à identificação das figuras, entre eles Boardman (1989: 38).

¹⁸ A ponto de haver uma caricatura que o representa com a forma desta hýdria. Note-se que Boardman (1989: 146) descreve admiravelmente a arte deste pintor, ao dizer que “há um posicionamento à moda de ballet de muitas das suas figuras, mas a sua composição é feita com graciosidade.”



Fig. 17. Pelike ática de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre).



Fig. 18. Taça ática de figuras vermelhas (Munique, Staatliche Antikensammlungen).



Fig. 19. Hýdria ática de figuras vermelhas
(Londres, British Museum).

Entretanto, desde a segunda metade do séc. v a.C. haviam principiado a desenvolver-se, na Itália do Sul e na Sicília, diversas escolas que dele derivavam, ou porque artífices locais tivessem ido aprender a Atenas, ou, mais provavelmente, porque artistas atenienses tivessem imigrado para essas regiões, há muito colonizadas pelos Helenos.

O certo é que se tornou possível distinguir cinco estilos, denominados de acordo com essas zonas, onde já se encontraram uns vinte mil vasos de figuras vermelhas: o lucânio e o apúlio, que constituem um grupo; o campaniense, o pestense e o siciliano, que formam outro.

Nestes estilos continuam a aparecer temas da vida diária, que tanto mostram a mulher a arranjar-se nos seus aposentos, como a troca de presentes entre namorados, o *sympósion* ou atletas a exercitar-se. Mas há um predomínio de cenas mitológicas e dramáticas, de onde resulta que são eles alguns dos melhores informadores sobre o teatro grego, quer quanto às peças conservadas, quer quanto às perdidas¹⁹.

Podemos exemplificar o lucânio e o apúlio com duas belas peças do Museu da Presidência da República, que têm para nós também um valor histórico, pois foram prenda de casamento oferecida pelo Núncio Apostólico em Lisboa ao rei D. Pedro V. São ambos *kratêres-de-colunas* do final do séc. v a.C. Um deles, pelo Pintor de Âmasis, representa a partida de guerreiros (fig. 20 a). É de notar o bom augúrio convocado pela presença da deusa alada da Vitória (Nike), que apresenta uma *phiale* ao guerreiro em frente dela. O *kratêr-de-colunas* apúlio (fig. 20 b) representa uma movimentada cena de *kômos*, ligada, por conseguinte, ao ambiente do banquete e ao entusiasmo dionisíaco. A esse ambiente pertence um objecto levado pela figura feminina da esquerda, o qual consistia, tanto quanto podemos

¹⁹ Um livro inteiro (Trendall and Webster 1971) é consagrado a este assunto.



Fig. 20 a. Kratêr-de-colunas apúlio de figuras vermelhas (Lisboa, Museu da Presidência da República).



Fig. 20 b. Kratêr-de-colunas lucânio de figuras vermelhas (Lisboa, Museu da Presidência da República).

saber, num suporte que segurava um disco metálico, que deveria cair com a ligeira pancada das últimas gotas de vinho de uma taça²⁰. Próprio do ambiente dionisíaco é também o tamborim levado pela outra figura feminina e o tirso seguro pela esquerda do jovem em frente²¹. Da localização deste vaso deriva a designação do artista como o Pintor de Lisboa.

Ao apúlio pertence também o kratêr-de-volutas pelo Pintor do Além (fig. 21), que representa diversas cenas de uma tragédia, a de *Medeia*, que poderá ou não ser a de Eurípides (Trendall and Webster 1971: 110), mas dá a ideia de vários momentos dramáticos que nela se sucedem: o terror da Ama, a angústia de Creonte no seu palácio, a tentar amparar a filha envenenada, o infanticídio da princesa da Cólquida, com Jasão a acorrer do lado oposto.

Muito frequente na Apúlia, mas também usada por toda a Itália do Sul, é a chamada técnica de Gnathia, que acrescenta uma decoração a branco, bege e púrpura e se enfeita com grinaldas e rebentos de hera e de videira, louros e fitas. Não é aí, porém, que reside o interesse do fragmento com que o exemplificamos (fig. 22). A sua importância deve-se ao facto de documentar, como poucos, a configuração de um cenário: por uma porta lateral entreaberta, uma jovem ouve, apreensiva, a conversa de duas figuras masculinas.

²⁰ O jogo é descrito por Ateneu 15. 665d sqq., e referido por vários comentadores antigos. Mesmo assim, subsistem dúvidas. Veja-se contudo Beazley (1986: 60).

²¹ Para mais pormenores, vide Rocha Pereira (1975-76).

Do campaniense escolhemos um tema báquico pelo Pintor da Folha de Hera, pertencente à coleção de Manuel de Lancastre (fig. 23). O motivo já o vimos exemplificado em estilo ático de figuras negras, numa ânfora-de-colo do Louvre. A comparação permite mostrar como à severidade e contenção da forma se substituiu agora a riqueza decorativa, realçada pelo emprego de pontos brancos. Também o kratêr-de-sino que se encontra em Lisboa decorre em clave dionisíaca (fig. 24). Obra do Pintor de Manchester, apresenta o seu característico tratamento do corpo masculino, pouco musculado, a curvatura do lábio inferior, o ar agreste e o diadema radial. Ao meio, uma figura masculina leva ao ombro um suporte para o jogo do kóttabos (semelhante ao que já vimos atrás). Ao lado dele caminha uma ménade a tocar flauta dupla. Outra ménade, no extremo esquerdo do vaso, segura um tamborim. No lado oposto, um sátiro carrega ao ombro uma ânfora pontiaguda. À esquerda do par central, em plano mais elevado, outro sátiro, com uma pele de pantera, segura uma tocha acesa na direita e um prato com fruta na esquerda.

Próximo deste estilo está, como já dissemos, o pestense, em que se distinguem Asteas e Python, conhecidos também pelo desenho de palmetas ao alto. Pertence a esta escola a lekanis da coleção de Manuel de Lancastre (fig. 25), com um jovem nu, de bandoleira, pulseiras e argolas, num lado da tampa, e um podengo na outra.

Para encerrar esta breve exposição, voltamos por um momento à nobre simplicidade do estilo ático de figuras vermelhas. Primeiro, para mostrar o mais notável espécime existente no nosso país, o calyx-kratêr pelo Pintor de Coghill, de c. 440 a.C., pertencente ao Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (fig. 26), que representa, no registo superior, a movimentada e dramática cena do rapto das Leucípides e, no inferior, sátiros alternando com ménades: eles, caracterizados pela cauda e traços fisionómicos animais; elas, com tirsos na mão, a fugir deles.

O outro exemplo contém igualmente, mas só no anverso, uma cena dionisíaca (fig. 27). É mais tardio (primeira metade do séc. IV a.C.) e não tem a mesma qualidade. Uma particularidade que distingue o seu autor é o facto de os praticantes deste culto usarem tirsos com a parte superior escura e diferente do desenho habitual. Daí a designação que se lhe dá de Pintor dos Tirsos Negros. Para além da representação da dança e da música da flauta, notar-se-á que as duas figuras da esquerda parecem sentir o êxtase dionisíaco. O facto que nos faz conceder especial relevo a esta peça provém de se tratar de um dos primeiros vasos aparecidos no nosso País e de ele ter sido doado, em 1958, pelo descendente do possuidor do terreno onde se encontrou, à Universidade de Coimbra, a que pertenceu o Doutor Virgílio Correia, o arqueólogo que dirigiu as primeiras escavações sistemáticas em Alcácer do Sal.



Fig. 21. Kratêr-de-volutas apúlio de figuras vermelhas (Munique, Staatliche Antikensammlungen).



Fig. 22. Fragmento de um kratêr-de-sino de tipo Gnathia (Museu de Würzburg).



Fig. 23. Kratêr-de-sino campaniense de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre).



Fig. 24. Kratêr-de-sino campaniense de figuras vermelhas (Lisboa).

Estes dois exemplos mostram como chegou até nós esta forma de arte: no segundo, trazida pelo comércio de eras remotas; no primeiro adquirida pelo gosto de um grande colecionador do nosso tempo. Com eles encerramos este breve excuro por um domínio fascinante do legado cultural grego²².

²² Nota do editor (cf. supra p. 107 e fig. 14): o conhecido calyx-kratêr de Sarpédon, assinado por Euxíteos (como oleiro) e Eufrónio (como pintor), foi restituído em 2008 à Itália e encontra-se actualmente no Museo Nazionale Cerite di Cerveteri.



Fig. 25. Lekanis pestense de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre).



Fig. 26. Calyx-kratêr ático de figuras vermelhas (Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian).



Fig. 27. Kratêr-de-sino ático de figuras vermelhas (Coimbra, Universidade de Coimbra).

Índice de figuras e créditos de imagens

- 1-2. Principais formas e usos dos vasos gregos.
3. Ânfora no estilo geométrico (Museu Nacional de Atenas). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.
4. Duas olpai no estilo coríntio (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 77.
5. Taça lacónia (Museus do Vaticano). Fonte: ChristianArt Collections DataBase. ChristusRex.org.
6. Kratêr François (Museu Arqueológico de Florença). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.
7. Ânfora-de-colo ática de figuras negras (Museu do Louvre). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.
8. Ânfora ática de figuras negras (Museus do Vaticano). Fonte: The Yorck Project. DirectMedia Publishing. Wikimedia Commons.
9. Ânfora ática de figuras negras (Museus do Vaticano). Fonte: Christian Art Collections DataBase. ChristusRex.org.
10. Taça ática de figuras negras (Munique, Staatliche Antikensammlungen). Fonte: Mathias Kabel. Ancient Greek pottery in Germany. Wikimedia Commons.
11. Ânfora panatenaica (Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 110.
- 12 a-b. Ânfora ática bilingue (Munique, Staatliche Antikensammlungen). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.
13. Hýdria ática de figuras negras (Londres, British Museum). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.
14. Calyx-kratêr ático de figuras vermelhas (Cerveteri, Museu Nacional). Fonte: Jaime Ardiles-Arce. Ancient Greek Pottery. Wikimedia Commons.

15. Ânfora ática de figuras vermelhas (Berlim, Altes Museum). Fonte: Substantive Education. Ancient Greece, Art. WordPress.com.

16 a-b. Taça ática de figuras vermelhas (Berlim, Altes Museum). Fonte: The Yorck Project. DirectMedia Publishing. Wikimedia Commons.

17. Pelike ática de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 93.

18. Taça ática de figuras vermelhas (Munique, Staatliche Antikensammlungen). Fonte: The Yorck Project. DirectMedia Publishing. Wikimedia Commons.

19. Hýdria ática de figuras vermelhas (Londres, British Museum). Fonte: The Theoi Project. Greek Mythology.

20 a. Kratêr-de-colunas apúlio de figuras vermelhas (Lisboa, Museu da Presidência da República). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 122.

20 b. Kratêr-de-colunas lucânio de figuras vermelhas (Lisboa, Museu da Presidência da República). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 120.

21. Kratêr-de-volutas apúlio de figuras vermelhas (Munique, Staatliche Antikensammlungen). Fonte: Marcus Cyron. Ancient Greek Pottery in Germany. Wikimedia Commons.

22. Fragmento de kratêr-de-sino (Museu de Würzburg). Tipologia de Gnathia. Fonte: Martin von Wagner Museum Sammlungen. Julius Maximilians Universität - Würzburg.

23. Kratêr-de-sino campaniense de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 100.

24. Kratêr-de-sino campaniense de figuras vermelhas (Lisboa). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 125.

25. Lekanis pestense de figuras vermelhas (Lisboa, Coleção Dr. Manuel de Lancastre). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 102.

26. Calyx-kratêr ático de figuras vermelhas (Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 116.

27. Kratêr-de-sino ático de figuras vermelhas (Coimbra, Universidade de Coimbra). Fonte: Rocha Pereira, M. H. (2007). *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, p. 126.

Bibliografia

Arruda, A. M.

2007 “Cerâmicas gregas encontradas em Portugal”, in *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, pp. 135-140.

Beazley, J. D.

1986 *The Development of Attic Black-Figure*, rev. ed., Berkeley-Los Angeles.

Boardman, J.

1974 *Athenian Black Figure Vases*. London, Thames and Hudson.

1989 *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London, Thames and Hudson.

1998 *Early Greek Vase Painting*. London, Thames and Hudson.

Cook, A. B.

1972 *Greek Painted Pottery*. 3.rd ed. 1997. London, Methuen.

Johnston, A.

1991 “Greek Vases in the market place”, in T. Rasmussen and N. Spivey, edd., *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press, pp. 203-231.

Pickard-Cambridge, A.

1968 *The Dramatic Festivals of Athens*, rev. ed. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford University Press.

Rasmussen, T. and Spivey, N. edd.

1991 *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press.

Ribeiro Ferreira, J.

2006 *Espelbo da Alma. O vinho na poesia grega*. Anadia.

2007 “A pólis grega e seus caminhos para Ocidente”, in *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, pp. 33-46.

Robertson, M.

1991 “Adopting an approach I”, in T. Rasmussen and N. Spivey, edd., *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press, pp. 1-12.

1992 *The Art of Vase-painting in Classical Athens*. Cambridge University Press.

Rocha Pereira, M. H.

1962 *Greek Vases in Portugal*, Coimbra University. Institute of Classical Studies.

1975-76 “Four South Italian Vases in the Lisbon District”, *Humanitas* 27-28, pp. 227-236.

2003 *Hélade. Antologia da Cultura Clássica*. 9ª ed. Porto, Edições Asa.

2007 *Platão, A República* (intr., trad. e notas). 10ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Sparkes, Brian A.

1991 *Greek Pottery. An Introduction*. Manchester University Press.

Trendall, A. Dale

1966 *South Italian Vase Painting*. London, Thames and Hudson.

1991 “Farce and tragedy in South Italian Vase painting”, in T. Rasmussen and N. Spivey, edd., *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press, pp. 151-182.

Trendall, A. Dale and Webster, T. B. L.

1971 *Illustrations of Greek Drama*. London, Phaidon.

Página deixada propositadamente em branco

9. BREVE ESBOÇO DO DESPERTAR DOS ESTUDOS DE CERÂMICA GREGA*

Os gregos, que designavam por uma só palavra, *techné*, o que nós hoje separamos em dois conceitos distintos, “arte” e “ofício”, tinham a noção do valor e utilidade da sua cerâmica. Para o comprovar podemos citar dois factos bem diferenciados. Um é o final de uma elegia de Crítias, um ateniense da segunda metade do século V a.C., na qual, depois de referir a origem de várias invenções, escreve:

Mas a filha veloz da terra e do forno, a cerâmica mui gloriosa,
a prestimosa governante do lar,
descobriu-a o povo que em Maratona erigiu os belos trofeus.

O escritor que preservou este poema, Ateneu (séc. II/III d.C.), comenta: “A cerâmica ática é, efectivamente, objecto de elogio”. O outro é a atribuição de numerosos prémios ao oleiro ateniense Bacchios (começos do séc. IV a.C.), devido à qualidade da sua obra.

Mas, se mesmo a grande escultura desapareceu quase completamente durante séculos, não obstante a admiração, quase culto, que lhe tributavam os Romanos, não é de surpreender que a fragilidade de peças de barro cedesse à pressão do tempo e das circunstâncias. Porém, tal como no caso da escultura, é com o Renascimento italiano que começam a ser redescobertas. Pelo que toca aos vasos, deve-se às incipientes escavações em Herculano e Pompeia, que, aliás, só serão retomadas a partir de meados do século XVIII (1748) e atingem grande vulto em 1806 e 1832. Por sua vez as escavações de Vulci terminam em 1828, confirmando a convicção generalizada de que os vasos eram etruscos. Assim se encerra o que é costume denominar a primeira fase do reaparecimento da cerâmica grega.

* Palavras de apresentação do livro de Ana Margarida Arruda, *As Cerâmicas Áticas do Castelo de Castro Marim no quadro das exportações gregas para a Península Ibérica*. Lisboa: Edições Colibri, 1997, 9-14.

Falta, no entanto, mencionar dois importantes acontecimentos interligados entre si: a publicação do primeiro grande estudo sobre ela, a obra em quatro volumes de D'Hancarville (1766-1767), a descrever a colecção de Lord Hamilton; a aquisição desta última pelo Parlamento Inglês, de onde resultou ter sido o British Museum a primeira galeria do mundo a expor vasos gregos (1772).

O apreço por estas obras de arte vai reflectir-se na formosa e famosa “Ode on a Grecian Urn” de Keats e, a um nível mais pragmático, na célebre loiça de Wedgwood, que confecciona vasos a imitar o estilo ático de figuras vermelhas.

Se refiro estes factos, é para recordar que eles deixaram marcas, em língua portuguesa – pela primeira vez, que eu saiba – em dois exilados em Londres: Vicente Nolasco da Cunha, ao traduzir e comentar “O Jardim botânico” de Darwin (1803) e a Marquesa de Alorna, no seu poema didáctico “Recreações Botânicas” (composto em 1813, mas só editado trinta e um anos depois), que falam ambos das belas peças de cerâmica e das suas imitações modernas. D. Leonor de Almeida fá-lo a propósito da descrição de uma planta do Novo Mundo, o cacauieiro:

Explorando incansável as ruínas
Da estragada Herculâneo ou de Pompeia,
O antiquário exume as formas belas
Que modelo hão-de ser da taça rica.
Sai da fábrica augusta esse prodígio
Digno das mãos de Hebeia, então só digno
De conter o licor americano.

Esta breve digressão literária serve para mostrar as vias por que o conhecimento da cerâmica supostamente etrusca chegou até nós. As primeiras peças, essas, entrariam no País a partir de cerca de 1834, quando regressaram a Portugal os nossos Embaixadores em Roma Sousa Holstein, que haviam adquirido espécimes em Herculano e Pompeia (origem da actual colecção do Duque de Palmela); seguir-se-lhes-iam, em 1858, os *krateres* de colunas da Itália do Sul oferecidos pelo Núncio Apostólico a D. Pedro V como prenda de casamento (hoje no palácio de Belém).

Até aqui, por conseguinte, tudo importações, a que várias outras virão acrescentar-se. Quase no último quartel do século é que o principiar das escavações em Alcácer do Sal traz a novidade da existência de cerâmica dessa proveniência em solo português, novidade essa em breve difundida por outros países da Europa. Quase todos falam de vasos etruscos, outros de greco-italícos. É o caso da “Crónica” do Conde Conestabile (1876: 194), de que transcrevo este significativo passo:

C'est très curieux de rencontrer un vase peint de la série greco-italique dans une découverte du Portugal. Je crois que cela arrive pour la première fois et doit attirer vraiment l'attention des archéologues, à cause de la

propagation commerciale de ces mouvements céramographiques vers un pays auquel on ne pensait pas du tout.

Só a partir de 1905, e pela pena de Leite de Vasconcelos, é que os vasos da antiga Salacia, guardados no então chamado Museu Arqueológico Português, aparecem classificados como gregos. As hesitações quanto à sua origem, mesmo assim, só se desvanecem de vez quando o Professor Beazley declarou, em Madrid, a Virgílio Correia que os vasos encontrados em Alcácer eram áticos e da primeira metade do século IV a.C. (Correia, 1925: 324). Muitos anos mais tarde, quando tive a honra de ser discípula do famoso Professor em Oxford, ainda ele se recordava dessa ocorrência.

De Sir John Beazley sabem todos os que se dedicam a estes estudos que foi ele quem, nas palavras de Schefold (*apud* Isler-Kerényi, 1978: 7), “fez uma revolução copernicana do saber sobre a pintura antiga”. Efectivamente, definindo estilos dos pintores de vasos segundo o método que Morelli aplicara à pintura italiana do Renascimento, Beazley conseguiu identificar cerca de quinhentos pintores de figuras negras e setecentos das vermelhas. Num dos vários congressos que se realizaram para apreciar a sua obra e procurar novas vias após o seu desaparecimento, o de Tübingen, que teve o significativo título de *Vasenforschung nach Beazley*, a primeira comunicação, a de Cornelia Isler-Kerényi, dividiu este ramo do saber em três épocas: antes de Beazley; Beazley e os seus contemporâneos; depois de Beazley.

Nos dois últimos decénios, muitos têm, efectivamente, procurado novos caminhos, em consonância, aliás, com as tendências por que se repartem actualmente os estudos arqueológicos em geral. Uma é tentar refazer a ligação de cada vaso ao seu contexto histórico, o que pode conduzir à revisão da cronologia; outra é o estudo do seu valor comercial, a partir das chamadas “trademarks”, e a sua relação com as rotas de transporte e distribuição; outra ainda a dos modelos – para só referir algumas. Todas têm levado à formulação de hipóteses que não raro se opõem frontalmente. Alguns exemplos apenas.

A cronologia mais tardia (uns sessenta anos) proposta por E. D. Francis e M. Vickers, ao longo de quinze artigos publicados entre 1911 e 1987, tem sido sucessivamente refutada por P. Amandry (1988), J. Boardman (1988a) e R. M. Cook (1989) que apresenta a lista dos referidos artigos e de outros já anunciados; a fiabilidade dos dados sobre os preços que figuram no pé de certos vasos e a hipótese de eles serem baratos e pouco mais do que lastro para as grandes viagens é negada por J. Veach-Noble (1988: 12-13) e Boardman (1989b). Mas a que tem suscitado maior oposição é a de Vickers (1985) sobre os possíveis modelos metálicos que estariam na origem dos dois grandes estilos áticos.

Nas suas linhas gerais, esta tese consiste em supor que os oleiros nunca foram senão humildes artífices, que copiavam os modelos em ouro e prata que os ricos encomendavam aos ourives, produzindo assim versões pouco dispendiosas para

outras classes. Encontra, para o efeito, uma correspondência entre as cores, segundo a qual o negro imitava a prata (com pátina, naturalmente); o vermelho púrpura, o cobre; o branco, o marfim; o alaranjado, o ouro. A mudança de “figuras de prata” para “figuras de ouro” estaria reflectida na das figuras negras para a das figuras vermelhas. Tudo se explicaria, portanto, por razões de ordem económica.

Esta interpretação, que em alguns sectores beneficiou do atractivo próprio da novidade, tem sido rejeitada por especialistas de grande nome, como M. Robertson (1992: 4-5), de quem citamos apenas uma frase da sua extensa argumentação: “Vickers starts from some evident truths: that they are great likenesses between metal vessels and pottery; that vessels in gold and silver were very dear and those in bronze, while much cheaper, still very much more expensive than pots; and that fifth-century Athenians had a high regard for wealth and property; but his further assumption, that influence can only work from a more expensive craft on a humbler one, never the other way, seems to me quite arbitrary and demonstrably false”.

Destinam-se estas breves referências a dar uma ideia da variedade de orientações que hoje se defrontam na área dos estudos sobre a cerâmica grega, e, ao mesmo tempo, da forma hesitante como esses mesmos estudos começaram a cultivar-se no nosso País.

É neste contexto que se situa o presente livro, em que, pela primeira vez entre nós, se conjuga a preparação teórica com a experiência adquirida na prática do trabalho de campo.

Trata-se de um estudo sobre a cerâmica ática aparecida nas escavações que a autora dirigiu no Castelo de Castro Marim, ou seja sobre uma série de espécimes que vem juntar-se aos espectaculares achados na Andaluzia, especialmente em Huelva. Sem de modo algum se compararem à riqueza desses (que incluem obras de Clítias), vêm, no entanto, confirmar o que já começava a conjecturar-se antes da primeira elaboração da presente obra (1991), e que tem sido sucessivamente confirmado ao longo da orla marítima do País: a entrada dos vasos gregos fazia-se pela embocadura dos grandes rios.

Nestes dois pontos ressaltam já dois dos grandes méritos da obra de Ana Margarida Arruda: procurar enquadrar as peças encontradas, primeiro, no âmbito mais geral da Andaluzia e da Estremadura espanhola, depois no do território português, até chegar ao sítio arqueológico em causa; actualizar os dados, acrescentando-lhes tudo o que de novo surgiu nestes cinco anos (entre eles, o que vem colocar um fragmento de vaso ático do século V a.C., do Castro de Santa Olaia, ao lado do primeiro que aparecera no País, por ela encontrado em Castro Marim).

Descrever com segurança e minúcia os objectos e proceder, ao completar cada secção do seu trabalho, à discussão dos elementos obtidos, é outra das qualidades da metodologia seguida. Outra – e mais rara ainda – é a consciência das limitações que uma pesquisa destas impõe e a prudência na interpretação dos dados, tendo sempre presente a contingência das descobertas arqueológicas,

que faz com que a ciência do passado seja, paradoxalmente, de entre as Ciências Humanas, a que mais depressa se desactualiza.

Tal não quer dizer que a autora não tome posição em questões controversas. Por exemplo, a sua não-aceitação da teoria da utilização de rotas terrestres para o comércio atlântico, que se apoiava na suposição de o Estreito de Gibraltar estar fechado, teoria essa que foi ultrapassada pelos novos achados de Huelva e de Cádiz (pp. 70-71); a discussão da tese de Caetano Beirão et alii sobre a evolução da Idade do Ferro no Centro e no Sul do actual território português (pp. 100-101).

Particularmente interessantes as hipóteses que avança em relação ao ressurgimento económico do SW da Ibéria nos séculos V e IV a.C. devido à indústria de preparados à base de peixe (pp. 71-72, 107), bem como o papel abastecedor de cerâmica grega de Cádiz em direcção a Castro Marim e daí para os povoados do Alentejo interior (pp. 141-142), cabendo assim àquela localidade na margem direita do Guadiana o papel de centro redistribuidor e dominante (p. 143).

Um método seguro, um espírito crítico que a leva a discutir com argúcia as vantagens e deméritos da Nova Arqueologia, servidos por uma expressão clara e sóbria, e não menos a novidade do material apresentado (embora se possa discordar em pormenores) tornam este livro um dos mais importantes que nesta área se têm publicado no nosso País.

Referências Bibliográficas

- AMANDRY, P. (1988) – À propos de monuments de Delphes. Questions de Chronologie, I. Bulletin de Correspondence Hellénique, 112, p. 591-610.
- BOARDMAN, J. (1988a) – Dates and doubts. Archäologischer Anzeiger, p. 423-425.
- BOARDMAN, J. (1988b) – Trade in Greek decorated pottery. Oxford Journal of Archaeology, 7, p. 27-33.
- CONDE DE CONESTABILE (1876) – Crónica, Boletim d'Architectura e de Archeologia, 12, p. 194.
- COOK, R. M. (1989) – The Francis-Vickers chronology. Journal of Hellenic Studies, 109, p. 166-170.
- CORREIA, Virgílio (1925) – Fechos de cinturão da necrópole de Alcácer do Sal. Biblos, 1, p. 319-326.
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia (1979) – Beazley und die Vasenforschung. Gedanken zur Forschungsgeschichte und zur Methode. In Vasenforschung nach Beazley. Bericht vom Symposium des Deutschen Archäologen-Verbands. Mainz.
- NOBLE, Joseph Veach (1988) – The techniques of painted Attic pottery. Rev. ed. London.
- ROBERTSON, M. (1992) – The art of vase-painting in classical Athens. Cambridge.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1905) – Notice sommaire sur le Musée Ethnologique Portugais. Lisbonne. O Archeologo Português, 10, p. 108-128.
- VICKERS, M. (1985) – Artful Crafts: The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery. Journal of Hellenic Studies, 105, p. 108-128.

Página deixada propositadamente em branco

GREEK VASES IN PORTUGAL*

Foreword

The aim of this book is to give an accurate and, as complete as possible, account of Greek Vases in Portugal. It has been known for many years that a few specimens of Hellenic pottery had turned up in this country, and that a few others came here by acquisition, but most of them remained unpublished or even unknown, and others were lost trace of.

*In 1950-1951, during my first sojourn as a recognized student in the University of Oxford, I was lucky enough to attend Prof. Sir John Beazley's lectures on Greek Vases. Anybody who has been granted this privilege knows how stimulating contact with this most famous scholar can be. I will, therefore, only state a few facts which may be of interest to readers of this book: when I went to Oxford again, in the Michaelmas Term, 1954, I had already collected most of the material for my first paper on the subject (afterwards published in *Humanitas* VII-VIII); then in March and April 1959, after I had gained access to other collections, I worked under Prof. Beazley's supervision. This part of my studies appeared soon afterwards in *Humanitas* XI-XII and *Archivo Español de Arqueología* XXXI. A few months later I encountered new material, which I discussed in a paper included in *Conimbriga* I. I then resolved to collect all the papers in a single volume which would contain a study of the vases in chronological order, and not, as formerly, according to their whereabouts. This is, therefore, what the reader will find here, together with two further vases and a fragment, which are now published for the first time.*

It is my pleasant task to acknowledge help of various kinds towards the completion of this book. Nobody who reads it will need to be told how much the author owes to Prof. Beazley's generous advice, though any blemishes that may have been left are certainly not his. I am also indebted to Prof. A. D. Trendall, of Canberra University, Australia, for some valuable suggestions; to Prof. B. Ashmole, of Oxford University, for a photograph; to

* Publicado em *Greek Vases in Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, V-148 (1ª edição: Instituto de Estudos Clássicos, 1962).

Dr. Dietrich von Bothmer, of the Metropolitan Museum in New York, for indicating a reference; and to Mr. J. M. Bairrão Oleiro, of Coimbra University, for some bibliographical references and for introducing me to new material.

I also wish to express my grateful thanks to the owners of the vases: to the Prime Minister, Prof. A. Oliveira Salazar, and the Duke of Palmella, Mr. Alvaro de Brée, Prof. F. Gentil, Mr. Leland H. Gilbert, Mr. Eduardo Malta, Dr. Henrique Moutinho and Mr. Manuel Vinhas, all of Lisbon, for their kind permission to photograph and study them; to Prof. Manuel Heleno, Director of the Lisbon Ethnological Museum, to Dr. António Luís Gomes, Director of the Palace of Vila Viçosa (Évora), and to Dr. H. A. Perdigão, President of the Gulbenkian Foundation, for having been granted access to the vases under their care; and last but not least, to Prof. J. Providência e Costa, the Dean of the Faculty of Arts of Coimbra, for the interest taken in this work and for including it in the publications of the Faculty.

I also wish to thank Miss Kay G. Keighley for reading and revising my English manuscript.

Coimbra, May 1962

M. HELENA ROCHA PEREIRA

The first edition of this book has been out of print for many years, and, as it happens, the whereabouts of some of the vases described here are no longer known. Nevertheless, it is a pleasure to state that a few more specimens, which have been discussed elsewhere, have been added to the collection of the National Archaeological Museum in Lisbon (formerly called Portuguese Ethnological Museum), among them a Panathenaic Amphora from the Palmella Collection. Meanwhile, some very small collections, like the one at Coimbra University and the one in Vila Viçosa Palace, Évora, have been preserved.

A special case is the Attic black-figured Hydria (n° 9 in this book), which already had an adventurous story behind it and has been cleaned in 1964 by the most expert hands one could wish for, Dr. Dietrich von Bothmer himself. The results of this operation, which I published recently under the title “Greek Vases in Portugal. A new Supplement”¹ are given at the end of the present book.

On the whole, although this is hardly more than a reprint of the 1962 edition, I hope it will be of some use to those who understand the value of Greek vases.

My thanks are due to the National Archaeological Museum, to the Gulbenkian Museum and to the Institute of Archaeology - University of Coimbra for permission to publish many photographs from the catalogue of the exhibition “Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules” (Lisbon 2007); and to Mr. J. P. Moreira, M. A., for reading and revising the English manuscript of the above mentioned Supplement, and to Prof. Delfim Leão and Mr. R. Lopes, M. A., for seeing the whole book through the press.

Coimbra, March 2010

M. H. R. P.

¹ *Humanitas* 60 (2008) 3-10 vide infra p. 321.

Página deixada propositadamente em branco

LIST OF PLATES

At end of book

(THE NUMBERS IN BRACKETS REFER TO THE TEXT)

- | | |
|--------|---|
| I.1,2 | MYCENAEAN ONE-HANDLED CUP (1)
<i>Photo: Mário Novais, Lisbon / VGP 2007.</i> |
| II | GEOMETRIC JUG (2)
<i>Photo by the author.</i> |
| III.1 | CORINTHIAN ALABASTRON (3)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| III.2 | CORINTHIAN ALABASTRON (4)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| III.3 | CORINTHIAN ALABASTRON (5)
<i>Photo: Mário Novais, Lisbon.</i> |
| IV | CYPRIOT BARREL-JUG (6)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| V-VI | ATTIC BLACK-FIGURED BAND-CUP (7)
<i>Photo by the author.</i> |
| VII-IX | ATTIC BLACK-FIGURED CUP (8)
<i>Photo: Arco-Íris, Lisbon.</i> |
| X-XI | ATTIC BLACK-FIGURED HYDRIA (9)
<i>Photo: Arco-Íris, Lisbon.</i> |

-
- | | |
|-----------|---|
| X-A-XI-B | ATTIC BLACK-FIGURED HYDRIA (after cleaning)
<i>Photo: Arco-Íris, Lisbon.</i> |
| XII-XIII | PANATHENAIC AMPHORA (10)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| XIV | PANATHENAIC AMPHORA (10)
<i>Photo by the author.</i> |
| XV.1,2 | ATTIC BLACK-FIGURED FAT LEKYTHOS (11)
<i>Photo by the author.</i> |
| XVI.1-3 | ATTIC BLACK-FIGURED LEKYTHOS (12)
<i>Photo by the author.</i> |
| XVII.1 | ATTIC BLACK-FIGURED LEKYTHOS (13)
<i>Photo by the author.</i> |
| XVII.2 | ATTIC BLACK-FIGURED LEKYTHOS (14)
<i>Photo by the author.</i> |
| XVII.3 | ATTIC BLACK-FIGURED LEKYTHOS (15)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| XVII.4 | ATTIC BLACK- FIGURED LEKYTHOS (16)
<i>Photo by the author.</i> |
| XVIII.1-3 | ATTIC BLACK- FIGURED LEKYTHOS (17)
<i>Photo: Mário Novais, Lisbon.</i> |
| XIX.1 | ATTIC WHITE LEKYTHOS (18)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| XIX.2 | ATTIC WHITE LEKYTHOS (19)
<i>Photo: Source VGP 2007.</i> |
| XX.1 | ATTIC WHITE LEKYTHOS (20)
<i>Photo by the author.</i> |
| XX.2 | ATTIC WHITE LEKYTHOS (21)
<i>Photo by the author.</i> |

-
- XXI FRAGMENT OF AN ATTIC RED-FIGURED COLUMN-KRATER (22)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- XXII-XXIII NOLAN AMPHORA (23)
Photo: Arco-Íris, Lisbon.
- XXIV-XXV NOLAN AMPHORA (24)
Photo: Arco-Íris, Lisbon.
- XXVI-XXVII ATTIC RED-FIGURED COLUMN-KRATER (25)
Photo: Arco-Íris, Lisbon.
- XXVIII-XXXII ATTIC RED-FIGURED CALYX-KRATER (26)
Photo: Gulbenkian Foundation, Lisbon.
- XXXIII ATTIC RED-FIGURED SQUAT-LEKYTHOS (before restoration) (27)
Photo: F. Aroso, Oporto.
- XXXIV ATTIC RED-FIGURED SQUAT LEKYTHOS (after restoration) (27)
Photo: Arteluz, Lisbon.
- XXXV-XXXVII ATTIC RED-FIGURED BELL-KRATER (28)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- XXXVIII ATTIC RED-FIGURED BELL-KRATER (29)
Photo: Source VGP 2007.
- XXXIX ATTIC RED-FIGURED BELL-KRATER (29)
Photo: Source VGP 2007.
- XL ATTIC RED-FIGURED PELIKE (30)
Photo: Source VGP 2007.
- XLI ATTIC RED-FIGURED PELIKE (30)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- XLII.1-2 ATTIC RED-FIGURED SKYPHOS (31)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- XLIII.1-2 ATTIC RED-FIGURED SKYPHOS (32)
Photo: Dr. F. Ribeiro da Silva, Oporto.

-
- LXII-LXIII.1,2 CAMPANIAN BELL-KRATER (45)
Photo: Source VGP 2007.
- LXIV SMALL STRIPED AMPHORA (perhaps Cumaean) (46)
Photo by the author.
- LXV.L1 HELLENISTIC MINIATURE POINTED AMPHORA (47)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- LXV.2 HELLENISTIC MINIATURE POINTED AMPHORA (48)
Photo: Mário Novais, Lisbon.
- LXVI.1 HELLENISTIC LACRIMATORIUM (49)
Photo by the author.
- LXVI.2 ROMAN LACRIMATORIUM (50)
Photo: Mário Novais, Lisbon.

Página deixada propositadamente em branco

Abbreviations

ABV	Sir John Beazley, <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> . Oxford, at the Clarendon Press, 1956.
ARV	Sir John Beazley, <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i> . Oxford, at the Clarendon Press, 1942.
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i> . Paris and elsewhere, from 1922.
JHS	<i>Journal of Hellenic Studies</i> . London.
Notícia i	Maria Helena da Rocha Pereira, “Notícia sobre Vasos Gregos Existentes em Portugal (1. ^a Parte)”. Reprinted from <i>Humanitas</i> , vols. VII-VIII, Coimbra, 1956.
Notícia ii	Maria Helena da Rocha Pereira, “Notícia sobre Vasos Gregos Existentes em Portugal. II. ^a Parte”. Reprinted from <i>Humanitas</i> , vols. XI-XII, Coimbra, 1959.
Notícia iii	Maria Helena da Rocha Pereira, “Notícia sobre Vasos Gregos Existentes em Portugal. III. ^a Parte”. Reprinted from <i>Conimbriga</i> , vol. 1, Coimbra, 1959.
Notícia iv	Maria Helena da Rocha Pereira, “Una krátera pintada campaniense”. Reprinted from <i>Archivo Español de Arqueología</i> , vol. XXXI, n.º 97-98, Madrid, 1958 (published 1959).
VGP	Maria Helena da Rocha Pereira (ed.), <i>Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules</i> , Lisbon, National Archaeological Museum, 2007.

Página deixada propositadamente em branco

INTRODUCTION

Among the Greek vases in this country there are a few which turned up in excavations and others which were acquired abroad. We think it will be interesting to give first a historical account of the findings and of the way in which collections were formed in the last century, before we start analyzing the vases themselves.

1 – VASES FOUND AT ALCÁCER DO SAL

In 1874, the very year Schliemann started excavating at Mycenae thus opening up vast areas to our knowledge of early Hellenic civilization, there accidentally came to light in Portugal a set of objects amongst which were a few Greek vases.

There is no point in emphasizing here the significance of such a discovery for reconstructing the historical profile of ancient *Salacia*, and for tracing the extension of commercial and colonial power of the Greeks², nor would it be useful to retrace the story of the successive turning up of such precious documents. Both subjects have already been adequately dealt with³.

Here we only need mention that Mr. António de Faria Gentil, owner of the estate where such findings had turned up, signed an agreement, two years later, with the Marques de Sousa Holstein, then Superintendent of the Lisbon Academy of Fine Arts, entrusting the findings to the Portuguese Government

² Near Setúbal, at Chibanes, a small fragment was turned up (quoted by Leite de Vasconcelos, *História do Museu Etnológico Português (1893-1914)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1915, pp. 184 and 188). Other examples will be referred to later on.

³ Respectively by Virgílio Correia, "Alcácer do Sal, Esboço de uma Monografia", *Biblos*, VI (1930), 40-59, and Maria de Lourdes Costa Arthur, "Necrópolis de Alcácer-do-Sal (Colección del Prof. Dr. Francisco Gentil)" in *Crónica del II. Congreso Arqueológico Nacional, Madrid, 1951*, Cartagena, 1952, pp. 369-380. See also a few scattered notices in Virgílio Correia, "Fechos de Cinturão da Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, I (1925), 319-326; "Uma Conferência sobre a Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, I (1925), 347-363; "As Fíbulas da Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, VI (1930), 504-509.

and granting it permission for digging in the site. Twenty years later more casual findings turned up. These were endowed to the Museum of Alcácer do Sal in 1925 systematical excavations were finally started under the direction of Virgílio Correia.

Meanwhile the findings already acquired by the Government were divided between the Artillery Museum and the Museum “das Janelas Verdes” (both in Lisbon) and only many years later did they enter the Ethnological Museum of the University of Lisbon, where they are at present kept.

Of the several objects we shall concern ourselves with Greek Vases only.

The appearance of vases at Alcácer do Sal did not pass unnoticed in this country nor abroad. Nevertheless it took a long time to ascertain their origin as we shall presently see.

A notice about them by the architect J. da Silva together with a drawing of the main vase appeared in the *Boletim de Architectura e de Archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, 2.^a série, 1875, Tomo I, n.º 6, pp. 91-92 and pl. 10, under the heading “Uma necrópolis romana em Portugal”, whence we give the following extract:

“...quatro urnas de diversas grandezas no estilo etrusco... Porém a maior, a mais bem conservada, da qual a estampa n.º 10 do presente número dá perfeita ideia das pinturas que a ornava na grandeza do original, mostrando-se na composição do assunto o destino da urna, conforme o que se praticava nas cerimónias fúnebres da Etrúria. Esta urna tem 0,25 centímetros de alto e o contorno com 0,51 centímetros...”

After interpreting the picture in (A) as a last meal prepared by two youths and a woman, while an old man points to a tree wherefrom a man in the prime of life is detaching a leaf in order to provide a symbol for separation, he goes on to say that the picture on (B), although the dark background has almost vanished owing to dampness, still shows a little of the outline of three figures. These, he says, were two naked warriors, one of them wearing a hood with two flaps falling down on his shoulders; the other with his head uncovered and a horse's tail. Between them there was a woman holding an oval shield in her left hand and apparently trying to protect the warrior with the hood and also raising her right arm in order to prevent the other warrior from attacking him. There was a clearly drawn difference between the two athletes in order to assign them to different races. Such scenes, he goes on to say, were represented on Etruscan incineration urns in order to make it clear what a continuous struggle our life is and how only death puts an end to it. This was shown by the breaking off of the combat as a result of the intervention of the figure who stops the struggle in which a human being loses his life. The Romans employed Greek artists in the manufacture of urns, but their designs were less bloodthirsty

than the ones by the Etruscans which consisted only of combats. Moreover, he continues, the period when paintings were executed in black instead of being left in the actual colour of the clay corresponds to the period when Greek art was at its height.

This summary should suffice to give an idea of the author's almost incredible powers of invention in interpreting the pictures on the vase.

As to the label of Etruscan which was given to the vases this is not surprising since the first famous specimens of Hellenic pottery having turned up in Etruscan sites – Vulci – such was supposed to be their origin during the second and third decade of the nineteenth century and this denomination prevailed for a long time.

J. da Silva did not take long to give the news of their appearance to foreign colleagues as we can gather from a letter published in *Bulletin Monumental*, Paris, 1875, n.º 5, p. 372:

“Dans la séance de l’Institut Archéologique de Rome, dont j’ai parlé plus haut, on s’est également occupé de vases étrusques, trouvés dans la nécropole d’Alcácer do Sol [sic]. Les membres de cette société ont manifesté le désir d’avoir un calque soigneusement exécuté des figures qui y sont représentées...”

Some archaeologists raised doubts about the true origin of the vases, as is clearly shown in a letter from Desjardins, published in *Bulletin Monumental*, Paris, 1875, n.º 5, pp. 471-472:

“...Il ne faut voir dans ce vase qu’une œuvre de la décadence, qui a été exécutée en Sicile ou en Italie, et qui appartient à l’école grecque et non pas aux Étrusques...”

The Earl of Conestabile spoke in much the same way, as we can read in the *Crónica* inserted in the *Boletim d’Architectura e de Archeologia*, 1876, n.º 12, p. 194⁴:

“...C’est très curieux de rencontrer un vase peint de la série greco-italique dans une découverte du Portugal. Je crois que cela arrive pour la première fois et doit attirer vraiment l’attention des archéologues, à cause de la propagation commerciale de ces mouvements céramographiques vers un pays auquel on ne pensait pas du tout...”

⁴ From the same year 1876 there is a report by Filipe Simões published in *O Instituto*, Coimbra, XXXIII (1876), n.º 1-6, 191-195, which still speaks of Etruscan vases:

“...vasos de barro dos que denominam etruscos, muito notáveis pela perfeição do fabrico e pela ornamentação. Eram quatro estes vasos, porém infelizmente os trabalhadores que andavam na excavação partiram dois. Os outros dois restantes são um *acetabulum* ou *oxybaphon* e um *peliké* [sic].”

(I owe this reference to Mr. J. M. Bairrão Oleiro).

The same classification of Italo-Greek, alternating with Etruscan, in a confusion not difficult to understand at that time was adopted by Émile Cartailhac who experienced the same astonishment at the appearance of products from such an origin in the remotest corner of the Peninsula – to such an extent that he felt that a fraud had been perpetrated though, as he himself asserted, this was not confirmed by the slightest evidence. This is clearly shown in his *Les Âges Préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, Paris, 1886, pp. 252-261, where, after referring to “des vases en terre peints Italo-Grecs” he goes on to say:

“Cette découverte de vases dits étrusques n’était point passée inaperçue au Portugal; le *Boletim d’architectura* les publia, mais cette feuille était peu répandue hors du pays... Ces produits exotiques sont au moins, les uns du III^e siècle avant notre ère, les autres du VI^e. Ce ne sont pas les seuls objets dus à importation... On admet aujourd’hui que les Étrusques après la ruine de leur puissance maritime, se tournèrent vers le nord, pour trouver le débit des armes, outils, objets d’art... Ce commerce... aurait-il été plus étendu qu’on ne le soupçonnait?... La céramique, avec personnages figurés, bien connue sous l’appellation d’Étrusque, va nous révéler d’autres faits plus importants pour nous. On sait que ces vases étaient fort souvent copies d’après de très anciens modèles grecs...”.

Estácio da Veiga, referring to the findings at Alcácer do Sal in his work *Antiguidades Monumentais do Algarve*, Lisboa, 1886, vol. IV, p. 267 seqq. hesitates about their true provenance:

“...Duas urnas de barro de cor escura, com figuras emblemáticas pintadas, das vulgarmente chamadas etruscas, ou gregas, sendo desiguais nas dimensões...”.

F. Alves Pereira, in a note to an essay published in *O Archeologo Português*, XX, 1-16, entitled “Novas Figuras de Guerreiros Lusitanos Descritas pelo Dr. L. de Figueiredo Guerra”, contented himself with the prudent remark:

“Tudo isto é ante-romano.”

But in 1905, at least, the vases were already known to be Greek and chronology was tolerably exact, for Leite de Vasconcelos in the “Notice Sommaire sur le Musée Ethnologique Portugais, Lisbonne” published in the above-mentioned journal, X, 1905, n.º 3-5, pp. 65-71, and later included in the *História do Museu Etnológico Português*, says that the Museum possessed “des vases grecs, trouvés à Alcácer do Sal”.

In the *História* in the chapter about “Antiguidades Nacionais”, pp. 187-188, while speaking of the famous necropolis, he clearly states:

“...Acharam-se aí armas e instrumentos agrários de ferro, loiças gregas do século IV-III a.C., objectos de adorno corporal (fíbulas e braceletes)... A loiça grega relaciona-se com outros achados da mesma natureza feitos no Sul de Portugal.”

Strange though the terminology may sound, we must acknowledge that this classification and chronology are more accurate.

In 1924, J. de C. Serra Ráfols, who was entrusted with the task of writing the article on Alcácer do Sal for Ebert's *Reallexikon der Vorgeschichte*, assigned the vases to the last third of the fourth century B.C., though hesitating between Italic and Greek provenance⁵.

Therefore it is not surprising that Virgílio Correia, once he had the opportunity of meeting Prof. Beazley at the Museo Arqueológico of Madrid, put the question to him. This enabled him to state in *Biblos*, I, 1925, p. 324:

“...Embora já recentemente, rompendo com a mais lata denominação de vasos italo-gregos, alguns autores classificassem estas crateras como gregas, eu tive a boa sorte de ouvir confirmar em Madrid, pela boca de uma autoridade em cerâmica helénica, o Professor Beazley, da Universidade de Oxford, que tais vasos deviam denominar-se áticos, pois que áticos eram, da decadência e da primeira metade do século IV”.

Henceforward, every writer dealing with these vases⁶ adopted, as was to be expected, the same classification and chronology.

Such is, in broad outline, the history of the Greek Vases found at Alcácer do Sal most of which are now preserved, together with a few non-painted plates, cups or fragments from Moura and Elvas in the Museu Etnológico, Lisbon, in two glass cases in the main room (our numbers **28. 30. 31. 41**). The rest were endowed to the University of Coimbra by Prof. F. Gentil, the present owner of the estate where they were found, in 1958. It consists of two vases: a red-figured bell-krater (**29**) and a red-figured skyphos (**32**).

Generally speaking it is important to stress the fact that, excepting perhaps the fish-plate, all of them are Attic, and not Italiote. This is most important for

⁵ “Aus dem letzten Drittel des 4. Jh. v. Chr.: besonders dadurch interessant, weil sie die Südgrenze der genannten Kultur markiert... Die Funde bestehen aus.... und Keramik, unter der zwei jüngere rotfigurige Kratere griech. oder ital. Herkunft. Die rotfigurigen Vasen... sind wahrscheinlich älter als das letzte Drittel des 4. Jh. v. Chr...” (Vol. I, p. 96).

⁶ Among whom A. A. Mendes Correia, in a short reference on p. 160 of vol. I of the *História de Portugal* edited by Damião Peres; and, in greater detail, García y Bellido, *Los Hallazgos Griegos en España*, Madrid, 1936, pp. 101-102, and *Hispania Graeca*, Barcelona, 1948, vol. II, pp. 187-188, and also Maria de Lourdes Costa Arthur, *op. cit.*, pp. 369-380.

the history of the contacts between the natives of the Iberian Peninsula and the Hellenes in those faraway times.

2 – VASES ACQUIRED ABROAD

Most of the Greek Vases kept in this country were acquired abroad and came here at various dates.

During the nineteenth century three collections were thus formed. We have been able to trace them back, though not in their entirety, since two of them were dispersed in the course of time.

The first to enter this country appears to have been the Duke of Palmella's collection (Lisbon), which came in the early thirties of last century. It consists of eighteen vases said to have been brought from the Herculaneum and Pompei excavations by Dom Manuel and Dom Alexandre de Souza Holstein⁷, the present owner's ancestors, who were Portuguese Ambassadors in Rome at the time. They entered this country shortly after Queen Maria II's accession, therefore not much later than 1834. They are now kept in one of the Duke's palaces in Lisbon. The vases are: an Attic black-figured cup (7); a Panathenaic amphora (10); an Attic black-figured fat lekythos (11); four Attic black-figured lekythoi (12. 13. 14. 16); two Attic white lekythoi (20. 21); an Attic black cup (33); an Attic black cup-skyphos (34); two Attic squat lekythoi (36. 37); an oinochoe (38); a Paestan hydria (43); a Campanian calyx-krater (44); a striped amphora, perhaps Cumaean (46); and a lacrimatorium (49).

Emil Hübner, in an appendix to his book *Die antiken Bildwerke in Madrid*, 1862, p. 329, and later in a notice on Portuguese antiques included in *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Rome, 1862, p. 199, refers to this collection complaining that he had not been able to see it. A short, unsigned note⁸ about it may be read in *Archivo Pittoresco*, Lisbon, 1861, IV, p. 48. According to a notice given by Mr. J. M.

⁷ Dom Manuel de Souza married Dona Mariana Leopoldina, Princess of Holstein and Countess of Sanfré, in Piedmont, and was ambassador in Rome; of this marriage was born Dom Alexandre de Souza Holstein who was also ambassador in Rome. A son of his, Dom Pedro, became the first Duke of Palmella, and the latter's second-born child became the Marques de Sousa Holstein (I owe these biographical data to the kindness of the Duke of Palmella). This Marques de Souza Holstein is precisely the nobleman who as Superintendent of the Lisbon Academy of Fine Arts signed an agreement with Mr. António de Faria Gentil, entrusting the findings of Alcácer do Sal to the Portuguese Government and granting it permission for digging in the site. Thus the same illustrious family is connected with the acquisition of a great part of the specimens of Greek pottery in this country.

⁸ In that note there is a description of a Greek vase in the Vienna Museum. The accompanying drawing is taken from Witte et Lenormant, *L'Étude des Monuments Céramographiques*. After a few words on the subject, the anonymous author says:

"Na casa dos duques de Palmella deve existir um vaso semelhante, que foi comprado pelo duque velho no leilão do espólio da marquesa de Niza, D. Eugénia".

Bairrão Oleiro in *Humanitas*, Coimbra, VII-VIII (1955-1956), 278, Miss Maria de Lourdes Bártolo read a paper on the vases, which has remained unpublished, at a meeting of the Portuguese Archaeological Society (Lisbon).

Next comes the Royal Collection, whose history is as follows:

Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin, 1862, Anhang, p. 328 seqq., gives an account of classic works in this country. After a short reference to the Duke of Palmella's collection, to which however he had no access (as said above), he writes on p. 331:

“Die Sammlung des Königs Dom Fernando (im Palast der Necessidades) enthält einige aus Neapel stammende Vasen, welche der verstorbene König Dom Pedro V geschenkt erhalten hatte, ferner Silber-, Thon- und Glasgefäße aus Portugal. Ich übergebe hier alle die bloss antiquarisch interessanten Stücke und verzeichne nur die mit Bildwerken versehenen. Die kleine Zahl bezieht sich auf die Reihenfolge der ausführlichen Beschreibung im *Bullettino*; die in Klammern bei den Vasen aus Jahns Tafel der Vasenform.”

As the description which follows is in an abridged form, we will now turn to the *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma, 1862, pp. 193-207, from which we will give the extracts relating to our subject:

“1. Tre piccoli vasetti ad un manico di forme elegante, ma con semplici disegni di figure rosse su fondo nero. Sull'una vi è una fanciulla seduta coi bracci stesi, come se fosse per giocare, nel rovescio ve n'è un'altra simile in piedi.

.....

8. Due vasi a fondo nero con figure rosse, di provenienza nolana, come sembra, e di stile bello; regalo d'un nunzio apostolico a S.M. L'uno, di circa 45 centimetri d'altezza (forma 53 della tavola del Jahn, *Münchener Vasensammlung*, 1854, 8.^a) mostra sulla parte antica quattro figure in piedi, cioè dalla parte sinistra una donna vestita di chitone, senz'ale, voltata a d., stando con ambo le mani una tenia verso un giovane guerriero ignudo, voltato a s., che porta il pileo conico comune ai naviganti, la lancia nella d., e nella s. il grande scudo rotondo ornato di corona d'alloro. Segue una vittoria alata, a d., alzante nella d. un vaso nero ad un manico, onde versa il liquore in una patera, che tiene nella s., presentandola ad altro giovane ignudo voltato a s., dirimpetto a lei, e che sta col capo scoperto (i capelli cinge una benda), alzando colla d. l'elmo; nella s. tiene la lancia, la clamide gli pende sulle spalle. Sul rovescio vi

Now, if the likeness between the two vases lay in the subject (Athena at her toilet, flanked by two women) the vase is no longer in the Duke's collection. If only the shape was common to both, then it would be the calyx-krater studied later on in this book (44).

sono quattro giovani inviluppati in mantelli. L'orlo superiore è ornato d'una serie d'animali, leoni, cinghiali, cigni; anch'essi figure nere su fondo rosso⁹.

L'altro vaso della medesima forma e di stile somigliante, alto circa 50 centimetri, e sul diritto mostra puranche quattro figure, tiasoti, a ciò che pare, occupati in una funzione notturna. A s. una donna vestita di chitone con premura procede a d.; porta nel braccio d. un trepiede con piatto per porvi sopra una torce. A d. procede pure un giovane ignudo, portante una torce nella d. e volgendo la testa addietro verso la donna, che segue, vestita di chitone, danzante ed alzando nella s. il tamburino, che gli cuopre la spalla; porta nella s. il tirso e volge la testa addietro verso la donna danzante. Sul rovescio si vedono tre giovani inviluppati ed una donna. L'orlo superiore è ornato dei medesimi animal che quello del primo vaso, ma mostrano un'esecuzione meno elegante.

.....

13. Vaso di terra cotta rossa, senza manichi, disgraziatamente frammentato, dimodochè manca quasi della metà, ornato di bassi rilievi della stessa perfezione di stile che quelli di Tarragona menzionati nel *Bullettino* di 1860, p. 168, ma d'argomento più raro. In mezzo vi si vede un'ara con sacrificio ardente; a s. di essa sta un sacerdote, ignudo di sopra; a d. una giovane vestita di chitone, più a s. dietro del sacerdote la statua d'una dea, che non saprei definire. Seguono ai due lati varie altre persone, alcune danneggiate, di modo chè la loro significazione resta incerta. Spero dall'insigne liberalità dell'augusto possessora di poter dar più tardi un disegno di quest'interessante monumentino che fu scoperto a *Alcácer do Sal*, l'antica *Salacia*."

The collection therefore consisted of two column-kraters, three small lekythoi and a broken vase, all of them red-figured.

Although after the death of the king consort, in 1885, most of his artistic collections were bequeathed to his second wife, the Countess of Edla, the Greek vases apparently remained in the palace. But they were lost trace of in 1910 when the monarchy ceased to exist.

The "Fundação da Casa de Bragança", to whom the remaining antiques were entrusted later on, has by now recovered three small pieces which we shall presently analyse. Nevertheless, these do not correspond exactly with Hübner's description, since there are only two lekythoi and a lebes gamikos. None of the lekythoi has a seated woman on one side and a standing woman on the other. It may be that he muddled up his notes and was referring to one of the extant lekythoi. The lebes gamikos must have been a later addition to the collection. If so, there is still a

⁹ This is an obvious mistake. The German summary in *Die antiken Bildwerke in Madrid* reads "ebenfalls roth auf schwarz".

lekythos missing besides the two column-kraters and the broken vase found at Alcácer do Sal, the last one being a most puzzling case since its description resembles very closely the scene in the bell-krater in the Ethnological Museum from the same provenance, and, moreover, there is no record of findings coming to light at the ancient *Salacia* before 1874, while Hübner's report dates back twelve years earlier¹⁰.

The two extant squat lekythoi (**27. 39**) were found with broken necks and handles partly broken; two mouths were adjoining them. They have now been restored, though not very correctly. The plates show them before and after restoration.

Both these and the lebes gamikos (**40**) are kept in the Palácio Ducal de Vila Viçosa (Évora) in glass cases in the basement rooms, under the heading "King Louis' Collection".

In the second half of the same century another small collection had been gathered together in Monserrate Palace near Sintra (Lisbon) by an English gentleman, Sir Francis Cook¹¹. It was seen by W. Gurlitt, who wrote a notice¹² about it in *Archäologische Zeitung*, Berlin, 1868, Neue Folge, I. Band, pp. 84-87. This is how his account begins:

“Hr. Fr. Cook in London, woselbst er ebenfalls Sammlungen aller Art besitzt, hat in seiner Villa an dem oben bezeichneten Ort eine Reihe antiker Gegenstände von sehr ungleichem Werth, darunter auch viel modernes, zusammengebracht, vou denen ich im Folgenden ein möglichst kurzes Verzeichnis, mit absichtlichem Ausschluss alles sicher modernen, gebe.”

He then proceeds to describe four statues, eleven busts and a relief. On p. 85 he analyses four Greek vases (two Nolan amphorae, a red-figured column-krater and a black-figured hydria) and he closes his account with a reference to a few other statues and sarcophagi.

We have been lucky enough to locate all these vases (respectively **23. 24. 25. 9**), now in private collections in Lisbon or its suburbs. But at the time they were auctioned, some years ago, there were apparently ten or eleven. It seems likely that Sir Francis Cook increased his collection after the publication of Gurlitt's notice, either with his London specimens or with further acquisitions. In any case, no trace of these has yet been found.

¹⁰ Filipe Simões (*O Instituto*, XXXIII [1876], 192), only says that “em várias épocas haviam aparecido nas cercanias desta vila moedas e outras antiguidades romanas que fizeram supor ser aquele o sítio da antiga *Salacia*, apesar de não haver perfeita concordância com o Itinerário de Antonino”.

¹¹ Monserrate palace had been purchased by an ancestor of Sir Francis Cook in 1853, and embellished and transformed into a kind of museum by this Englishman, who afterwards became Viscount of Monserrate. Byron stayed there during his sojourn in Sintra.

¹² I owe this reference to my colleague, Mr. J. M. Bairrão Oleiro.

A fourth collection was acquired by Leite de Vasconcelos in 1905, according to his own statement in vol. XI of *O Archeologo Português*¹³. It came from the ruins of Mycenae and Argos and other non-specified Greek sites and has been preserved in two glass cases in the Lisbon Ethnological Museum ever since.

It consists of a Mycenaean one-handled cup (**1**) and some fragments from the same origin, two Corinthian alabastra (**3.4**), a Cypriot barrel-jug (**6**), an Attic black-figured lekythos (**15**), two white lekythoi (**18. 19**), an Attic squat lekythos (**35**), two miniature pointed amphorae (**47. 48**) and a lacrimatorium (**50**).

Besides these collections there are a few more vases in museums or in private hands which were acquired in the London or Paris market, or elsewhere, as will be stated in the appropriate place.

¹³ This group is included in the list of “Acquisições do Museu Etnológico Português” from April 1905: “...Também entrou no Museu uma colecção de mais de quatrocentos objectos arqueológicos que adquiri na Grécia, Itália, Suíça, França e Hespanha” (Vol. XI [1906], 92). “Uma taça grega dos séculos III-II a.C., que obteve em Roma” is also referred to in vol. XVIII, 1913, 163, among the acquisitions from October 1912.

The same items are mentioned again by Leite de Vasconcelos in his *História do Museu Etnológico Português*, pp. 252-263, under the heading “Objectos estrangeiros antigos e modernos”: “...Da Grécia antiga: fragmentos cerâmicos pintados, vindos das ruínas de Micenas e Argos; vasilhos do século V e IV a.C.” and also p. 103 of the same book.

MYCENAEAN

Página deixada propositadamente em branco

1. ONE-HANDLED CUP (PL. I. 1, 2)

From Mycenae or Argos. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). Published in *Notícia i*, pl. 2.

The oldest Greek vase in this country is a one-handled cup from late Mycenaean. Its shape is described and illustrated by A. Furumark, *The Mycenaean Pottery*, p. 48, type n.º 220.

Decoration consists of concentric circles near the foot and a broader band decorated with a pattern which is repeated all-round the cup. It is very similar to a cup in the British Museum, C 631, from Enkomi (CVA. British Museum, 1, pl. 5.12-26; Stubbings, *Mycenaean Pottery from the Levant*, pl. XII, n.º 13). The only difference is that in our case the ornament is the U-pattern¹⁴ which is a frequent one in late Mycenaean.

In another glass case there are three trays full of **fragments** from the Mycenaean and Geometric periods.

¹⁴ Cf. A. Furumark, *The Mycenaean Pottery*, p. 345, fig. 58, n.º 45, and pp. 351-352.

Página deixada propositalmente em branco

GEOMETRIC

Página deixada propositadamente em branco

2. GEOMETRIC JUG (PL. II)

Presented to our Prime Minister by the Prime Minister of Greece during a State visit in 1954. *Notícia i*, pl. 1.

A jug from the Geometric period, from Athens and from the eighth century B.C. It is a specimen of what Prof. Beazley calls “bird and bird-seed motif”. Its surface is entirely decorated with several linear drawings among which stand out the stylized horses on the frieze on the belly. The largest bands are decorated with the meander-pattern, triglyphs, lozenges, undulate vertical and horizontal lines. Chevrons dominate on the smaller bands. The foot is decorated with small dots.

Many of these motifs were already in use during Mycenaean times¹⁵. But the shape of the vase, with ovoid belly and bright neck of almost the same length, its continuous decoration, with alternating straight and wavy lines, narrow and large bands¹⁶ and the insertion of an animal pattern, all this characterizes the vase as geometric and gives to the whole a harmony which clearly reveals its Attic origin.

¹⁵ Cf. A. Furumark, *The Mycenaean Pottery*, chapter on “The Elements of Mycenaean Decoration”, pp. 236-429.

¹⁶ The style is clearly defined, in opposition to the preceding one, by V. R. d’A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, p. 125. He takes it that the Geometric style introduces new shapes and alterations of old ones; that the clay-ground technique disappears, but the simple dark ground technique is increasingly interrupted by systems of bands, more closely related to the general effect of the vase, the neck and belly areas receiving particular attention. The main new motives, he adds, are the meander and the multiple chevron.

Página deixada propositadamente em branco

CORINTHIAN

Página deixada propositalmente em branco

3.4. ALABAISTRA (PL. III. 1 and 2)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).
Published in *Notícia i*, pl. 2.

Both alabastra are Corinthian, from the end of the seventh century B.C. The one on the left has a small-circle pattern. The one on the right has large bands alternating with circles.

Both patterns are widespread and well-known ones. See, among many others, CVA. Danemark, 2, pl. 94 (n.º 12 and 13).

5. ALABASTRON (PL. III. 3)

A Corinthian alabastron from the last quarter of the seventh century B.C., bought in Paris by its present owner, Mr. Álvaro de Brée, Barcarena (Lisbon).

The typical rosettes and a bird can still be seen, though the painting has almost vanished. The rosette on the mouth is easily recognizable.

Página deixada propositalmente em branco

CYPRION

Página deixada propositadamente em branco

6. BARREL-JUG (PL. IV)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).
Notícia i, pl. 2.

Small vase, with large belly, decorated with sets of narrow stripes flanked by larger stripes, with short neck and a handle. It is from Cyprus, from about 600 B.C.

Página deixada propositadamente em branco

ATTIC BLACK-FIGURE

Página deixada propositalmente em branco

7. BAND-CUP (PLL. V, VI)

Attic black-figured band-cup or rather band-skyphos, Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 19, 20.

Third quarter of the sixth century B.C.

A fawn grazing; on each side a panther.

Most cups of this time represent hunting scenes or just animals, as here.

For a similar motif see CVA. Napoli, Museo Nazionale, pl. 16; CVA. British Museum, fasc. 3, pl. 16, 9-10.

8. CUP (PLL. VII-IX)

Attic black-figured deep cup. Mr. L. Gilbert's private collection, Lisbon. Bought in London at Spink's by its present owner. *Notícia iii*, pll. 18, 19, 20. It has no lips, very deep bowl, low foot and a ridge at the juncture of bowl and foot. This characterizes it as a kylix of a rather unusual shape and dates it to 550 B.C. or the third quarter of the century.

A.

A single combat between two onlookers.

The warriors are fully armed with casks, short chitons, greaves, swords and shields. The one on the right is kneeling on his left knee but his head is turned to the enemy; he has raised up his shield in order to protect his body and right leg and has also raised his left arm. The warrior on the left stands with his shield covering his left arm and has raised his right arm. The onlookers are mantled youths. The himation of the one on the right has folds in diagonal direction.

B.

A similar scene, warriors and onlookers almost in the same position. But the warriors are naked.

Underneath each handle there is a swan.

A very similar scene can be seen on a lekythos in Sydney 49.07, published by Prof. Trendall in *JHS*. LXXI (1951), 183, fig. 3 c. Also on a black-figured hydria by Sakonides in the University of Berlin (Andreas Rumpf, *Sakonides*, pl. 76).

Prof. Beazley finds a near parallel to it in a cup Athens, Ceramicus Museum, inv. 20 (*ABV*. p. 456 n.º 5: *Jb.* 61-62, pl. 9, 24), probably by the same painter, and even by the same potter (although the bowl is shallower and the profile of the foot-plate different, the style of the shape is very similar). The same may be said of the cup Athens 358, which must be by the same potter (*ABV*. p. 456: A. Bloesch, *F.A.S.* pl. 1,2). As to drawing, he continues, the Ceramicus cup is related to the New York amphoriskos 41.162.176 and the Painter of Munich 1842 (*ABV*. pp. 453-6).

White is used for borders of shields, bands and feathers of the swans.

9. HYDRIA (PLL. X, XI)

Attic black-figured hydria belonging to Mr. Manuel Vinhas, Estoril (Lisbon). Formerly part of Sir Francis Cook's collection, Monserrate Palace, Sintra (Lisbon). *Notícia ii*, pll. 22, 23.

This is a hydria of type I, of the last quarter of the sixth century B.C. (cf. Richter-Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases*, figs. 78-79). Unfortunately, the painting has been much restored, so that only the horses on the left have been preserved in their original state. It represents Achilles and Troilos, and a chariot-scene on the shoulder. The vase has been included in the Leagros Group by Prof. Sir John Beazley, with the warning "restored" (*ABV*. n.º 26). By that time, it was considered to be lost¹⁷.

This vase has therefore an academic interest only. Indeed, it has a curious story. It first belonged to Campanari, then to Rogers, in whose collection it was numbered 372¹⁸, and then to Harding. It was published by Jahn, *Telephos und Troilos*, pl. 2, and E. Gerhard, *Vases Étrusques et Campaniens du Musée Royal de Berlin*, Berlin, 1843, pl. E, 5-6, and also described by Secondiano Campanari in *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma, 1834, pp. 234-238. This is how Campanari describes it, pp. 235-236:

¹⁷ Since the publication of *Notícia ii*, it has been included in the second edition (Marburg, 1960) of Brommer's *Vasenlisten*, p. 268, n.º 7.

¹⁸ It has been described in the sale catalogue of the Samuel Roger's Collection, Christie and Manson, April 28, 1856 ff., p. 25 (I owe this reference to Dr. Dietrich von Bothmer).

“È in mezzo del quadro un largo basamento formato di grosse pietre quadrate in bell’ordine disposte su cui ne sorge altro minore similmente composto, dove s’inalza il simulacro di Apollo. Intonso è il nume, ha le mani ambe levate, e chiaro vi si legge de canto il nome di ΑΠΟΛΛΩΝ¹⁹.”

and, on p. 238, he describes the scene on the shoulder:

“L’altro soggetto figurato sotto il collo del vaso è una ripetizione di quelle tante corse di cocchi di cui sono pieni i vasi destinati in premio a’ vincitori di siffatti giuochi. Solo abbiamo a dolerci che questo bel vaso, sebbene integro, abbia un poco sofferto nella vernice rossastra che gli cuopre il fondo; del qual danno sentiva ancora alcun poco la testa della statua di Apollo, prima che da me fosse fatto ristorare. Del resto è però conservato, e pare che il tempo stesso e l’acqua di cui era coperto il sepolcro dove fu ritrovato, abbiano voluto rispettare sì bel monumento.”

This account has only a historical interest, since the interpretation of the scene is clearly wrong. But it already speaks of restoration, and this is important. Gerhard knew the vase in apparently the same condition. The above-mentioned plate shows the small figure with left arm raised and fingers pointing upwards. The right arm has been gripped by Achilles. The inscription ΑΧΙΛΛΕΥΣ, above the horses’s heads, has been preserved. Between Achilles’ head and his raised left arm stands ΠΑΡΙΣ and alongside the small figure we can read ΑΠΟΛΛΩΝ. The warrior behind the altar holds his spear slightly inclined.

This is how Gerhard describes it, pp. 45-46:

“5-6. Tod des Troilos. Hydria des Herrn Samuel Rogers zu London... Das Gefäss ist ergänzt, dargestellt dass, der von Herrn Rogers mir gestatteten Prüfung gemäss, statt der Inschrift ΑΠΟΛΛΩΝ füglich ΤΡΟΙΛΟΣ ursprünglich sein kann; von den übrigen Inschriften, die unangerührt blieben, mag ΑΧΙΛΛΕΥΣ beglaubt sein, dagegen wir uns erlauben, die Inschrift ΠΑΡΙΣ die als Name des Paris jedenfalls Αλεξανδρος heissen müsste, bis zur Nachweisung ihrer Echtheit für untergeschoben zu halten. Dieses vorausgesetzt, ist der von Achill auf Apollo’s Altar an Troilos verübte Frevel unverkennbar; aus dem skäischen Thor kommt rechterseits Hektor mit später Hülfe herbei, während linkerseits zugleich mit Achill’s Wagen vielleicht auch Beistand der Griechischen vermuthet werden darf.”

¹⁹ In this as well as in the coming inscriptions, archaic Greek letters have been replaced by classic ones, owing to printing difficulties.

The vase must have been still in the same condition when Gurlitt saw it in 1868, for he says (*op. cit.*, p. 86):

“Grosse Vase mit drei Henkeln (Fomi N. 34 bei O. Jahn); alterthümlicher Stil. Zwei Streifen schwarzer Figuren mit weiss und braun auf rothem Grunde. a) zwischen den beiden Henkeln (ich gehe bei der Beschreibung von links nach rechts): eine bekleidete Frau, wie alle Frauen mit weissem Gesicht und Händen, hält in der Linken einen langen Stab mit einem Knopf. Sie beugt sich etwas herab zu einem Greise mit weissem Bart und Haar, welcher auf einer Säule sitzt und den Kopf zu ihr zurückwendet, auch er hat in der Linken einen langen Stab. In der Mitte besteigt ein Krieger nach rechts hin den Schlachtwagen; er hat den Schild über den Rücken gehängt, die Rechte hält eine Lanze, die linke die Zügel des Viergespannes. Die Pferde sind schwarz, eins weiss, sämmtlich mit brauner Mähne und braunem Schweif. Hinter den Pferden, nahe beim Wagen, steht eine Frau, auf welche der Krieger blickt. Sie reicht die ausgestreckte Linke zum Abschied. Die rechte Hand ist, wie beschwörend, gehoben. Doch kann man den Gestus in Verbindung mit dem der linken Hand auch einfach auf den Abschied beziehen. Weiter rechts, gegen die Pferde gekehrt, sitzt ein Greis mit weissem Bart und Haar, einen Stab in der Hand, hinter ihm ein Krieger in voller Rüstung, mit Helm, Schild und Lanze. – a) (ebenfalls von links nach rechts) zunächst die Vordertheile von vier Pferden mit weissem Zaumwerk. Es folgt eine grosse Kriegergestalt, welche durch eine Inschrift links vom Kopfe als *ΑΧΙΛΛΕΥΣ* bezeichnet ist. Auf dem Kopfe, von dem reiche Locken auf die rechte Schulter herabwellen, trägt er einen grossen Helm mit grossem, braunem Kamm und langem Helmschweif, der Brustharnisch ist weiss, ebenso die braungeränderten Beinschienen. Der linke Fuss tritt in starker Biegung auf einen Mauerabstaz, welcher aus zwei Lagen Quadersteinen gebildet ist. Seine hochgehobene Linke hat die Rechte eines nackten Knaben von sehr gefälliger Bildung erfasst, welcher noch höher auf einer zweiten Stufe dieses Absatzes steht und reisst sie in die Höhe über den Kopf des Knaben hinaus. Die Rechte zückt ein langes Messer gegen ihn. Auch dieser Knabe, dessen Linke flehend in die Höhe gerichtet ist, ist durch eine Beischrift näher bezeichnet. Am linken Arm des Achilleus entlang steht etwas undeutlich, aber doch unzweifelhaft der Name *ΠΑΡΙΣ*. Rechts von diesem Mauerabsatz, der hinten gerade abschliesst, ist die Hälfte eines gerüsteten Kriegers mit Helm, Schild und Lanze sichtbar. Es folgt ein Pfeiler, unten weiss, oben schwarz, welcher durch die ganze Hobe des Streifens hindurchgeht und ihn in zwei Theile theilt. Rechts von denselben zeigen sich wieder die Vordertheile eines Viergespanns, dann ein Krieger in vollständiger Rüstung. Darüber sehen

von einer zinnengekrönten Mauer ein behelmter und ein unbehelter Kopf herab, letzterer auffallend roh.”

In its present condition, only one of the three above-mentioned inscriptions has been preserved: this is the one reading *ΑΧΙΛΛΕΥΣ*, obviously referring to the warrior between the horses and the altar. Troilos only shows his left arm, so that Achilles' gesture has no point. The warrior behind the altar has had his spear repainted (now it is quite upright) and the column in the middle has also been repainted; there is a horse's head on the shelf on the right, which is new. The chariot-scene has been left untouched.

The second restoration also shows several layers of painting, which have badly damaged the drawing. As we have already said, only the horses on the left (excepting the extreme upper corner of the scene) are original.

10. PANATHENAIC AMPHORA (PLL. XII-XIV)

Panathenaic amphora with lid (which seems to belong) but not a prize one. Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 1, 2, 3. End of the sixth century B.C.

A.

Athena in the typical position of the prize panathenaic amphorae: she is raising one heel from the ground and wears an aegis covered with scales and trimmed with small serpents. She is short and stout and wears a simple peplos. The device on the shield is a ketos-head. She is flanked by two columns. These are not surmounted by cocks, as this is only a non-official imitation of the panathenaics.

B.

Wrestling-scene. Two bearded athletes wrestling in the middle. On the left, a trainer or judge, also bearded, wrapped in his himation, stands watching, holding a staff in one hand and three sprigs in the other. On the right, another athlete, his right arm slightly raised, looks on. On the wall hangs a garment.

This is quite a common scene on the backs of Panathenaic amphorae. Cf. CVA. British Museum B 140, fasc. i, III He, pl. 4, n.^o 2; B. 604, III Hf, pl. 2, n.^o 4 and B. 603, III Hf, pl. 2, n.^o 5; CVA. Louvre, Inv. Campana 192, Catal. F 276, fase. V, III Hg, pl. 1, 5-6; CVA. Bruxelles, Inv. A 13b, fasc. I, III He, pl. 13,5^a; CVA. Museo Nazionale Tarquiniense, Inv. n.^o 627, fasc. I, III H, pl. 17,2; CVA. Madrid, Inv. 32647, fasc. I, III He, pl. 28, 1-b.

11. FAT LEKYTHOS (PL. XV. 1, 2)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 12 and 13. 1. Last quarter of the sixth century B.C.

A youth in the middle starting to run; on either side clothed youths.

It belongs to the Fat-Runner Group, according to Prof. Beazley (see his *Attic Black-Figure Vase-Painters*, pp. 459-460).

12. LEKYTHOS (PL. XVI. 1, 2, 3)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 13.2, 14, 15. Earlier part of the fifth century B.C.

A man reclining on a couch and three women sitting. A foliage decoration fills in the empty spaces above.

The vase belongs to a well-known series of symposium scenes, which Prof. Beazley ascribes to the Haimon Group. He lists some of them in *ABV*. n.º 551-553, in addition to the ones mentioned by C. H. E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, I. 241-247. The Painter's style is defined *ibidem*, I. 130-141.

13.14. LEKYTHOI (PL. XVII. 1, 2)

Two Attic black-figured lekythoi with palmette decoration said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 16. 1 and 2. First half of the fifth century B.C.

A widespread pattern. See, among many examples, *CVA*. Deutschland, Braunschweig, pl. 11, n.º 12, 13; *CVA*. Wien, Sammlung Matsch, pl. 6, n.º 1, 2; *CVA*. Baltimore, Robinson Collection, III He, pl. 38, n.º 5.

These lekythoi certainly come from the Beldam workshop, and may have been painted by the Beldam Painter himself. See C. H. E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, I. 185.

15. LEKYTHOS (PL. XVII. 3)

Attic black-figured lekythos with palmette decoration. From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). *Notícia i*, pl. 3. First quarter of the fifth century B.C.

For a similar pattern see *CVA*. Danemark, Copenhagen, Musée National, pl. 112, n.º 15-16.

16. LEKYTHOS (PL. XVII. 4)

Attic black-figured lekythos with coarse ivy decoration. Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 16. 3. Fifth century B.C. Restored.

Many instances of this decoration, with better drawing, are to be found.

See, for instance: CVA. Bruxelles, Musées Royaux, pl. 1, n.º 13; CVA. Copenhagen, Musée National, pl. 112, n.º 17 and 18; CVA. Cambridge, Fitzwilliam Museum, I, pl. 22, n.º 33; CVA. Pologne, Cracovie, Collection de l'Université, pl. 1, n.º 1; CVA. Deutschland, Braunschweig, pl. 11, n.º 15.

17. LEKYTHOS (PL. XVIII. 1, 2, 3)

An Attic black-figured lekythos bought in London at Sotheby's, on January 16th, 1956, by Mr. E. Malta (Lisbon). *Notícia iii*, pll. 9, 10, 11. The catalogue dates it to c. 530 B.C.

Its shape, however, with sharp shoulder-edge, long neck, shallow mouth, and tall, tapering body, the drawing of the figures and the "wet-incised" lines with three turns below the picture are characteristic of the lekythoi from the Beldam workshop²⁰, so that we may date it back to the second quarter of the fifth century. I take it to be from the Beldam workshop, not from the Beldam Painter himself.

For lists of lekythoi from the same workshop, see C. H. Emilie Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, I. 266-269, supplemented by Prof. Beazley, *ABV*. pp. 586-587 and 709. For characteristics of his style, see C. H. Emilie Haspels, *ibidem*, pp. 171, 178, 185. The workshop of the Beldam Painter is dealt with *ibidem*, pp. 170-191.

A very similar subject on a lekythos at Laon 37.903, is mentioned by Prof. Beazley, *ABV*. p. 709: Dionysos on donkey, with satyr and maenad²¹.

²⁰ Its technique is described by Miss Haspels, *op. cit.*, I. 171:

"Below the scene – the chief mark of this workshop – two groups of two or three 'wet-incised' lines. To make these lines, the painter after the black paint had been put on, placed the vase once more on the wheel, and turned it while holding a blunt tool against the vase. Often he did not succeed in making beginning and end meet and then he simply spun on, so that instead of three rings we get a 'snake' with three turns, coiling round the vase. These lines were put on before clay and paint were fired and before they were quite dry; that is why I call them 'wet-incised'."

Prof. Beazley called this Painter Beldam after the subject of the much discussed black-figured lekythos Athens 1229 (see Miss Haspels, *op. cit.*, I. 170).

²¹ This was a common subject. See, for instance, a cup in the Louvre F. 133, published in *JHS*. LXXV (1955), pl. XIII. 3, and also a lekythos at Canterbury University College 2 (quoted by Prof. A. D. Trendall in *JHS*. LXXI (1951), 184).

Here it is not Dionysos, but a woman riding a donkey preceded by a maenad and followed by a satyr.

The maenad wears a chiton and a panther-skin on her shoulders. She carries a thyrsos horizontally in her right hand and holds a snake in her left hand. She is looking towards the donkey. Behind her and behind the woman who is riding are branches. The satyr is naked and has a long beard. With his right hand he urges the donkey on; his left hand is raised with a finger sticking out²².

White is used for face, neck, arms and hands of the maenad; also for the mouth of the donkey.

Below the picture, the characteristic “wet-incised” lines; on the shoulder, a ray decoration.

²² A characteristic detail. Cf. Miss Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi* I. 172:

“The figures have queer stunted hands with the thumbs sticking out in a purposeless way.”

ATTIC WHITE LEKYTHOI

Página deixada propositadamente em branco

18. WHITE LEKYTHOS (PL. XIX. 1)

Attic white lekythos with ivy-decoration. From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). *Notícia i*, pl. 3.

Second quarter of the fifth century B.C.

There are many examples of this pattern. See, among many others, CVA. Bruxelles, 2, pl. 1.

19. WHITE LEKYTHOS (PL. XIX. 2)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). *Notícia i*, pl. 3.

A man with a long beard holding a stick. On the right, a stele.

On the shoulder, a ray decoration. On the upper part of the body, a meander pattern.

The tapering straight body, deep shallow mouth and the sharp angle between shoulder and body, characterize the vase as a product of the Beldam workshop, though not of the Beldam Painter himself. See C. H. E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, I. 170-191, for characterization of this style.

The date is about 460 B.C.

20. WHITE LEKYTHOS (PL. XX. 1)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection, *Notícia ii*, pl. 16.4. Second or third quarter of the fifth century B.C. No recognizable drawing (perhaps a woman, a stele, and another figure).

Probably Tymbos Group, according to Prof. Beazley.

21. WHITE LEKYTHOS (PL. XX. 2)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 17.2. Second or third quarter of the fifth century B.C. No recognizable drawing.

Probably Tymbos Group, according to Prof. Beazley.

ATTIC RED-FIGURE

Página deixada propositadamente em branco

22. FRAGMENT OF A COLUMN-KRATER (PL. XXI)

Provenance unknown. Barcarena (Lisbon), Mr. Álvaro de Brée's private collection.

The head of a komast. The upper chest is visible, and also his raised right arm. According to Prof. Beazley the remains on the right seem to be the handle and part of the lip of a cup held up in his left hand. The same scholar assigns this fragment to one of the early mannerists, the Agrigento Painter, also second quarter to middle of the fifth century. For a list of works by this painter see his *ARV*, pp. 377-382, 959, 968. He was a companion of the Pig and Leningrad Painters and it is to be remarked that no less than forty-one vases out of sixty-eighth which have so far been identified are column-kraters, so that this seems to have been a favourite form with him.

23. NOLAN AMPHORA (PLL. XXII, XXIII)

Formerly in Sir Francis Cook's collection at the Monserrate Palace, Sintra (Lisbon). Now in Mr. L. Gilbert's private collection, Lisbon. *Notícia iii*, pll. 14,15. About 480 B.C.

The vase has been described by W. Gurlitt in *Archaeologische Zeitung*, Berlin, XXVI (1868), 85, in the following way:

“a) Ein ganz bekleideter, bärtiger Priester, den Epheukranz im Haar, hält in der Rechten nach links hin einen Krug, aus dem er auf einem brennenden Altar zu spenden im Begriffe steht. Die Linke hält einen langen Thyrsus.

b) Ein nackter, jugendlicher Satyr mit langem Schweif streckt die Linke wie tastend vor, ebenso das linke Bein; das rechte ist zurückgebogen, in der rechten hält er einen Krug.”

Now let us analyse it.

A. Dionysos.

The god is dressed, as usual, in a sleeved chiton and over it he has a himation round his right side and over his left arm; his hair is tied with a wreath falling

in a curl on each shoulder; and he has a long beard. He carries a thyrsos in his left hand and with the right holds a kantharos with which he is about to pour a libation over an altar on the left, the top of which is in the form of an Ionic capital. Below, a meander pattern alternating with saltire-squares.

B. A satyr.

The satyr is moving right with outstretched arms. He is naked and has a long beard. In his right hand he holds an oinochoe. Below, the same meander pattern alternating with saltire-squares.

The subject from (A) is to be found on a Nolan amphora by the Pan Painter (Tillyard, *Hope Vases*, pl. 9, 90) and on another Nolan amphora from the Ripe Archaic period, also on Tillyard, *Hope Vases*, pl. 9, 91. This only shows that it was a common subject since the style is different.

Prof. Beazley, who has seen photographs of the vase, assigns it to the Dutuit Painter²³. From the list of his works in *ARV*, pp. 205-206 and 955, one can easily see that Dionysos and satyrs were often drawn by this painter (for example, a neck-amphora in Berlin 2330 – A, Dionysos; B, maenad – an oinochoe in London E 511, Dionysos and satyr; an oinochoe in the Louvre G 240, Dionysos and maenad; and perhaps a small neck-amphora in Berlin inv. 3309, A, Dionysos with satyr and maenad, B, rider and man).

Miss Richter calls the Dutuit Painter one of “the most attractive” among late archaic pot painters and “a singularly gracious personality”²⁴. His fine drawing conveys an impression of serene, yet alert self-restraint, which is characteristic of late archaic at its best.

24. NOLAN AMPHORA (PLL. XXIV, XXV)

Formerly in Sir Francis Cook’s collection at the Monserrate Palace, Sintra (Lisbon). Now in Mr. L. Gilbert’s private collection, Lisbon. *Notícia iii*, pl. 16, 17. About 470-450 B.C. This is how Gurlitt, *op. cit.*, pp. 85-86, describes it:

“a) Ein Jüngling in langem Mantel, aus welchem nur der rechte Arm und die rechte Schulter hervorsehen, hält in der vorgestreckten Rechten einen langen Stab; der linke Arm, vom Mantel bedeckt, ist in die Seite gestemmt.

b) Ein nackter Jüngling, mit einer schmalen, braunen Binde im Haar, ist im Begriff, in’s Bad zu steigen. Er steht gerade gegen den Beschauer, der Kopf

²³ Named after an oinochoe in the Petit Palais 315 (Artemis caressing a fawn – cf. G. Richter, *Attic Red-Figured Vases*, p. 73) once in the Dutuit Collection (studied by Prof. Beazley, “The Master of the Dutuit Oinochoe”, *JHS*. XXXIII (1913), 106-110).

²⁴ *Attic Red-Figured Vases*, p. 73.

ist etwas nach links gewandt, die Arme sind vor der Brust gekreuzt und die Hände auf die Schulter gelegt. Das einfache Motiv ist mit grosser Meisterschaft ausgeführt, man fühlt es förmlich mit, wie ein leiser Schauer den Körper in dem kühlen Raume durchzieht. Rechts neben ihm liegt der Mantel und der lange Stab, oben hängt ein Schlauch.”

Now let us analyse the vase:

A.

An athlete with his arms folded over his chest. On the right, a column with his clothes on top. Leaning against the wall, a stick. Hanging high on the wall are a sponge, aryballos and strigil. Below, a meander pattern.

B.

A youth wearing a himation round his body and over his left arm, and holding a stick with his right hand. Below, the same meander pattern.

Prof. Beazley, who has seen photographs of this amphora, assigns it to the Alkimachos Painter²⁵ and compares it with another Nolan in Plovdiv (*Revue Arch.* XXVIII (1951), 32-38, whence *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1957, pp. 150 and 155, and fig. 12), and for the youth on (B), a Nolan amphora in London 1928. 1.1757 (CVA. pl. 46,2 and pl. 51,3), which he now believes to be from the painter's own hand, and not only in his manner, as he formerly assumed. For the clothes on the pillar he compares Gallatin's Nolan by the same painter (CVA. Gallatin, pl. 54,1).

The list of the painter's identified vases is to be found in Prof. Beazley's *Attic Red-Figured Vase-Painters*, pp. 356-359 and 958 (totaling up to fifty vases, after the above-mentioned correction).

His favourite subjects seem to have been warriors, komastai, maenads and satyrs. Nevertheless there are other representations of athletes, besides the present vase, on a neck-amphora at New-York, Gallatin Collection (A, jumper; B, trainer) and on a column-krater in Rhodes 12063 (A, horse-race; B, athletes and trainer).

25. COLUMN-KRATER (PLL. XXVI, XXVII)

Attic red-figured column-krater in the Early Free Style, about 460 B.C. Formerly in Sir Francis Cook's collection at the Monserrate Palace, Sintra (Lisbon). Now in Mr. L. Gilbert's private collection, Lisbon. *Notícia iii*, pll. 12, 13.

The vase is described by Gurlitt, *op. cit.*, p. 86, as follows:

²⁵ Named after a kalos-name which appears on one of his vases (see G. Richter, *Attic Red-Figured Vases*, p. 110).

“...Eine Vase (in der Form ähnlich Nr. 35 bei O. Jahn), rothe Figuren auf schwarzem Grunde. Ich konnte nur die eine Seite sehen. Ein Greis, in den Mantel gehüllt, mit langem Stock in der Linken, ist zu einem nackten Jüngling rechts hin gewandt, dessen Kopf, rechter und linker Arm und linkes Bein am Oberschenkel mit schmalen, braunen Bändern umwunden ist, welche zusammengeknottet mit langen Enden ausflattern.”

Let us see it closer.

A.

A paidotribes and a victorious athlete. The paidotribes has a himation round his right side and over his left arm from which it falls in long folds; he holds in his right hand the forked wand of his office. He wears a laurel crown on his head. The youth on the right is naked but is also crowned. Hanging from his arms and tied round arms and legs are tainiai characterizing him as a victor²⁶.

B.

A youth wrapped in his himation, holding a staff in his right hand.

The drawing of the folds very much recalls the painter of a pelike now in Cambridge, Fitzwilliam Museum (Tillyard, *Hope Vases*, pl. 12, 98) and a column-krater now in New York, Gallatin Collection (Tillyard, *Hope Vases*, pl. 20, 127), both by the Pig Painter. Prof. Beazley, who has seen pictures of the vase, also assigns it to this artist.

The Pig Painter²⁷ (formerly called See-saw Painter) is a mannerist who continues the style of Myson²⁸. About forty vases have been assigned to him up to now, half of which are column-kraters, a shape that seems to have been a favourite with him. He sometimes liked to paint athletes on the obverse of his vases. So on the column-krater in Castle Ashby, Northampton, and on the one in Brussels R 305, CVA. pl. 16.1 and 17.1. A man and a boy victor can be seen on the column-krater at the Cabinet des Médailles 414, De Ridder, pl. 16.

A list of his works is to be found in Prof. Beazley, *ARV*. pp. 370-372.

²⁶ There are many such representations, for example on the panathenaic by the Kleophrades Painter in Boston (*JHS*. XXXVI (1916), 130-131; VA p. 42; Caskey B, pl. 5) (pointed out to me by Prof. Beazley).

²⁷ His name is derived from the two pigs in his picture of Odysseus and Eumaios on a pelike in Cambridge, according to G. M. A. Richter, *Attic Red-Figured Vases*, p. 96.

²⁸ See Prof. Beazley, *ARV*. p. 370.

26. CALYX-KRATER (PLL. XXVIII-XXXII)

This is a famous vase in the Free Style, about 440 B.C., found at Agrigento and assigned to the Coghill Painter by Prof. Sir John Beazley, *ARV.* p. 688, 1, after the name of its first owner.

From the Coghill Collection, it came to the Hope Collection, whence, after the great auction sale in 1917 at Christie's, it became the possession of Mr. C. S. Gulbenkian, who kept it in his Paris home, along with other precious antiques. In 1958, the vase came to this country together with many other works of art which the Gulbenkian Trust has brought here, and are to be housed in a museum to be erected in Lisbon. At present, the vase is stored in a palace belonging to the same Trust, at Oeiras (Lisbon), whence it will be transferred to the projected Museum within a few years.

The vase has a long bibliography to its credit, which I shall now enumerate:

James Millingen, *Peintures Antiques de Vases Grecs de La Collection de Sir John Coghill Bart*, Rome, 1817, pp. 1-6 and plates I, II, III.

Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, pl. 159, n.^o 606.

Inghirami, *Monumenti Etruschi*, V, 1824, pll. XIII-XIV.

Otto Jahn, "Griechische-Vasenbilder", *Archaeologische Zeitung*, Berlin, III. Jahrgang, 1845, Sp. 27-30.

C. Bursian, "Raub der Leukippidem", *Archaeologische Zeitung*, Berlin, X. Jahrgang, 1852, Sp. 433-444 and Tafel XLI.

Thiersch, *Veterum artificum opera ueterum poetarum carminibus explicata*, II and *Archaeologische Zeitung*, 1852, pl. 41.

H. Heydemann, "Due Vasi di Ruvo", *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma, 1885, vol. LVII, p. 165, n. 1.

Ernst Kuhnert, "Eine neue Leukippidenvase", *Jahrbuch des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*, Band ii, 1888, p. 273.

Otto Benndorf und George Niemann, "Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa", Sonderdruck aus dem *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien, 1889, p. 615, n. 1.

Roscher, *Lexikon*, Band III, Sp. 1993, s.v. "Leukippiden".

Carl Robert, *Die Marathonsschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*, Achtzehntes Winckelmannsprogramm, Halle, Max Niemeyer, 1895, p. 59.

P. Hartwig, "Die Wiederkehr der Kora auf einem Vasenbilde aus Falerii", *Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*, Römische Abteilung, Band xii, Rom, 1897, p. 102, n. 1.

Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris, Ernest Leroux, Éditeur, vol. ii, 1900, pp. 1-2.

Studniczka, *Jahrbuch*, xxxi (1916), 211, fig. 26.

Christie's Catalogue, July 13, 1917, pl. I, n.° 55.

E. M. W. Tillyard, *The Hope Vases*. Cambridge, 1923, pp. 65-68 and pll. 17 and 18.

J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford University Press, 1942, p. 688.

G. M. A. Richter, *Attic Red-Figured Vases. A Survey*. Metropolitan Museum of Art. New Haven, Yale University Press, 1946, p. 130 and n. 110 and 111.

Notícia ii, pll. 24, 25, 26, 27, 28.

Brommer, *Vasenlisten*², p. 360, n.° 3.

Let us now single out the main points in the history of the interpretation of the vase. As we can see, it was first published by Millingen. He explained its main drawing as a representation of a victory in the Pythian Games, illustrating an ode of Pindar. Thiersch followed the same trend. The right explanation was provided by Jahn, who described the upper register as the Rape of the Leucippidae. Comparison with the Meidias' vase in the British Museum, which bears inscriptions with the names of the figures, enabled him to get a better understanding of the whole scene. Bursian developed this comparison and even produced a further parallel with a relief on a sarcophagus found in the neighbourhood of Kertsch, also representing the same scene. The several plastic versions of the same mythical event have been compared by Benndorf and Niemann.

A full description of the vase was made by Tillyard, who also provided a thorough discussion of other representations of the rape of the Leucippidae. This is a rather interesting point, since it had been assumed that the vase-paintings derived from a famous picture by Polygnotus in the Anakeion at Athens, mentioned – but not described – by Pausanias 1.18.1. Tillyard argues at length that no common source may be assigned to the vases and the Trysa frieze and, anyhow, there would be no need to assume that the vase-painters worked on a major model whenever they wanted to illustrate a mythical scene.

The upper register shows the rape of the Leucippidae. On each side the center is occupied by a quadriga led by one of the Dioscuroi carrying off one of the Leucippidae. Behind the horses stands Apollo on side (A) and a woman in a Doric chiton on side (B).

On side (A), on the right, a youth wearing a chlamys, petasos and boots, and holding two spears in his right hand, raises his left arm, and at the same time turns his head back to the chariot as if he wanted to lead the way. On the left is a woman running in the direction opposite to the chariot, but her head is still turned back to its occupants, as if to take leave of them. Next to her, to the left, are three girls running. The one in the middle is stretching out her hands towards the others. On the opposite side, sits a bearded man, holding a spear in his right hand and wearing a laurel wreath on his head; he is sitting on a rock and is dressed in a himation. Towards him runs a girl with both arms outstretched, but her head turned to the chariot behind her.

The identification of most of the figures is open to doubt, although the general meaning of the scene is clear.

Jahn suggested that the only god present at the scene was Apollo, standing behind a chariot (A) and that the woman to the left of the same might be Philodice, the mother of the Leucippidae. He identified the man preceding it as Chrysippos, an attendant of the Dioscuri. He considered the seated man on the other side to be Leucippus, to whom a girl brings the news of the rape. On the opposite side, there is a group of three girls, who are companions of the Leucippidae. Maybe the one in the middle is Arsinoe, the third daughter of Leucippus, as Tillyard suggests.

The lower register has always been said to represent a Bacchic scene since Millingen first published it.

On side (A) there are two pairs of satyrs and maenads. The satyr on the left stretches his arms towards a maenad, who holds a wine-skin in her right outstretched arm and a thyrsos with an ivy-spray in her left. The maenad on the right also holds a thyrsos in her left and she is running away from a satyr with outstretched arms.

On side (B) a satyr with a panther-skin on his left arm runs between two maenads, the one on the left carrying a thyrsos in her left hand and a wine-skin in her right, the one on the right running in the opposite direction with a burning torch in her left hand.

Both scenes are full of pathos and movement. An egg-pattern band separates the two registers. Above, oblique palmettes and below a meander-pattern alternating with a saltire-square.

Some slight restorations have been noticed by Tillyard in the seated man and the girl running towards him, in the egg-pattern below these two, in the maenad on the left, on side (B), and in the satyr on side (A).

Prof. Beazley assigned this calyx-krater to the Coghill Painter, to whom he ascribes two further vases, both hydriai, one in London E 170, and one in Naples RC 157, and, hesitatingly, a volute-krater in New York. Hartwig, when discussing the whole series of kraters decorated in two zones, placed this one at the head of the group. So the Gulbenkian vase is indeed a notable addition to our Museums.

27. SQUAT LEKYTHOS (PLL. XXXIII, XXXIV)

The Royal Collection, Vila Viçosa Palace (Évora). *Notícia iii*, pll. 1 and 2.

Date is about 400 B.C. The mouth is alien.

It represents a seated woman, with outstretched arms, preparing the wool for spinning. She wears a sleeved chiton and has a himation wrapped round her knees. Her hair is gathered into a knot behind her head; she has a single curl on

the side. In front of her, on the ground, is a basket. Behind her, a palmette decoration. Coarse drawing.

28. BELL-KRATER (PLL. XXXV-XXXVII)

This is the best known of all the vases found at Alcácer do Sal. It has been reproduced in a print by J. da Silva, *Boletim de Architectura e de Archeologia*, vol. I, n.º 6, 1875, pl. 10, pp. 91-92, and *Bulletin Monumental*, n.º 5, 1875, pp. 471-472; in photographs by A. A. Mendes Correia in *História de Portugal* edited by Damião Peres, vol. I, p. 160, and A. de García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. III, pl. CXLII; also *Notícia i*, pll. 6, 7, 8. The Ethnological Museum (The University of Lisbon), where the vase is kept, has issued a postcard with it²⁹.

As to its shape, it is an Attic bell-krater from the first quarter of the fourth century B.C.

Its interpretation has been a subject of controversy. Putting aside, as entirely fanciful, the one already quoted³⁰ from J. da Silva, we shall now proceed to examine the principal ones and then give that which seems to us the most probable.

A.

Desjardins, in a letter published in *Bulletin Monumental*, n.º 5, 1875, 471-472, interpreted the picture on (A) thus:

“...Sur les cinq figures qui forment le sujet, celle qui représente un vieillard du côté gauche, et la prêtresse, mettant le feu au bûcher, sont des plus incorrectes d'ensemble aussi bien que de détails. Les trois autres, avec un mouvement meilleur, ne sont pas plus parfaites dans la reproduction des extrémités... Quant au sujet, il me semble y voir une invocation, faite par les deux personnages, placés aux extrémités du tableau. Tous deux semblent faire un voeu en élevant la main sur un bûcher qu'une prêtresse allume, et que deux jeunes gens attisent.”

Now Filipe Simões, *O Instituto*, XXIII [1876], 192-193, says:

“O primeiro vaso, de maiores dimensões, tem o bojo ornado com duas cenas mitológicas. A primeira e principal representa um sacrifício. Diante do loureiro sagrado a Apolo está um altar, sobre o qual arde a lenha para o

²⁹ The four vases from Alcácer do Sal are photographed together in a vignette on p. 7 of Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Algumas Palavras a Respeito de Púcaros em Portugal*, repr. Lisboa, 1957.

³⁰ See above, p. 140.

sacrifício. Dois ministros aproximam do altar os espetos com as carnes das vítimas. Três outras figuras parece acompanharem com hinos ou outros cantos sagrados a cerimónia do sacrifício.”

F. Alves Pereira, in a short note to a paper “Novas Figuras de Guerreiros Lusitanos Descritas pelo Dr. L. de Figueiredo Guerra”, *O Archeologo Português*, XX, 14, deals with the same subject. He apparently believes that the whole scene takes place indoors, for he states:

“...palmetas pintadas que balizam dos lados a casa cultural. Duas das personagens, que nela figuram, sustentam uns utensílios, que não são senão os espetos utilizados nesta cerimónia do culto doméstico...”

Contrarywise, A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. II, pp. 187-188, plainly sees that it all happens outdoors:

“... una grán cratera... con figuras de buen arte, representaba una escena de sacrificio ante una ara, en un paisaje natural (árboles); actúan dos sacerdotisas asistidas por un mancebo desnudo; en los extremos de la escena un hombre barbado, vestido de larga ropa (izquierda) y un varón joven también vestido de largo (derecha).”

There is no doubt that this is a sacrifice performed over an altar on top of which lies a pile of wood which is being kindled by a woman in a sleeveless chiton, which has a wave-pattern on the hemline and round the neck and small dots everywhere. With her left arm she is pointing to the right. On the right of the altar a youth in his himation is roasting meat on a spike over the fire. Behind him, two steps above the other people, there is a youth draped in his himation pointing to the scene with raised right arm. To the left of the altar, behind the woman, a small naked boy holds a spike over the altar in order to roast the sacrificial meat. Behind him, on a higher level, is a man in his himation with his right arm pointing to the sacrifice. Behind the altar, to the right, there is a laurel tree. Above the picture are laurel leaves, and beneath a meander and saltire square pattern.

The laurel tree suggests that this may be a sacrifice to Apollo³¹. The two male figures on the higher level appear to be gods, but no clear attributes are assigned to them.

The whole is well-balanced. Centralization of the scene is typical of fourth century vase painting.

³¹ For a similar device to suggest the cult of Apollo, see CVA. Denmark, Musée National, Copenhagen, 4, pl. 147-la.

A similar picture is to be seen on a krater in the Louvre³²: in the shadow of a small tree a crowned man and two youths are roasting meat; on the right is a god who may be Apollo.

B.

As to the obverse, which is rather damaged, besides the fanciful story J. da Silva built upon it which we mentioned earlier in this book³³, we only know of two interpretations. One of them is given by Filipe Simões, *op. cit.*:

“Na parte oposta vê-se uma bacante inteiramente nua agitando o tímpano e dançando entre dois sátiros.”

The other one was given by A. García y Bellido, *op. cit.*:

“En la parte opuesta mainades com tympano danzando entre dos satyros con thyrsos...”

There is, as a matter of fact, a maenad with a tympanos between two satyrs who are apparently dancing and holding thyrsos in their hands.

FRAGMENT OF ANOTHER KRATER

This must have been a vase similar to the foregoing one. Provenance is the same. Only the lower part is preserved. A piece of its decoration (a meander pattern and a palmette) and the hemline of a chiton are still to be seen.

Fourteen **fragments** from the same provenance.

29. BELL-KRATER (PLL. XXXVIII, XXXIX)

From Alcácer do Sal. Formerly in Prof. Gentil's Collection. Institute of Archaeology, The University of Coimbra.

Published by M. de Lourdes Costa Arthur, “Necrópolis de Alcácer do Sal”, a reprint from the *Crónica del II Congreso Arqueológico Nacional, Madrid, 1951*, Cartagena, 1952. Also *Notícia i*, pll. 16, 17, 18.

This is an Attic bell-krater from the first half of the fourth century B.C.

³² CVA. France, 8, pl. 35,2.

³³ See above, p. 140.

A. García y Bellido briefly referred to it, *Hispania Graeca*, vol. II, pp. 187-188³⁴. A fuller account has been provided by M. de Lourdes Costa Arthur in the above-mentioned paper. These are her words:

“...de izquierda a derecha, una bacante, teniendo elevada en la mano izquierda una bandeja y en la derecha una antorcha (?); vuelto hacia ella un sátiro, de grau cola equina, danza. En medio y en situación destacada, otra diosa bacante que tiene, como la primera, el tono de la piel sobresaliendo del blanco de la pintura, sujeto con la mano izquierda el tirso, y a juzgar por el sentido del movimiento, que el artista supo imprimir en la túnica que viste, decimos que está bailando, vuelto hacia otro sátiro que sentado toca un pequeño instrumento de viento; en el reverso, tres personajes envueltos en sus mantos...”

Now let us look at it more closely.

A. A Bacchic scene.

In the middle, a maenad in a chiton and an elaborate head-dress, holding a thyrsos in her left hand, is dancing to the music provided by the flute played by a satyr seated on a rock to the right. On the left, another satyr holding a thyrsos with both hands and – as far as the condition of the restored picture allows us to see – also wearing an animal skin, like the one on the right. He and the maenad on the left both seem to feel Bacchic extasis. This maenad is dressed in a chiton and carries a fruit plate in her left hand and a torch in her right hand. She wears a fillet on her hair, and so do the satyrs.

Above the picture are laurel leaves and below a restored meander pattern.

Relief lines are used on the body of the satyrs. White is used for the uncovered parts of the body of both maenads, for the chiton of the one in the middle and for the rock on the right.

B. Youths.

Three youths draped in their himatia. The two at the sides have one arm raised. The one on the left has an aryballos. Hanging on the wall are writing tablets.

³⁴ “Una de las kráteras tiene mainades y satyros con pintura blanca.”

The motif of two or three youths talking is a widespread one for ornamenting the obverses of vases. A picture very similar to this one, but in a finer drawing, may be seen on a calyx-krater in the Cyprus Museum³⁵.

Bacchic scenes are very common on red-figured vases, the most famous example being the amphora 2344 in Munich by the Kleophrades Painter. Compositions like the one we have just analysed are very frequent. We shall mention only two bell-kraters from Galera (García y Bellido, *Hispania Graeca*, III, pl. CXXXVI, 5 and pl. CXXXVIII, 7). Moreover the style of the drawing and the particular shape of the thyrsos shows, according to Prof. Beazley, that this is a work from the Black-Thyrsos Painter, a well-known Attic painter from the beginning of the fourth century B.C. The bell-krater from the Gentil Collection is therefore a further work to add to the list which has been established by that distinguished scholar in his *Attic Red-Figure Vase-Painters*, pp. 878-879 and 966.

The list, which Prof. Beazley generously gave us with the additions he made after the publication of the afore-mentioned work, is as follows:

Bell-Kraters

- Louvre G 511. CVA. e pl. 3,1 and 3.
 London 1950.4-26.1. A, Tillyard, *Hope Vases* pl. 27, 168.
 Salonica, 38.576. Robinson, *Olynthus* 13, pll. 48-50.
 Vienna 624.
 Once Lamberg. A, Laborde I pl. 80.
 Once Mastrilli. Passed, pl. 215.
 Madrid, from Tútugi. A, *Boletín de Excursiones* 28, p. 247, fig. 9; A, García y Bellido, pl. 136, right.
 Sofia. Ivanov *Apolonía*, 32-3.
 Ancona.
 Madrid, from Baena. A, García y Bellido, pl. 133, left.
 Salonica 38.513, fragment. Robinson, *Olynthus* 13, pl. 121, b.
 Granada, Rodríguez Acosta, from Tútugi. *Boletín* 28, 247 and 250, figs. 10-11; García y Bellido, pl. 138.
 Munich, Bayerlin.
 Vatican inv. 9099.
 Once Englefield. Passed, pl. 212: A, Moses, *Englefield*, pll. 13-14.
 Capua 7538. CVA. pl. 21, 2 and 4-5.
 Sofia. A, *Izv. Big.* 11, 130, fig. 119.
 Ostia, fr. Ostia 1 pl. 23, below, right, C.

³⁵ Published by Prof. Beazley, "Some Attic Vases in the Cyprus Museum" from the *Proceedings of the British Academy*, London, 1937, pl. 8, analysed on p. 49.

Naples 918.
 London, private collection.
 Naples 942. A, *Jahreshefte* 32, 39.
 Oxford 1954. 265, fr. Part, *JHS.*, 59, 34, 83.
 Louvre G 523. CVA. e pl. 5, 9-10.
 Copenhagen Chr. VIII. 83. *Antik-Cabinett* 1951,75.
 Barcelona, from Ampurias. A, García y Bellido, pl. 110, left.
 Leningrad (St. 1174). A, Schefold, *Untersuchungen*, pl. 27,4.
 Athens, Pnyx, 328, fr. *Hesperia*, suppl. X, pl. 33, 328.
 Salonica, 8.235, fr. Robinson, *Olynthus* 5, pl. 137, 361.
 Alicante, fr., from Isla del Campello. García y Bellido, pl. 123, 45, upper right.
 The fragment ibidem, lower left, may belong.
 Salonica 328, fr. Robinson, *Olynthus* 5, pl 104,163.
 Oxford fr.

Pelike

New York GR 524. A, Schefold, *Untersuchungen*, fig. 80.

It is interesting to notice that many of this painter's works have been found in the Iberian Peninsula.

30. PELIKE (PLL. XL, XLI)

From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).

This vase has been reproduced by Leite de Vasconcelos, *História do Museu Etnológico Português*, fig. 56-56A, p. 367; Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte* (article "Alcácer do Sal", by Serra Ráfols), vol. IV, p. 96, pl. 26 b-c; García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. III, pl. CXLII; A. Martins Afonso, *História da Civilização Portuguesa*, p. 21; *Notícia* i, pll. 9, 10.

It is an Attic pelike from the first half of the fourth century B.C. In his already-quoted paper, Filipe Simões complained that:

“No vaso menor não era já possível classificar os assuntos representados de uma e de outra parte do bojo.”

A. García y Bellido, *op. cit.*, calls it “un pelike de mal-arte... con figuras dionisiacas (delante) y dos personajes envueltos en sus mantos (detrás).”

In a closer analysis, we may say that it represents:

A.

A seated maenad, holding a tympanos with both hands, between two youths. The one on the right holds a thyrsos in his right hand. Coarse drawing.

Similar scenes can also be seen in many vases in the Apulian style, for instance, CVA. Copenhagen, Musée National, 6, pl. 250, 2a and b, and pl. 253, 1a.

B.

Two standing youths, draped in their himatia, and talking to each other.

Such a scene is extremely common on minor vases and also became current in the Apulian style. See, among many others, CVA., Oesterreich, 1, Wien, Kunsthistorisches Museum, pl. 30 and 34; Danemark, Copenhagen, Musée National, pl. 250, 2b; 251, 1a, 2b; pl. 252, 1b, 2b; pl. 253, 2b, 3b; France, Musée du Louvre, 8, pl. 2,6.

31. SKYPHOS (PL. XLII. 1, 2)

From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). Published in *Notícia i*, pll. 11, 12.

A. García y Bellido, *op. laud.*, refers to it as “un skyphos con dos personajes envueltos en sus mantos a ambos lados.”

The same motif from the obverse of the red-figured pelike is on both sides of this Attic red-figured skyphos from the first half of the fourth century B.C.

Very coarse drawing.

32. SKYPHOS (PL. XLIII. 1, 2)

From Alcácer do Sal. Formerly in Prof. Gentil's Collection. Institute of Archaeology, The University of Coimbra. *Notícia i*, pll. 14, 15.

Attic red-figured skyphos, from the first half of the fourth century B.C. It is very similar to the one just described, but in a worse condition, since one of the handles is broken.

It likewise represents on both sides two youths wrapped in their himatia³⁶. The only difference being that the one on the right holds a staff. On side (B), the other youth holds an object in his hand which is not easily identifiable, because the drawing is exceedingly coarse; perhaps it is a strigil.

³⁶ Described by M. de Lourdes Costa Arthur, *op. cit.*, as “un skifos en el cual vemos, por cada uno de los dos lados, dos figuras masculinas envueltas en mantos.”

ATTIC PLAIN BLACK

Página deixada propositadamente em branco

33. CUP (PL. XLIV. 2)

Attic black cup, type C³⁷.

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 21. 2.

Fifth century B.C. No decoration.

34. CUP-SKYPHOS (PL. XLIV. 1)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 21. 1.

Fifth century B.C. No decoration.

35. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 1)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). *Notícia i*, pl. 4.

Attic squat lekythos from the end of the fifth century B.C. On its belly, the dog-running pattern.

For a similar vase, but with a different, vegetal, decoration, see CVA. France, Musée de Sèvres, 13, pl. 46, n.° 4.

³⁷ On forms of Attic cups see Hansjörg Blösch, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*, Bern, 1940. He defines type C on page 111 (“Das wesentliche Erkennungszeichen... ist die Form des Schalenfusses, der aus Fussplatte und Fusswulst zusammengesetzt ist”) and page 112 (“Zwei Richtungen lassen sich... klar unterscheiden: eine konservative, die zäh an der ursprünglich niedrig gebauten Form festhält, und eine fortschrittende, die sich im Wesentlichen zu höheren und strafferen Gefässen hinentwickelt”).

36. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 2)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 3.

Later fifth century B.C. A band of dog-running pattern decoration only.

37. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 3)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 2.

Later fifth or fourth century B.C.

No decoration.

38. OINOCHOE (PL. XLV. 4)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 4.

Miniature oinochoe, shape 3, near to a chous, with trefoil mouth and ivy spray decoration in white. Later fifth or fourth century B.C.

For a similar vase, see *CVA*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, I, pl. 43, 24.

From the fifth century onwards, this shape becomes quite common in South Italy so that it is difficult to distinguish Attic from Italian ones. On this see *CVA*. Copenhagen, Musée National, fasc. 7, p. 138.

ITALIOTE

Página deixada propositalmente em branco

39. SQUAT LEKYTHOS (PLL. XLVI- XLVII)

The Royal Collection, Vila Viçosa Palace (Évora), *Notícia iii*, pll. 3 and 4. From the early fourth century B.C.

A female head flanked by palmettes. Her hair is in a sakkos; she has a straight nose and curved lower lip. A long curl falls near her ear. Fine drawing.

Human heads were usually represented by themselves in the last phase of Attic, Campanian, Apulian and Etruscan red-figured vases, according to Prof. Beazley³⁸.

40. LEBES GAMIKOS (PLL. XLVIII. 1, 2, and XLIX. 1, 2)

The Royal Collection, Vila Viçosa Palace (Évora). *Notícia iii*, pll. 5, 6, 7, 8.

This is a late piece. As said above³⁹, it was not mentioned by Hübner in his account of the Royal Collection.

It is in Early South Italian Group B (= Early Apulian) therefore from the second quarter of the fourth century B.C. It is almost complete, with lid. It represents:

A.

A woman with a himation draped round a chiton with sleeves holding a garland in her right hand. She wears a necklace and her head is drawn in profile.

B.

A naked youth holding a strigil in his right hand and a himation in his left hand. Body also in three-quarter and head in profile.

³⁸ *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, 1947, p. 10.

³⁹ See above, pp. 145-147.

Both figures are flanked by a rich palmette decoration which continues underneath the handles. A radiated pattern decorates the lid and upper part of the body of the vase; the vertical portion of the lid has a wave-pattern.

Prof. Trendall, who has seen photographs of this vase, takes it to belong to a large group of minor vases near in style to the Truro Painter, who is one of a number of artists of the second quarter of the fourth century who group around the Lecce Painter (the painter of Lecce 617, 623, 633, 641 = CVA. 2, pll. 15, 4.7; 12,4; 13,6; 15,5 and 8; 14,1-15,1). Many of these minor vases, he adds, are choes (see Van Hoorn, *Choes* 404, 414, 466, 401; 396-398), two of which (Vienna 978. Zurich 2668 (2382) – Van Hoorn, figs. 397 and 519) show a youth with a strigil.

41. FISH PLATE (PL. L)

From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). Published in *Notícia i*, pl. 13.

Described by A. García y Bellido, *op. laud.*, as “un plato con dos peces grandes, otros dos pequeños y un cefalópodo.”

Besides the two big fishes and the cephalopod, four smaller fishes and a further one in the middle can be seen. The sides of the plate are painted with an undulate pattern.

This is an Italiote plate from the fourth century B.C. The theme is very common among vases of such provenance though it may sometimes be found on Attic specimens. Fish plates mostly came from workshops in Campania. Many such vases may be seen in CVA. Bruxelles, 3, pl. 1; Copenhagen, Musée National, 6, pl. 249, etc., but with more accurate drawing.

APULIAN

Página deixada propositadamente em branco

42. PELIKE (PLL. LI-LIHI)

Apulian pelike of the second half of the fourth century B.C. Provenance unknown. Barcarena (Lisbon), Mr. Álvaro de Brée's private collection. One handle and the mouth are broken and the foot is new. Partly repainted.

A.

On the left, a seated woman wearing a sleeveless chiton and with an elaborate head-dress, a necklace and bracelets on both wrists, is holding a plate in her right hand, and looking to the right at a ball which is being thrown into a basket by a youth standing on the right, who is wearing a himation over his arms. Another ball is about to fall on the plate held by the woman. Above, a flying effeminate Eros with elaborate head-dress, a necklace and bracelets, holds in his right hand a crown which he is going to put on the youth's head. On the extreme right a bird, perhaps a dove; below it a tainia, and then an altar, seem to be entirely modern.

B.

On the left, a woman running after a naked youth. She is dressed in a sleeveless chiton (her head is no longer visible) and holds a branch in her right hand and a mirror in her left hand. The youth wears a himation thrown over his left arm. He is looking towards the woman and holds a box in his right hand. His left hand has faded out. A tainia is hanging from the wall on the upper right.

Below the handles, a palmette decoration. Below the figures runs a meander-pattern and on the neck there was a laurel-leaf decoration which is preserved on (B), but has been replaced by rosettes on (A).

The legs of the youth and the feet and arms of the woman on (B) and also the whole right side of (A) have been repainted.

Prof. Beazley finds parallels to this vase in the ones published in *CVA*. Bologna III, IV D r, pl. 11, 3-4 and *CVA*. Copenhagen, VI.

Página deixada propositadamente em branco

PAESTAN

Página deixada propositalmente em branco

43. HYDRIA (PLL. LIV-LVIII)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 4, 5, 6, 7, 8, whence A. D. Trendall, *Paestan Addenda*, pl. 1 d. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, pl. 35, 2. Fourth century B.C.

An apple-tree laden with fruit, in the middle, and a serpent coiled round it. On the left, a Hesperid in peplos overgirt with a dot-pattern and a tainia on her left arm is feeding the serpent from a phiale. With the other hand she is plucking an apple from the tree. Behind her another Hesperid carrying a flat basket full of apples. More apples in a big basket, between the first-named Hesperid and the tree. Still more scattered on the ground, on the right, between the tree and a youth who stands with his left leg on a rock and holds a spear in his left hand, while he plucks an apple from the tree with his right hand. He wears a chlamys round his shoulders, and a garland round his chest, a "Phrygian cap" on his head and boots. Closing the scene on the right is another Hesperid, also holding an apple in her right hand. The Hesperid in the middle and the one on the right wear a sphendone round their hair. The other Hesperid and the youth have long curly hair.

The shoulder has a palmette-decoration on the front and an ivy-decoration on sides and obverse. Below each side handle, a large female head with sphendone. On the obverse, an elaborate palmette-decoration, and on the lower part of the vase runs a wave-pattern decoration.

The hydria has been fully described by Gerhard, *Gesammelte Akademische Abhandlungen und Kleine Schriften*, I. Band, Berlin, 1866, p. 65 (but was never published before my *Notícia ii*). It is stated there that such a vase was in Naples in 1825. Gerhard sent a drawing of it to H. Heydemann, who acknowledges it when including the vase among South-Italian representations of the myth of the Hesperides (under letter O. of the list contained in his *Berliner Winckelmann Programm, Humoristische Vasenbilder aus Unteritalien*, Berlin, 1870), Afterwards it was referred to by F. Brommer in his paper "Herakles und die Hesperiden auf Vasenbildern", *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, Band LVII, 1942, in the list on page 119 in the following way:

“14. Früher Neapel; Hydria: Gerhard a. O. [Ges. Ak. Abh.] 65, 4 – Heydemann a. O. [B. W. Pr.] .”

This, the same writer repeats in his *Vasenlisten zur griechischer Heldensage*, Marburg, 1956, p. 42.

The hydria therefore was only known to have been at Naples, and further trace of it had been lost.

Now the Palmella hydria is said to have been found in excavations at Herculaneum and Pompei by Dom Manuel and Dom Alexandre de Souza Holstein, at the time they were ambassadors of Portugal at Rome, and the whole collection of vases, which was inherited by their successors, came to Portugal later on, towards the middle of the nineteenth century⁴⁰. So that not only does Gerhard's description correspond to our present vase, but there is also perfect coincidence in time, and we may therefore say that the hydria has been found again⁴¹.

As to the interpretation, doubts had already arisen with Gerhard concerning the identification of the youth. As we said above, he only wears a chlamys and a Phrygian cap on his head, cothoroi in his feet and holds a spear in his left hand. Herakles, of course, would be expected to be in the Garden of the Hesperides, but he wears none of the attributes which are usually assigned to him, neither lionskin nor club⁴². He does wear them on other red-figured vases, except perhaps on the vase at the Naples Museum described by Gerhard, *Abhandlungen*, p. 64, 3, in the following terms:

“3. Herakles und eine Hesperide; dreihenkliges Gefäß im Museum von Neapel (Neapels Ant. Bildw. I. S. 383). Mittern der Schlangenbaum; die Hesperide, die linkerseits dem Drachen die Schale reicht, hält einen mit einer Binde geschmückten Palmzweig für Herakles bereit, der bekränzt, mit Chlamys und Lanze angetan, in der Linken einen Apfel hält, mit der Rechten aber andere zu pflücken bereit ist. Als bacchisches Attribut ist oberwärts ein Reh, im Hintergrund überdies ein Panther angebracht.”

⁴⁰ See above, p. 144.

⁴¹ Since the publication of *Notícia ii*, a second edition of *Vasenlisten* (Marburg, 1960) has been published, which now includes the hydria on p. 59 under n.º 14, with whereabouts as given by us.

⁴² A list of the vases representing Herakles in the Garden of the Hesperides has been drawn up several times, first by Gerhard, *Abhandlungen*, then by H. Heydemann, *op. cit.*, and the most complete one by Brommer, *Jahrbuch*, later supplemented by himself in *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, pp. 94-95, and *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, pp. 41-42. H. Metzger, *Les Représentations dans la Céramique Attique au IV^e Siècle*, pp. 202-210, deals only with Attic representations, as the title indicates. See also Roscher and Pauly-Wissowa under “Hesperides”. The above-mentioned attributes started being assigned to Herakles in the early sixth century, apparently under the influence of Stesichorus' poems. On this see C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, second edition, Oxford at the Clarendon Press, 1961, pp. 123-124.

The vase is a Campanian hydria in Naples 2852, referred to again by Heydemann, *Berliner Winckelmann Programm*, p. 5 and 7, and Brommer, *Jahrbuch*, Nr. 3, and *Vasenlisten*, p. 42, D. 3. It has further been ascribed to the Danaid Painter by Prof. Beazley, "Groups of Campanian Red-Figure", *JHS*. LXIII (1943), p. 76, n. 3, who is not sure of the youth being Herakles.

I have not been able to see any reproduction of the vase, but it seems that this would be another instance of a youth not clearly identifiable being painted in the Garden of the Hesperides. Examples of confusion in the representation of Herakles are provided by Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Berlin, 1843, p. 169 and Anmerkung 39, p. 171, Anm. 44 and p. 176, and by a late Attic red-figured calyx-krater⁴³ in the Hoppin Collection, CVA. pl. 18, 1-2 and especially by a neck-amphora⁴⁴ in Boulogne. Also an amphora published by Inghirami, *Mon. Etr.* V, pl. XVII; London F 148: a serpent with double head coiled round a tree; Hesperid on left; Herakles without attributes, entirely naked, on right⁴⁵.

Now Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, p. 65, thinks of Perseus on his way to the Gorgons, but proceeds to acknowledge that in this case he would be expected to carry a harpe⁴⁶ and concludes that this hypothesis would turn out to be as difficult as the Herakles interpretation.

A few vases are known, where the Hesperides are represented in their garden without Herakles at all, although interpretation of them is an open question. These are F., I., L. in Heydemann's list: an Italiote red-figured calyx-krater from Nola in

⁴³ Described *ibidem*, in the following way:

"The subject is doubtful. The presence of the Silens and the thyrsos would seem to indicate a Bacchic scene so that possibly on one side we may have a bearded Dionysos with a youthful Dionysos on the reverse. The female figure may possibly be Ariadne. The significance of the apple tree cannot be told, since by no possibility can the Garden of the Hesperides (a favourite subject of the Meidian group) with Herakles be recognized."

⁴⁴ Analysed by Prof. Beazley, "Groups of Mid-Sixth-Century Black-Figure", *The Annual of the British School at Athens*, XXXII (1931-1932), 15: "n° 50. Boulogne. Pl. 8. A, Herakles and Amazon. B, maenad and silens dancing. Herakles and an amazon – or so it should be: but actually the 'Herakles' is a replica of the Dionysos on the London vase our n° 45, and wears an ivy-wreath like him. The artist must have set out to paint a 'Dionysos and Giant', but having done his Dionysos, forgot that he was not engaged on the commoner subject 'Herakles and Amazon' and proceeded as if he were". Dietrich von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, p. 72, speaks of "the faint possibility that the Swing Painter here as so often in his work drew on the large store of lesser-known myths and really intended this picture to be Dionysos and one of the Amazons" and quotes Plutarch, *Quaestiones Graecae* 56, Pausanias 7.2.7, Tacitus, *Annals*, 3. 61, and Seneca, *Oedipus* 479-483 and also the sculptures at Ephesus.

⁴⁵ There is also a Boeotian bell-krater, Collignon-Couve n.° 1894; Tsountas, *Εφημ. Αρχ.*, 1883, pl. 7a; Campo, *I drammi satireschi*, p. 167 (pointed out to me by Prof. A. D. Trendall) showing in the centre a tree with fruit and a maenad beside it; to the left is a man in oriental costume and to the right a silen with thyrsos. Prof. Trendall (in a letter) says that the association of the figure in oriental costume with the fruit tree is certainly unusual and may be a satyric version of the legend.

⁴⁶ "Dem Perseus die Harpe zu versagen wäre überdies fast eben so schwierig gewesen als dem Herakles die Keule" (pp. 65-66).

the Naples Museum, n.º 2885, described by Gerhard, *Abhandlugen*, pp. 63-64, n.º 1 (one Hesperid on each side of the tree, the one on the left feeding the serpent; both Hesperides are given names and a third name, not easy to interpret, stands near the tree, on the right) and reproduced by the same on pl. XX, 3 (Brommer, *Vasenlisten*, p. 42, n.º 5); an Apulian volute-krater from Ruvo in the Museum of Jatta, published in the *Bullettino Archeologico Napolitano*, N. S., Anno V, 1857, tav. XII (eleven Hesperides round the tree with the coiled serpent, which is being fed by one of them; some carrying hydriae, and some of them at their toilet), Brommer, *Vasenlisten*, n.º 8; and an Apulian pelike in Catania, Jatta Collection, pl. 90, 768, published by Inghirami, *Mon. Etruschi*, V, 18 (Libertini, *Museo Biscari*) (a serpent coiled round a tree, being fed by a woman; a seated woman opening a box; two further women on each side, stretching their arms towards the tree; on a lower level, another woman about to fetch a mirror, and an Eros⁴⁷), Brommer, *Vasenlisten*, p. 42, n.º 10. To these Metzger adds⁴⁸ a pelike in the Hermitage Museum, St. 1788, Brommer p. 42, 17 (b 7).

As to the spring coming from underneath the tree in the above-mentioned volute-krater, it would agree with Euripides' description in *Hippolytus*, 748-750:

Χρῆναί τ' ἀμβροσίαι χέον-
ται Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοί-
ταις

There is also question of a spring in Apollonius Rhodius, *Argonautica* 4. 1411-1460.

The volute-krater in Jatta does not have fruits at all, but only leaves⁴⁹. The same absence of apples may be noticed on a fourth-century pelike in New York, 08.258.20, Richter, *Red-figured Athenian Vases*, pll., 162,163,173, quoted by Brommer, *Jahrbuch*, pp. 117-118.

⁴⁷ On Eros in connection with the Garden of the Hesperides see Furtwängler-Reichhold, plate 79.2 (Attic red-figured hydria in the British Museum) and plate 57.2 (Attic red-figured pyxis, also in London). See also Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei*, München, 1874, p. 38. The myth of the Garden of the Hesperides could be easily associated with love and marriage, since the apples had been a wedding-gift from Ge to Hera on her marriage to Zeus, according to Pherekydes fr. 33 *apud schol.* Apoll. Rhod. 4. 1396.

A tree laden with fruits need not necessarily represent the Garden of the Hesperides: so the lekane in Leningrad (Furtwängler-Reichhold, pl. 68: bride by the Eleusinian Painter) and a black-figured hydria in Munich 1712 A by the A.D. Painter (an orchard with women picking fruit; cf. Prof. Beazley, "Some Inscriptions on Greek Vases", *American Journal of Archaeology*, LVIII (1954), pp. 188-9 and pl. 29). The so-called 'Apple-gatherers' bottle, recently found at Paestum (A. D. Trendall, in *Supplement to the Journal of Hellenic Studies* LXXVI (1956), p. 57, fig. 10; B. Neutsch in *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts, Archaeologischer Anzeiger*, LXXI (1956), p. 410, Abb. 133) shows an Eros on a tree shaking down fruit which two women collect below.

⁴⁸ *Op cit.*, p. 204.

⁴⁹ Some vases formerly included in the list of the Garden of the Hesperides have been set aside afterwards. On this see Brommer, *Jahrbuch*, p. 106.

On the Palmella hydria, on the contrary, great emphasis is laid on abundance of apples. So great that Heydemann⁵⁰ took it to be a humorous touch in the representation of the myth, and therefore linked it with Naples 2893 (Ruvo), Gerhard, Tafel 20,1 (where a small panther howls at the serpent) and with Naples 2873 (Paestum), by Asteas. Only three apples were needed, he said, and the painter puts lots of them everywhere⁵¹.

I do not believe that such a humorous touch was intended on our vase, and think that the three apples which, according to literary authorities⁵², were supposed to be necessary, need not detain us any more than the variability in the number of the Hesperides which may range from one to eleven.

Now, returning to the question who the youth may be, I think that something may have happened with this vase parallel to the above-mentioned neck-amphora in Boulogne. The painter perhaps thought of representing Herakles in the Garden of the Hesperides, and when he came to it made a picture of a youth looking very similar to Jason, who usually wears a chlamys and kothoroi. Jason and the Argonauts were closely associated with the myth of the Garden of the Hesperides, as is proved by the narrative by Apollonius Rhodius, *Argonautica*, 4.1393-1462, and by the scene on the lower row of the Meidias' vase in the British Museum (though Jason is absent from it⁵³). There is no question of assuming that the painter was following here a version akin to the one known to Apollonius Rhodius, since when the Argonauts arrived there the serpent had been killed by Herakles on the previous day. But it may be thought that he somewhat mixed up the two figures and therefore represented as Jason what was to be Herakles, especially as there were vases representing a scene somewhat similar: a tree with a coiled serpent in the middle, Medea on the left and Jason on the right, and other minor figures on each side. Such a scene may be seen on the volute-krater at Naples 3248 (A. D. Trendall, *Paestan Pottery*, fig. 62, the "Jason-krater"). All this may have helped to lead to confusion, since at a quick glance both scenes look rather similar⁵⁴.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 8.

⁵¹ "... Soviel Äpfel dass schon ein grosser Kalathos damit gefüllt ist und ausserdem eine Hesperide noch eine grosse Schüssel voll goldener Äpfel bereit hält, während nur drei (vgl. Antiphanes fr. 58 Meineke (3. 33); Apoll. *Bibl.* 2.5.11.11) Äpfel genügten. "

⁵² See above, n. 51.

⁵³ In spite of Gerhard's interpretation, *Notice sur le vase de Midias au Musée Britannique*, Berlin, 1840, reprinted in *Kleine Schriften*, p. 190.

An association between these two equally famous adventures may be detected in Juvenal 14. 113-114:
certe magis quam si fortunas seruet easdem
Hesperidum serpens aut Ponticus...

⁵⁴ Since the publication of the above interpretation in *Notícia ii*, pp. 5-13, the hydria has been briefly analysed by Prof. A. D. Trendall, *Paestan Addenda*, 1959, p. 14. He there states that, although one may be sure about the identification of the Hesperides and the golden apple-tree, the youth in oriental costume can hardly be Herakles. He therefore suggests that he may be Perseus, whom later writers associated with Atlas.

Anyhow, this corresponds to a second stage in the myth of Herakles at the Garden of the Hesperides, as has often been defined⁵⁵, when to the primitive struggle and killing of the serpent a pleasant entertainment in the garden has succeeded. This change turns up in the fourth century B.C. and may explain why the serpent is missing in the calyx-krater at the Petit Palais, 327 (Pl. XXVII. 3, Metzger)⁵⁶.

It is a peaceful scene, drawn in a rather symmetrical arrangement.

This may lead us to the question of authorship of the vase. Prof. Beazley was reminded of the Boston Orestes Painter. Some characteristics assigned to him by Prof. A. D. Trendall⁵⁷ are to be found here, namely the expressionless face, tightly-compressed lips and disproportionate length of the lower half of the body and pinched-in waist; also the use of ornaments in his drapery and of a double embattled stripe down the centre of the chiton. Other prominent features pointed out by the same writer, like the watchful look, I cannot see here.

Prof. A. D. Trendall first suggested, by letter, that it might belong to the Asteas-Python Group. I am not able to find most of the characteristics he assigns to Asteas on p. 37 of his *Paestan Pottery*. And what seems to my mind more decisive than anything else is that Asteas has drawn the same scene with Herakles covered with a lionskin and leaning on his club in the traditional way, in the famous Hesperides lekythos at Naples, 2873, which is signed.

The same interpretation has been advanced by Konrad Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, 1960, pp. 88-89. He has no doubts that the maidens are to be identified with the Hesperides, but does not think that the youth is Herakles, in spite of his having also been represented without his usual attributes in the above-mentioned Campanian hydria in Naples 2852, and of the strange features which sometimes turn up on South-Italian vases, like the Berlin lebes F 3196. He thinks the Phrygian cap on the hero's head on our vase a stronger argument for the identification with Perseus than the absence of kibisis, harpe, gorgoneion or winged shoes. His case receives some support from a myth told by Ovid, *Met.* 4.639 ff., about Atlas having refused hospitality to Perseus, because he feared that an oracle that a son of Zeus would rob him of his golden fruits, would be fulfilled, and how as a result of his refusal, he was transformed into a mountain, on seeing Medusa's head.

If this were so, I think the plucking scene would not be as peaceful as the one represented on our vase, so that Gerhard was right when he pointed out that the youth's lack of attributes did not make it easier to identify him with Perseus than with Herakles or some other hero.

⁵⁵ So Brommer, *Jahrbuch*, p. 118; Metzger, pp. 206-208; A. D. Trendall, *Paestan Pottery*, p. 21. Brommer even says that the picture recalls after-life in the Elysian Fields. The connection of the myth of the Garden of the Hesperides with the belief in a happy survival is asserted by Nilsson, *Minoan-Mycenaean Religion*, pp. 547-548. I have dealt with this subject in my *Concepções Helénicas de Felicidade no Além, de Homero a Platão*, Coimbra, 1955, pp. 40-42 (= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira I: Estudos sobre a Grécia Antiga*. Dissertações, Coimbra, 2013, pp.36-38).

⁵⁶ Most literary sources mention it: Sophocles, *Trach.* 1099-1100; Euripides, *Her.* 394-400; Apollonius Rhodius, 4.1394 seqq. with *schol.* referring to Pherekydes' version; Pausanias 6.19.8. Some omit it, perhaps owing to their fragmentary condition, like Mimmermus, frg. 10 Diehl, and Sophocles, fr. 297 Nauck; others because it is a reference mostly concerned with other aspects, like Aristophanes, *Nubes* 271; Euripides, *Hippolytus* 742-751; Isocrates, *Helena* 24; Callimachus, *Hymni* 3. 164.

⁵⁷ *Paestan Pottery*, p. 79 and 83.

On the other hand, the decoration on the back looks very similar to the one on the squat lekythos recently found at Paestum with the purification of Orestes (A. W. van Buren, *American Journal of Archaeology*, LXII (1958), p. 420, pl. 113, figs. 9-10; *Journal of Hellenic Studies, Supplement*, LXXVIII (1958), p. 37, fig. 12; P. C. Sestieri, *Bollettino d'Arte*, XLIII, 1 (1958), pp. 57-58 and figs. 23, 24, 25), as also suggested by Prof. Trendall. There are also two superposed palmettes in the middle, whence smaller patterns irradiate – scrolls and campanula-flowers.

Also very similar is the side decoration of the bell-krater in the Vatican Museum AD 1 (Trendall, *Vasi antichi dipinti*, pl. VII and IXc), which presents the peculiarity of having a white ivy trail running above part of the scene, continued by the usual laurel-wreath. This vase has been assigned to Asteas by Zahn (FR, III, p. 191) but Hauser, FR III, p. 60, n. 2, Watzinger, *ibidem*, p. 372, n. 2, n.^o 15, and Trendall, *Paestan Pottery*, p. 62, *Vasi antichi dipinti*, p. 31, give it to Python.

Since the publication of my *Notícia ii*, Prof. Trendall has included this hydria in his *Paestan Addenda*, 1959, p. 14, under number A 204 bis, definitely assigning it to the Boston Orestes Painter. He points out that though the influence of Asteas is to be detected in both the composition and the decoration, the style is different and is much closer to that of such vases as Sydney 48.05, Louvre N 3148 and Naples 946. The heads below the handles he compares with those on hydriai of the Asteas Group like San Simeon, Hearst Estate 5434 or Madrid 11137-8.

Anyhow, the Asteas-Python workshop⁵⁸ is closely associated with the Boston Orestes Painter, whom Trendall assumes to have been a late member of that group⁵⁹; so that it becomes even more difficult to assign it definitely to any one of them.

⁵⁸ On the grounds for speaking of an Asteas-Python workshop see Prof. Beazley, "A Paestan Vase", *American Journal of Archaeology*, XLVIII (1944), 364, and Prof. Trendall, "Paestan Pottery: a Revision and a Supplement", *Papers of the British School at Rome*, XX (1952), 26.

⁵⁹ See Prof. Trendall, *ibidem*, p. 38.

Página deixada propositadamente em branco

CAMPANIAN

Página deixada propositadamente em branco

44. CALYX-KRATER (PLL. LIX-LXI)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pll. 9, 10, 11. Fourth century B.C.

A.

Two warriors, one with a white horse. Both wear an Oscan dress – a short girt with a broad belt – and crested helmets. The two helmets seem to be different; both have two plumes. The warrior on the right, standing near the horse, carries a spear in his left hand and with his right he offers a cantharos to the other man. The warrior on the left also holds a spear in his left hand, and holds a wreath in the right. It looks as if the two warriors were exchanging gifts. The horse behind the warrior on the right has its body facing forwards and head in profile. From the ground below rise saw-like plants, and above hang tendrils and bunches of grapes, half in black and half in white (perhaps ripe and unripe?). A series of dots represents pebbles on the ground, and below it a wave-pattern runs along the vase.

White is used for the horse, helmets, plants, cantharos, wreath, dots and vegetal decoration.

B.

Draped youth with staff, framed by half-palmettes. He wears a band on his head. On the left an aryballos, and a window above on the right. On the left hand writing-tablets.

This vase is ascribed by Prof. A. D. Trendall, who has seen a photograph of it, to an important sub-group of the AV. style, which he calls the Horseman Group, from the artist's fondness for painting men with horses. He quotes the following as nearest parallels:

(1) Once Hope 299. Tillyard, *Hope Vases*, pl. 41.

- (2) S. Agata, once Rainone Collection, unpublished.
 (A) youth beside horse.
 (B) draped youth.
- (3) Lost. Illustrated in Millin II 30.
 (A) youth beside horse.
 (B) draped youth.
- (4) Naples 1985 (inv. 82410).
 (A) youth with horse in aedicula, on each side of which is a woman with offerings.
 (B) two draped youths.

Of these I have been able to see photographs of (1) and (3).

(1) represents only one youth holding a horse. He wears the same Oscan costume, and high-strapped sandals and holds a spear, like the warriors on the Palmella vase. But he wears a wreath on his head and holds the horse's bridle. The decoration on the ground and on the upper part is similar, and so is the use of white. The shape is the same: a calyx-krater.

(3) Also represents only one warrior in a similar dress, but with one foot bare; he wears a wreath, not a helmet, on his head; he is holding the horse by the bridle. Everything else is similar to our vase.

Both are so near in style to the Palmella vase that we may easily assume that they have been painted by the same hand.

The shape of the vase, with small, much curled in handles, very high body, is late.

45. BELL-KRATER (PLL. LXII and LXIII)

Campanian red-figured bell-krater, said to have been bought in Egypt in 1926 (probably in the market at Alexandria, since no Campanian vase has been found in Egypt). It remained in possession of Mr. Álvaro Costa, Oporto, for many years, and was sold to Dr. Henrique Moutinho, Lisbon, in 1959. *Notícia iv*, pll. 1, 2, 3. End of fourth century B.C.

A.

A woman walking with a man, preceded by a satyr and followed by another satyr and a maenad. The man wears a mantle which covers only part of his body and a garland of leaves tied with a band on his head, and carries a kottabos-stand on his left shoulder. The woman wears a chiton and

himation, and a radiated fillet on her head and is playing a double-flute. On the right walks a naked satyr, his left arm raised to hold a pointed amphora on his left shoulder, his right hand slightly raised, with outstretched forefinger. On the left, a woman in chiton, wearing a sakkos and a radiated fillet on her head and holding a tympanon in her left hand, to provide musical accompaniment to the flute-player, although she is not playing at the moment, and another satyr, his shoulders covered with a panther-skin, holding a phiale with fruit in his left hand and a burning torch in his right hand. He also wears a radiated fillet on his head. On the upper right part, a window and what seems to be a rosette, looking almost symmetrical to the plastinx of the kottabos-stand. On the lower part, pebbles marking the various levels of the scene. A rock on the right, under the feet of the satyr.

This is no doubt a Dionysiac scene. The women are maenads. The youth in the middle seems to be Dionysos, although it would not be easy to explain why he is carrying a kottabos-stand. Instances of Dionysos playing kottabos are known, particularly among South-Italian vases (*Cat. Campan.* IV D. 862: Dionysos and Herakles⁶⁰. Tillyard, *Hope Vases*, 245, pl. 34 and 32, Apulian situla at Dublin, National Museum: Dionysos with Maenad and Silen. Tillyard, *Hope Vases*, 230, pl. 32, early Apulian bell-krater in Eton College Museum: Dionysos and Maenad), but he is either reclining on a couch, as befits a symposion entertainment, or sitting.

B.

In the middle, a youth sitting on a rock; round his legs, a himation is loosely draped. The drawing of his head is somewhat damaged, but he seems to wear a radiated fillet on it. He leans his left hand on the rock and holds a phiale in his right hand. On right and left, youths draped in himatia and wearing also radiated fillets on their heads. The youth on the left holds a staff in his right hand. Both of them wear shoes. Two windows are to be seen in the upper part. Behind the youth on the left, something round, not easy to determine.

White is used for heads, necks, arms and feet of the women, for the head-dresses, for the flutes, phialai and fruits, kottabos-stand, amphora, staff, and for the outlines of the panther-skin, windows, rosettes, rock and pebbles. On both sides of the vase, framing palmettes flanked by scrolls ending in campanula flowers.

As to the Campanian group to which this vase may belong, I should assign it to the AV Group, for the drawing of the heads, with long nose and curved lower lip, the

⁶⁰ Quoted by Otto Jahn, "Kottabos auf Vasenbildern", *Philologus*, 1867, 206. Whereabouts not stated.

drawing of the chest and elongated fingers, the fierce look, owing to the eye-ball being represented as a vertical stroke, the coarse relief-lines for the folds of the drapery and the wavy line of the bottom. Some of these features are common to other groups as well, but the fierce look and the way of draping the himatia, I had most similar to other vases belonging to the AV Group, especially CVA. Baltimore, Robinson Collection, fasc. III, IV E, pl. 25, 1 and 2, and CVA. Capua, Museo Campano, fasc. I, IV E r, pl. 24,2 (all neck-amphorae) and Vienna, Oesterreichisches Museum, 471, Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, fig. 802 (bell-krater). All these vases seem to be by the same hand. To these Prof. Beazley adds a bell-krater in the Vatican (A. D. Trendall, *Vasi Antichi Dipinti del Vaticano*, fasc. I, U. 60, pl. 16) and another one at Manchester (Cambitoglou, "Some Campanian Vases in Manchester", *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, XC (1948-1949), plate V, 2 and VI, 1).

Besides other stylistic features mentioned above, both of them have in common the palmette decoration with scrolls and the meander-pattern below, alternating with diagonal crosses. The Vienna krater has the same campanula flowers. On the krater at Vatican U. 60 a ridge painted white on the foot of the vase and the special shape of the same are clearly seen and exactly like our vase.

All this points to the conclusion that we have here another work of the Manchester Painter, as A. Cambitoglou called him⁶¹, and therefore it belongs to a sub-group of the AV Group which has been outlined by Prof. Beazley in his "Groups of Campanian Red-Figure", *JHS*. LXIII (1943), 76.

So this would now include the following vases, besides ours:

Bell-Kraters

Vienna, Oest. Museum, 471. A. Pfuhl, fig. 802. A, symposion. B, youth seated and youths.

Manchester Museum. Cambitoglou, *Some Campanian Vases in Manchester*, A, pl. V, 2. B, pl. VI, 1. A, Herakles and Hippolyte. B, woman between a man and a youth.

Vatican U. 60. Trendall, *Vasi Antichi Dipinti*, I, pl. XVI. A, warrior's departure. B, woman between two youths.

Winterthur Museum. Bioesch, *Antike Kunst in der Schweiz*. A, pl. 49. B, fig. 13. A, Bellerophon and King Jobates. B, three youths.

Neck-Amphorae

Baltimore, Robinson Collection. CVA. III, pl. 25,1. A, woman seated on a tomb, with woman and youth. B, two youths. Restored.

Baltimore, Robinson Collection. CVA. III, pl. 25,2. A, youth with spear and phiale. B, woman with wreath and basket.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 9.

Capua, from Capua. CVA. E r, pl. 24,2 and 4-6. A, Nike. B, youth.

A fragment at Oxford, belonging to Prof. Beazley, (a head with a radiated fillet), is certainly by the same hand.

A few other vases very near to these are:

Neck-Amphorae

Naples, from Caserta. *Notizie degli Scavi*, 1936, pl. 19, below. A, women at tomb. B, youth and woman.

Bail-Amphorae

Naples inv. 147.978, from Frignano Piccolo. A, *Notizie degli Scavi*, 1937, 119,5. A, woman running with a wreath and basket. B, woman.

Capua, from Capua. CVA. E r, pl. 32, 4 and 6. A, woman. B, youth.

Hydriae

Capua, from Capua. CVA. IV E r, pl. 15. Youth and woman at tomb.

Skyphos

New York 06.1021.219. A, woman. B, youth.

Calyx-Krater

Naples. Patroni, *La ceramica antica nell'Italia Meridionale*, p. 83, fig. 51. Warrior's departure.

To these Prof. A. D. Trendall adds, *op. cit.*, p. 55, the following vases:

Hydriae

British Museum, 1949, 9,1.26. Above: Orestes, Pylades and Electra at tomb. Below: thiasos.

Naples R. C. 54, *Mon. Antichi* XXII, col. 690, fig. 240. Chariot race. Below the handles: women with cistae.

Oinochoe

Liverpool M. 10.483. Two men on horseback.

Three further vases included in this list at the time of publication of *Vasi Antichi Dipinti*, a hydria in the British Museum 1928.1-7.65 – youth in a naiskos and women – and two oinochoai, one at Naples: R C 145 – symposion- and one in the British Museum F. 103 – symposion) are now thought by Prof. Trendall not to belong to this

painter. As to the hydria, he tells me by letter, he still believes it belongs to the AV Group, but not to the painter himself; but he assigns the oinochoai to the Nostell Group which is in fact part of the CA workshop, though much influenced by the style of the Manchester Painter.

The same scholar further adds the following vases:

Hydriae

Louvre K 278. A woman and two warriors.

Neck-Amphorae

Louvre K 292. A, woman pouring libation to horseman. B, two draped youths with spiky head-dresses.

Trieste 1407 (formerly 855). A, warriors seated between youth and woman. B, two draped youths as above.

Agrigento (ex Giudice 578). A, two warriors and a woman. B, two youths.

As can be gathered from this list, variety in subjects is not a striking feature. The Lisbon krater and the hydria 1949, 9.26, in the British Museum, are the only examples so far known from Dionysiac scenes by the Manchester Painter.

CUMAEAN

Página deixada propositadamente em branco

46. SMALL AMPHORA (PL. LXIV)

Small striped amphora, perhaps Cumaean. Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 17.1. Probably fifth century B.C.

As it occurred to many people to use stripes, one cannot assign them definitely to any period. But the shape and the whole of it is like some Hellenistic examples in the Ashmolean Museum, Oxford. Also similar to the one published in *Monumenti dei Lincei*, 22, but not exactly the same.

These small amphorae were based on East Greek models and then imitated at Cumae.

Página deixada propositadamente em branco

HELLENISTIC

Página deixada propositadamente em branco

47.48. SMALL AMPHORAE (PL. LXV. 1, 2)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).
Notícia i, pl. 5.

The small pointed amphorae must be late but are not easy to date.

49. LACRIMATORIUM (PL. LXVI. 1)

A lacrimatorium or fuseiform unguentarium, or better, a perfume-bottle with stripes. Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18.1. Hellenistic.

Página deixada propositadamente em branco

ROMAN

Página deixada propositadamente em branco

50. LACRIMATORIUM (PL. LXVI. 2)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).
Notícia i, pl. 5.

This is a lacrimatorium, or rather unguentarium, from the Roman period.

Bibliography

- J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, at the Clarendon Press, 1956.
- J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford, at the Clarendon Press, 1942.
- J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*. Sather Classical Lectures, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1951.
- J. D. BEAZLEY, "Groups of Mid-Sixth-Century Black-Figure", *The Annual of the British School at Athens*, XXXII (1931-32), 1-22.
- J. D. BEAZLEY, "The Master of the Dutuit Oenochoe", *Journal of Hellenic Studies*, XXXIII (1913), 106-110.
- J. D. BEAZLEY, "Groups of Campanian Red-Figure", *Journal of Hellenic Studies*, LXIII (1943), 66-171.
- J. D. BEAZLEY, "A Paestan Vase", *American Journal of Archaeology*, XLVIII (1944), 357-366.
- J. D. BEAZLEY, "Some Attic Vases in the Cyprus Museum". From the *Proceedings of the British Academy* XXXIII, London, 1947.
- J. D. BEAZLEY, "Some Inscriptions on Vases. V.", *American Journal of Archaeology*, LIV (1950), 310-322.
- J. D. BEAZLEY, "Some Inscriptions on Vases. VI.", *American Journal of Archaeology*, LVIII (1954), 187-190.
- A. GARCÍA Y BELLIDO, *Los Hallazgos Griegos en España*. Madrid, 1936.
- A. GARCÍA Y BELLIDO, *Hispania Graeca*. Barcelona, 1948, 3 vols.
- OTTO BENNDORF UND GEORGE NIEMANN, "Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa". Sonderdruck aus dem *Jahrbuch der Kunsthistorischer Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien, 1889.
- HANSJÖRG BLÖSCH, *Antike Kunst in der Schweiz*. Erlenbach-Zürich, Eugen Reutsch Verlag.
- HANSJÖRG BLÖSCH, *Formen Attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*. Bern, 1940.
- DIETRICH VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art*. Oxford Monographs on Classical Archaeology edited by J. D. Beazley and Paul Jacobsthal, Oxford, at the Clarendon Press, 1957.
- FRANK BROMMER, "Herakles und die Hesperiden auf Vasenbildern", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin, LVII (1942).
- FRANK BROMMER, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Münster/Köln, Bohlau-Verlag, 1953.
- FRANK BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*. Marburg, N. G. Elwert Verlag. 1. Auflage, 1956. 2. verbesserte und erweiterte Auflage, 1960.
- A. W. VAN BUREN, "News Letter from Rome", *American Journal of Archaeology*, LXII, 4 (October 1958), 415-427.
- C. BURSIA, "Raub der Leukippiden", *Archaeologische Zeitung*, X, 40 und 41 (April und Mai 1852), Sp. 433-444.
- ALEXANDER CAMBITOGLU, "Some Campanian Vases in Manchester" from vol. XC of *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, Session 1948-1949, Manchester.
- SECONDIANO CAMPANARI, *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma [1854], 234-238.

- ÉMILE CARTAILHAC, *Les Âges Préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*. Paris, 1886.
- CONTE DI CONESTABILE, "Crónica", *Boletim d'Architectura e de Archeologia*, Lisboa, n.º 12 (1876), 194.
- CORPUS VASORUM ANTIQUORUM. Paris and elsewhere, from 1922.
- A. A. MENDES CORREIA in *História de Portugal* edited by Damião Peres vol. I.
- VIRGÍLIO CORREIA, "Fechos de Cinturão da Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, I (1925), 319-326.
- VIRGÍLIO CORREIA, "Uma Conferência sobre a Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, I (1925), 347-363.
- VIRGÍLIO CORREIA, "Alcácer do Sal. Esboço de uma Monografia", *Biblos*, VI (1930), 40-59.
- VIRGÍLIO CORREIA, "As Fíbulas da Necrópole de Alcácer do Sal", *Biblos*, VI (1930), 504-509.
- MARIA DE LOURDES COSTA-ARTHUR, "Necrópolis de Alcácer-do-Sal (Colección del Prof. Dr. Francisco Gentil)", *Crónica del II Congreso Arqueológico Nacional, Madrid, 1951*, Cartagena, 1952, pp. 369-380.
- V. R. D'A. DESBOROUGH, *Protogeometric Pottery*. Oxford Monographs on Classical Archaeology edited by Sir John Beazley and Paul Jacobsthal, Oxford, at the Clarendon Press, 1952.
- DESJARDINS, *Bulletin Monumental*, Paris, n.º 5 [1875], 471-472.
- CHARLES DUGAS, "Tradition Littéraire et Tradition Graphique dans l'Antiquité Classique", *L'Antiquité Classique*, VI (Avril 1937), 5-26.
- FURTWÄNGLER, *Eros in der Vasenmalerei*. München, Theodor Ackermann, 1874.
- FURTWÄNGLER-REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*. München, 1904-1922.
- ARNE FURUMARK, *The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm, 1941.
- ÉDOUARD GERHARD, *Notice sur le Vase de Midias au Musée Britannique*. Berlin, De l'Imprimerie de l'Académie Royale des Sciences, 1840.
- ÉDOUARD GERHARD, *Auserlesene Griechische Vasenbilder*. Berlin, 1843.
- ÉDOUARD GERHARD, *Antike Bildwerke zum ersten Male bekannt gemacht von...* München, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- ÉDOUARD GERHARD, *Vases Étrusques et Campaniens du Musée Royal de Berlin*. Berlin, chez G. Reimer, 1843.
- ÉDOUARD GERHARD, *Gesammelte Akademische Abhandlungen und Kleine Schriften*, I. Band, Berlin, 1866.
- W. GURLITT, "Sammlung des Hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lisbon)," *Archäologische Zeitung* unter Mitwirkung von E. Curtius und C. Friedrichs herausgegeben von E. Hübner. Neue Folge, I. Band (der ganzen Folge 26. Jahrgang), Berlin, 1868, 84-87.
- P. HARTWIG, "Die Wiederkehr der Kora auf einem Vasenbilde aus Falerii", *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, Römische Abteilung, XII, (Rom, 1897), 89-104.
- C. H. E. HASPELS, *Attic Black-Figured Lekythoi*. École Française d'Athènes. Paris, De Boccard, 1936, 2 vols.
- H. HEYDEMANN, *Humoristische Vasenbilder aus Unteritalien*. 30. Programm zum Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin, 1870.
- H. HEYDEMANN, "Due Vasi di Ruvo", *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, LVII (Roma, 1885).

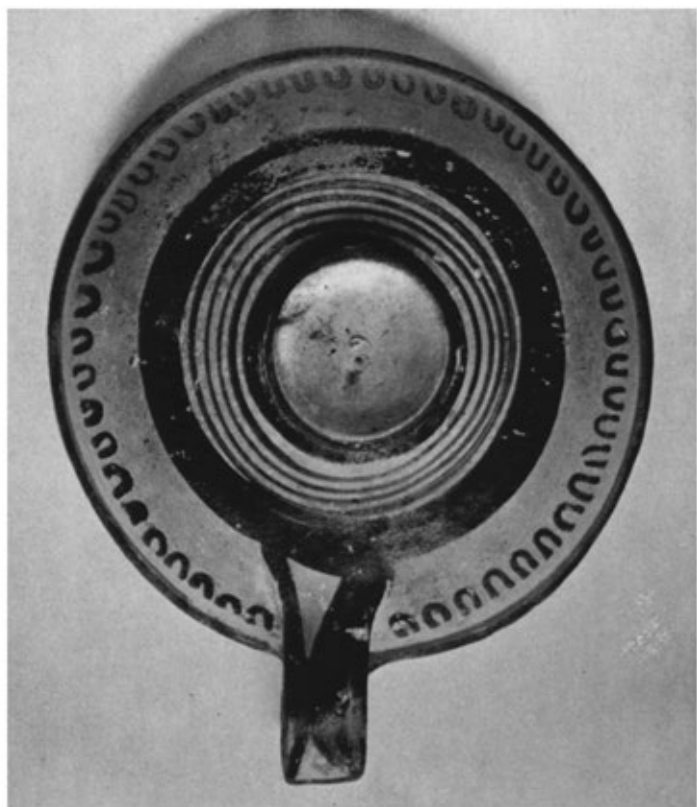
- FRANCESCO INGHIRAMI, *Monumenti Etruschi o di Etrusco Nome* disegnati, incisi, illustrati e pubblicati dal Cavaliere... Tomo V, Poligrafia Fiesolana dai Torchi dell'Autore, 1924.
- OTTO JAHN, "II. Griechische Vasenbilder" (Fortsetzung von Nr. 16, S. 270), *Archaeologische Zeitung*, III, (Berlin, 1845), Sp. 27-30.
- OTTO JAHN, "Kottabos auf Vasenbildern", *Philologus* XXVI (1867), 201-240.
- ERNST KUHNERT, "Eine neue Leukippidenvase", *Jahrbuch des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*, II (Berlin, 1887), 271-274.
- K. A. McDOWALL, "Heracles and the Apples of the Hesperides: a new Type", *Journal of Hellenic Studies* XXV (1905), 157-162.
- HENRI METZGER, *Les Représentations dans la Céramique Attique du IV^e Siècle*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 172. Paris, E. de Boccard, 1951.
- J. MILLINGEN, *Peintures antiques de vases grecs de la Collection de Sir John Coghill Bart.* Rome, 1817.
- BERNHARD NEUTSCH, "Archäologische Grabungen und Funde in Unteritalien 1949-1955", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin, LXXI, 3. und 4. Heft, 1956.
- GIOVANNI PATRONI, "La Ceramica Antica nell'Italia Meridionale", *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli XIX, part 2, n.° 5, 1897-1898.
- PAULY-WISSOWA, *Real Enzyklopädie der Altertumswissenschaft*, s.v. "Hesperiden", "Kottabos".
- F. ALVES PEREIRA, "Novas Figuras de Guerreiros Lusitanos Descritas pelo Dr. L. de Figueiredo Guerra", *O Archeologo Português*, Lisboa, XX (1915), 1-16.
- ERNST PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*. München, F. Bruckmann A.-G., 1923, 3 vols.
- J. DE C. SERRA-RÁFOLS in Ebert's *Reallexikon der Vorgeschichte*, s.v. "Alcácer do Sal".
- SALOMON REINACH, *Peintures de Vases Antiques* recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813) publiées et commentées par... Bibliothèque des Monuments Figurés Grecs et Romains. Paris, Firmin-Didot, 1891.
- SALOMON REINACH, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris, Ernest Leroux Éditeur. Vol. I, 1899. Vol. II, 1900.
- GISELA M. A. RICHTER, *Attic Red-Figured Vases. A Survey*. Metropolitan Museum of Art. New Haven, Yale University Press, 1946.
- GISELA M. A. RICHTER and MARJORIE J. MILNE, *Shapes and Names of Athenian Vases*. Metropolitan Museum of Art. New York, 1935.
- CARL ROBERT, *Die Marathonsschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. Achzebntes Hallisches Winckelmannsprogramm*. Mit einer Tafel und zwölf Textabbildungen, Halle a. S., Max Niemeyer 1895.
- ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, 1884-1894, s.v. "Hesperides", "Leukippiden".
- ANDREAS RUMPF, *Sakonides*. Bilder griechischer Vasen herausgegeben von J. D. Beazley und Paul Jacobsthal, Leipzig, Verlag Heinrich Keller, 1937.
- HANS SCHAAL, *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen*. Frankfurt am Mein, Frankfurter Verlags-Ausstalt A. G., 1923.
- KONRAD SCHAUENBURG, *Perseus in der Kunst des Altertums*. Bonn, Rudolf Habelt Verlag, 1960.
- P. C. SESTIERI, "Cronaca d'Arte", *Bollettino d'Arte*, Libreria dello Stato, Anno XLIII, Serie IV, n.° 1, Gennaio-Marzo 1958.
- FILIFE SIMÕES, *O Instituto*, Coimbra, XXXIII, n.° 1-6 [1876], 191-195.

- J. DA SILVA, *Boletim de Architectura e de Archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, 2.^a Série, Lisboa, I, 6, [1875], 91-92 and pl. 10.
- J. DA SILVA, *Bulletin Monumental*, Paris V, [1875], 372.
- CECIL H. SMITH, *Catalogue of the British and Etruscan Vases in the British Museum*, vol. III. London, 1896.
- FRANK H. STUBBINGS, *Mycenaean Pottery from the Levant*. Cambridge, at the University Press, 1951.
- E. M. W. TILLYARD, *The Hope Vases*. Cambridge, at the University Press, 1923.
- A. D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A Study of the Red-Figured Vases of Paestum*. Published by the British School at Rome, 1936.
- A. D. TRENDALL, "Paestan Pottery. A Revision and a Supplement", *Papers of the British School at Rome*, XX (New Series, vol. VII), London, 1952, 1-53.
- A. D. TRENDALL, "Paestan Addenda". Reprinted from the *Papers of the British School at Rome*, vol. XXVII (New Series, vol. XIV), London, 1959.
- A. D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti dei Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Monumenti, Musei e Galerie Pontificie. Città dei Vaticano, 1953. Fasc. I. Vasi Proto-italoti, Lucani, Pestani e Campani. Vasi Apuli fino a circa il 375 a.C.
- A. D. TRENDALL, *Journal of Hellenic Studies*, LXXI (1951), 183-184.
- A. D. TRENDALL, "Archaeology in Sicily and Magna Graecia". Supplement to the *Journal of Hellenic Studies*, LXXVI (1956).
- CHR. TSOUNTAS, *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς Ἀθῆναι* (1883).
- J. LEITE DE VASCONCELOS, "Notice Sommaire sur le Musée Ethnologique Portugais, Lisbonne", *O Archeologo Português*, Lisboa, X, n.º 3-5, (1905), 65-71.
- J. LEITE DE VASCONCELOS, *História do Museu Etnológico Português* (1893-1914). Lisboa, Imprensa Nacional, 1915.
- J. LEITE DE VASCONCELOS, "Acquisições do Museu Etnológico Português", *O Archeologo Português*, Lisboa, XI (1906), 92; XVIII (1913), 163.
- ESTÁGIO DA VEIGA, *Antiguidades Monumentais do Algarve*, Lisboa, 1886, vol. IV.

Página deixada propositadamente em branco

PLATES

Página deixada propositadamente em branco



II



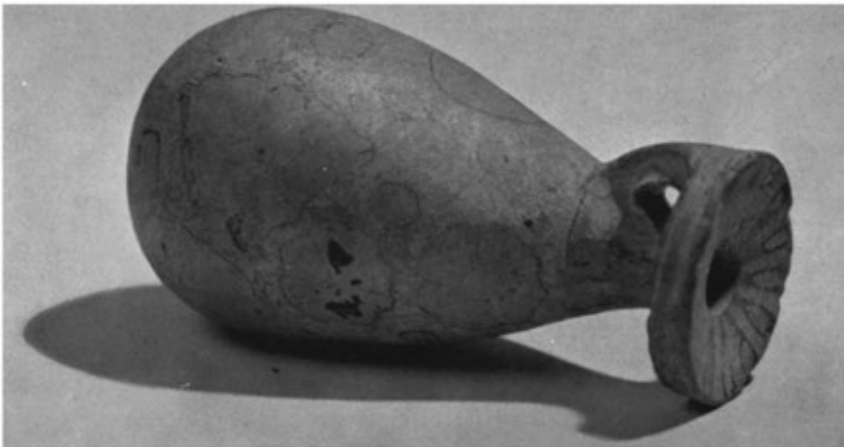
III



1



2

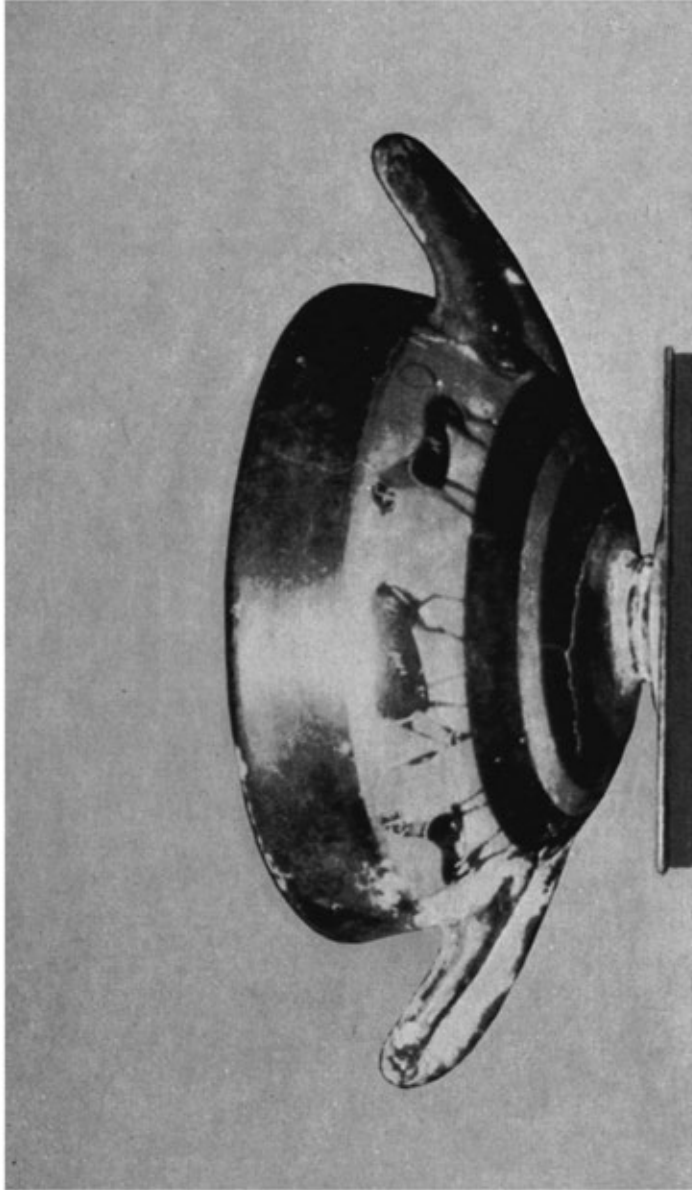


3

IV



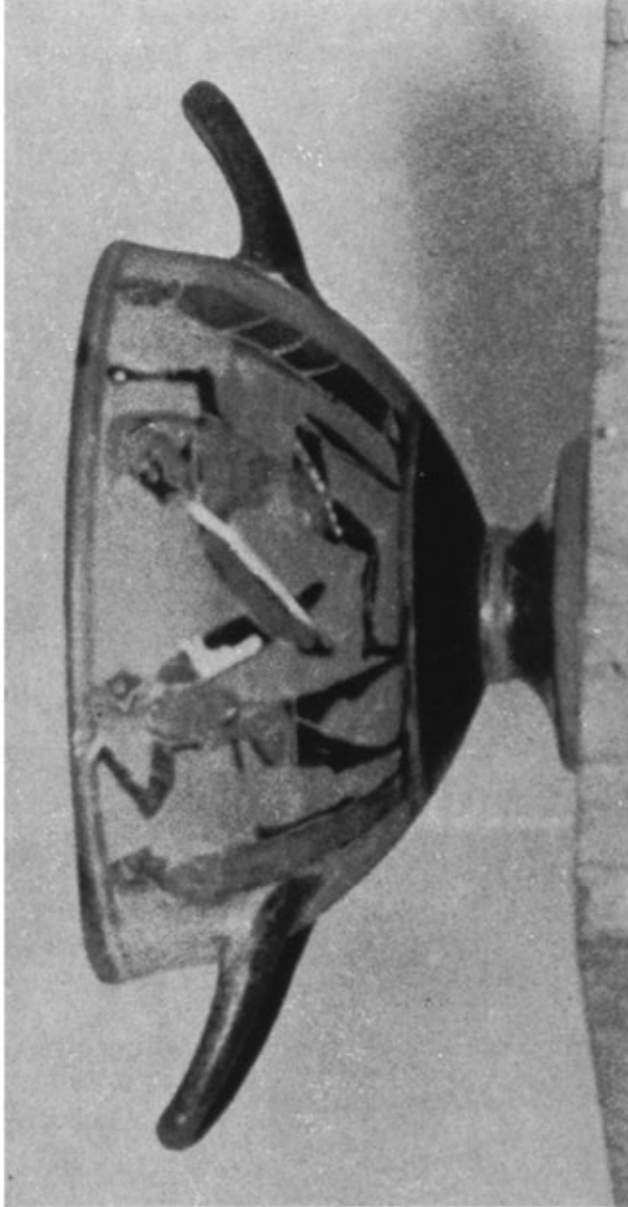
V



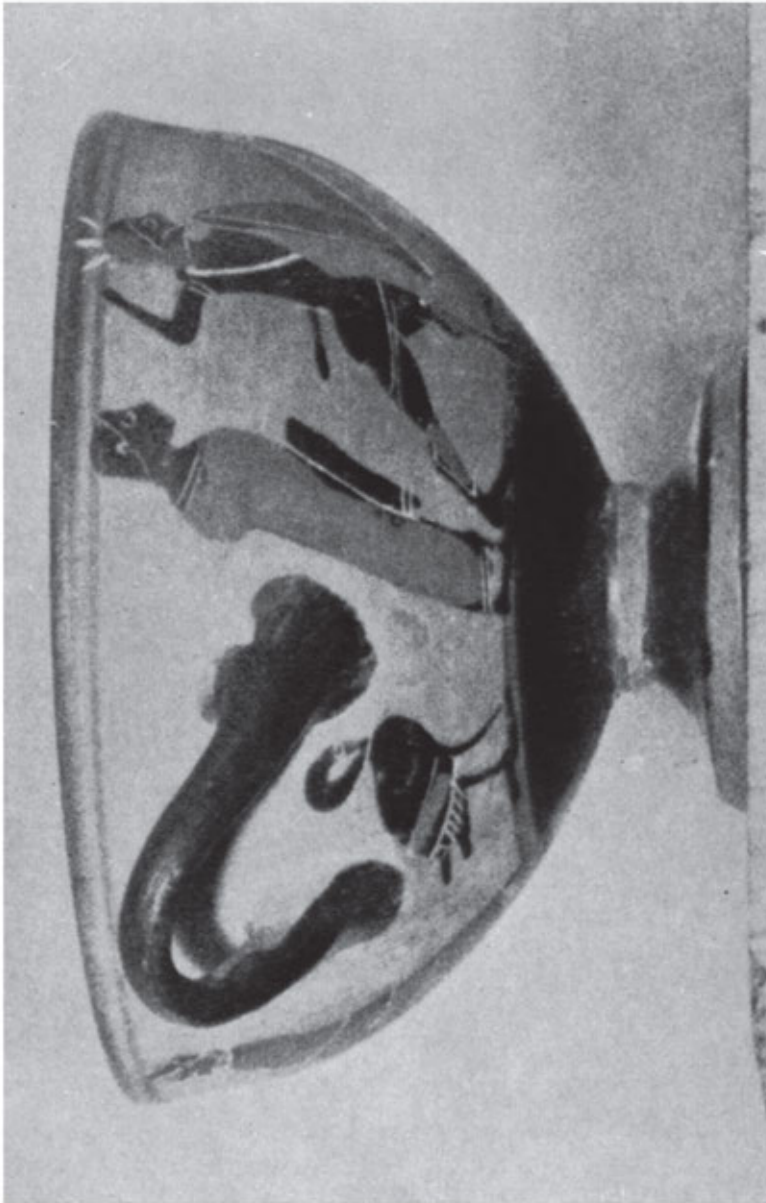
VI



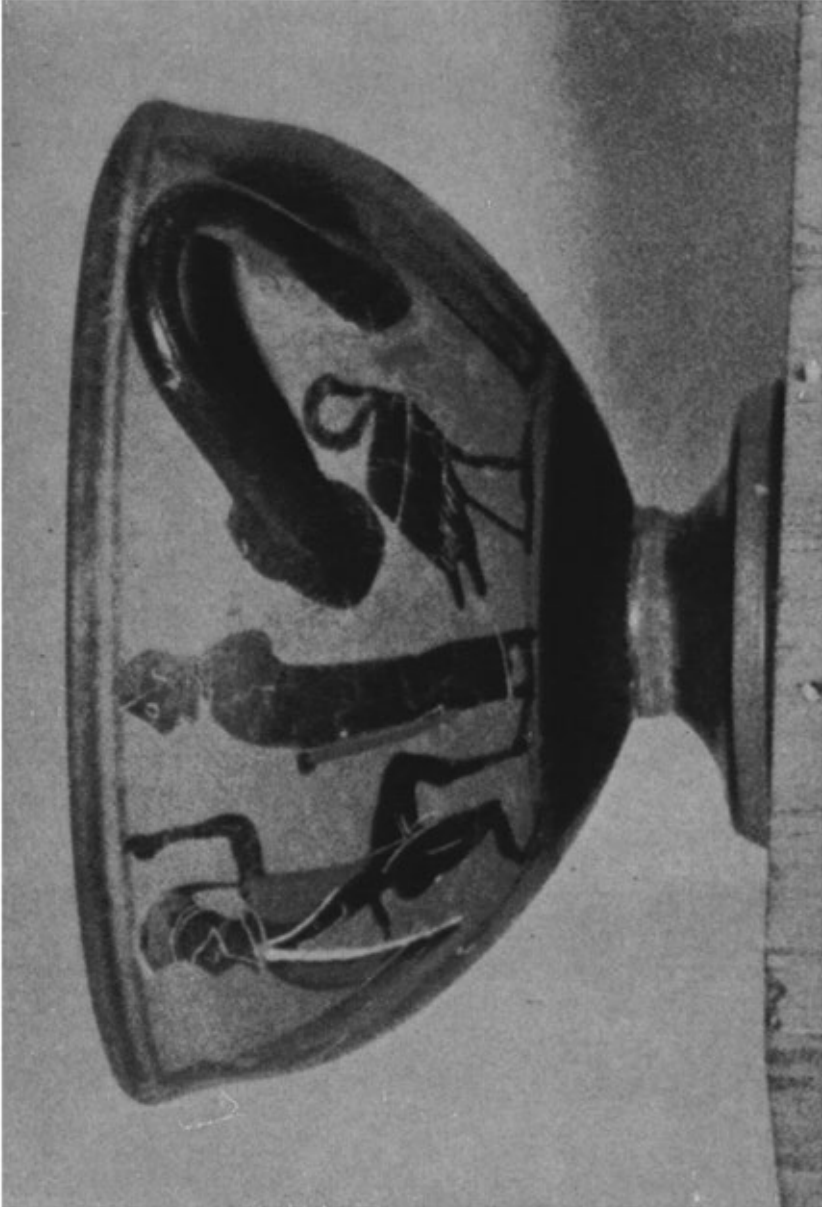
VII



VIII



IX



X



XI



XI-A



XI-B



XII



XIII



XIV



XV



1

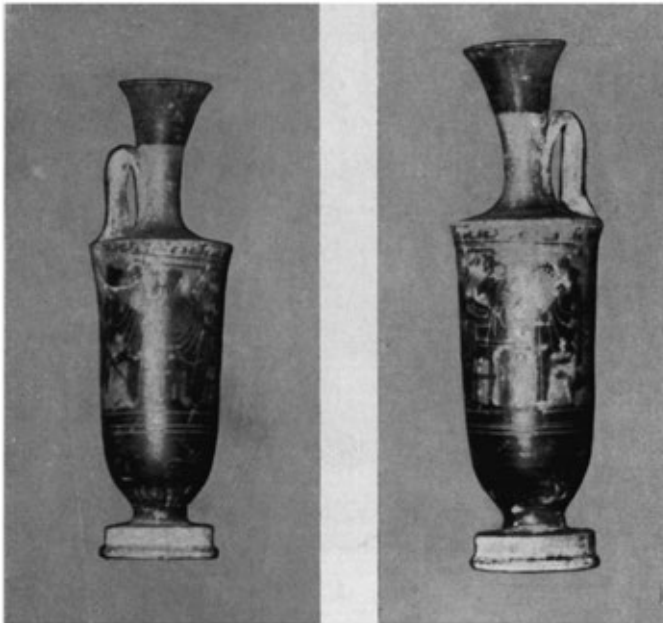


2

XVI



1



2

3

XVII



1



2



3



4

XVIII

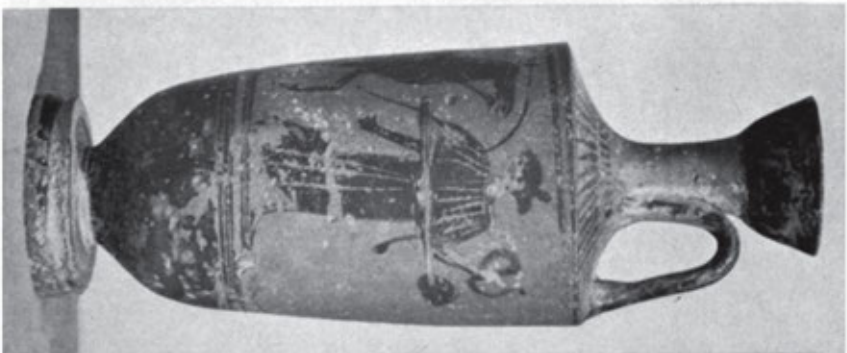
1



2



3



XIX

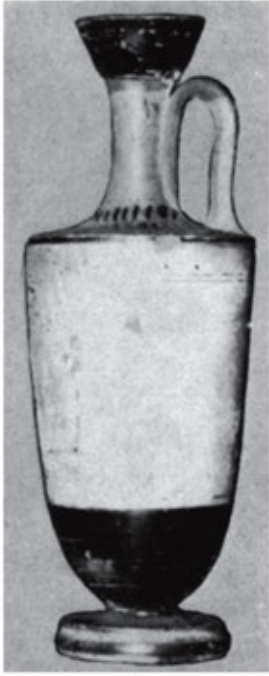


1

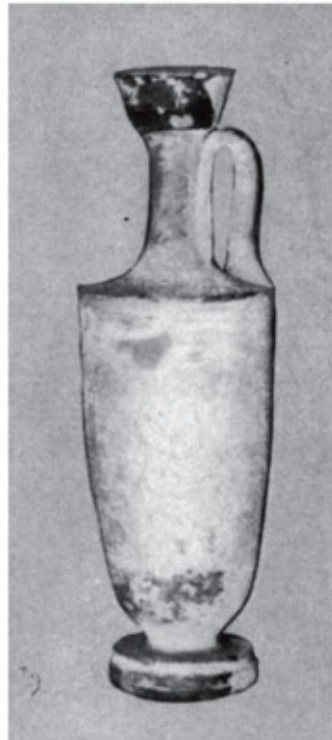


2

XX

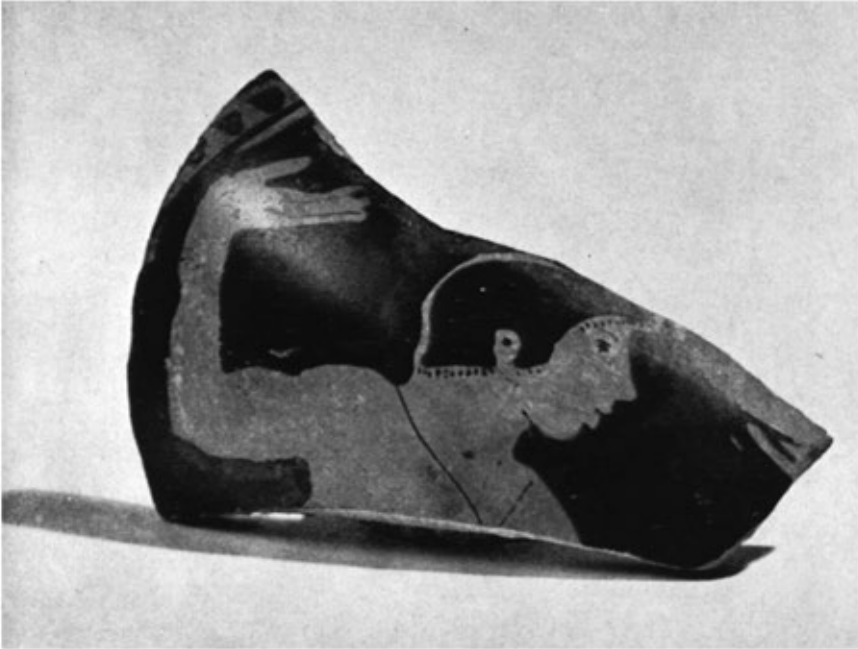


1

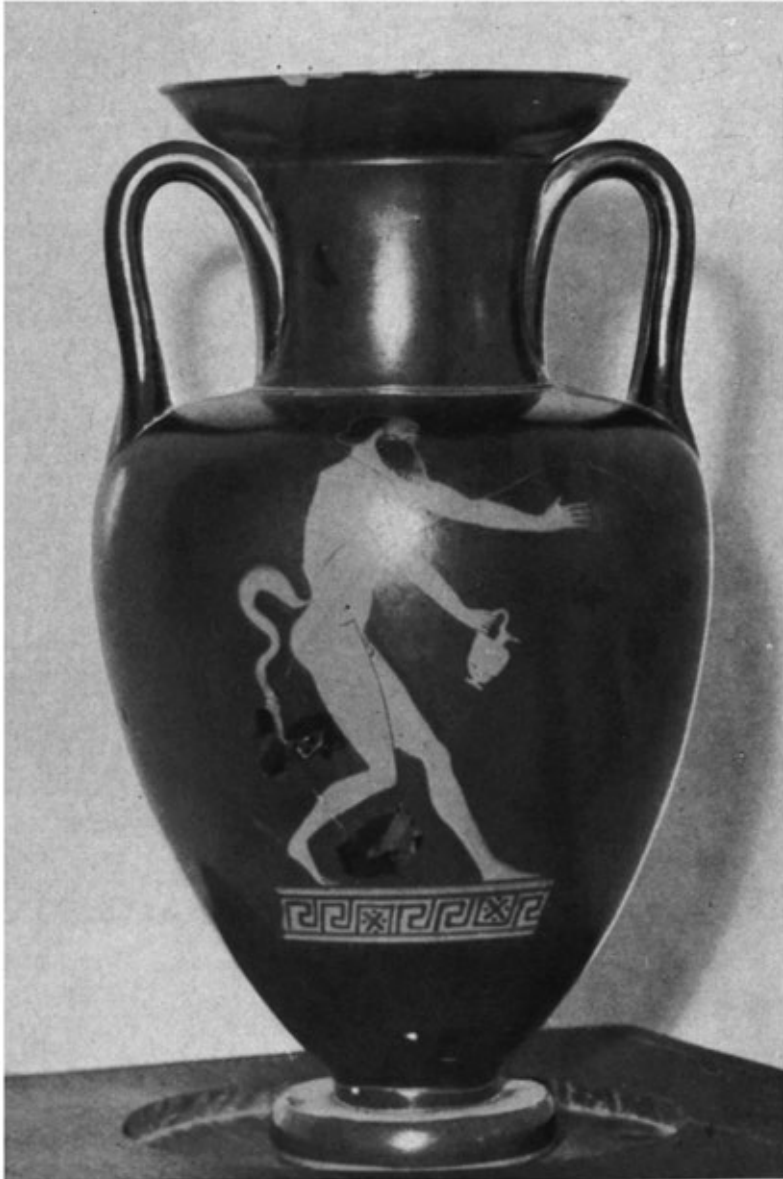


2

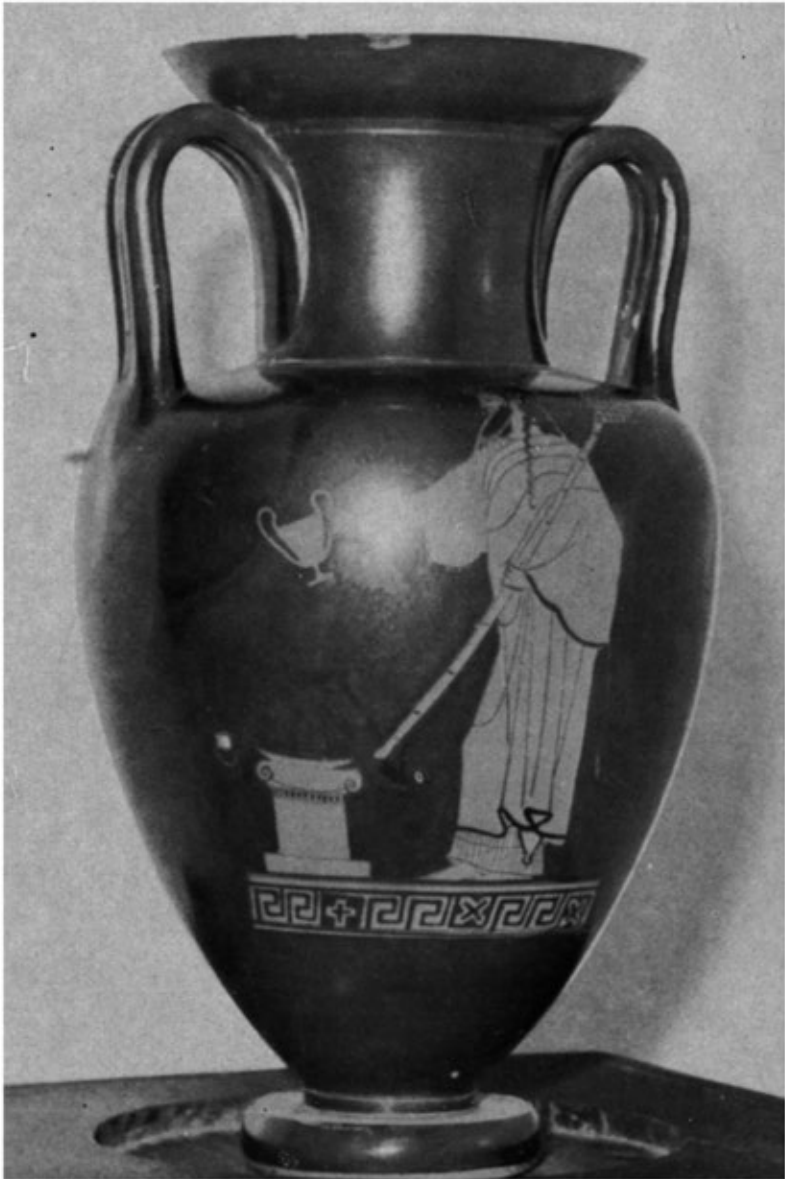
XXI



XXII



XXIII



XXIV



XXV



XXVI



XXVII



XXVIII



XXIX



XXX



XXXI



XXXII



XXXIII



XXXIV



XXXV



XXXVI



XXXVII



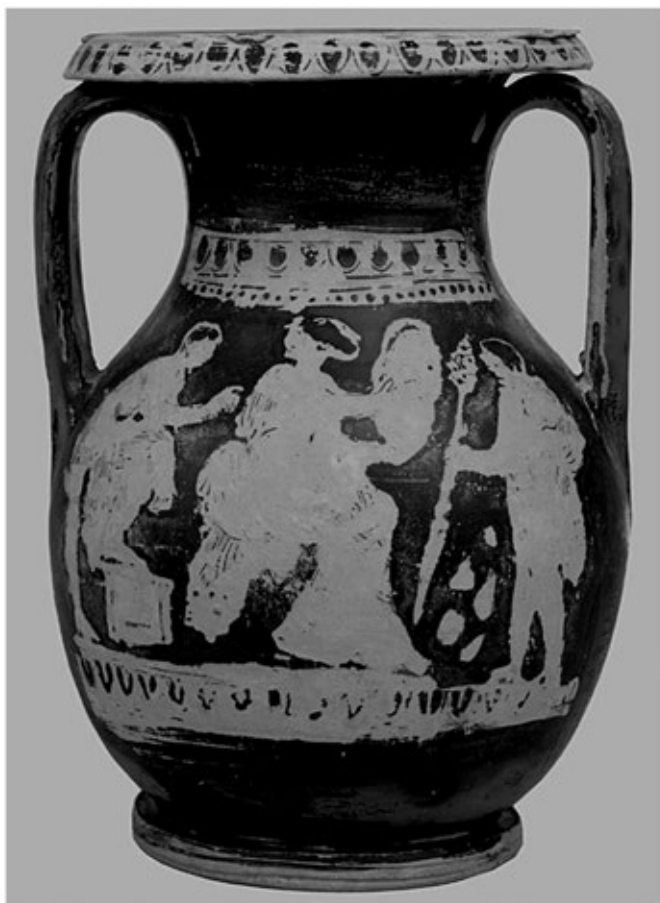
XXXVIII



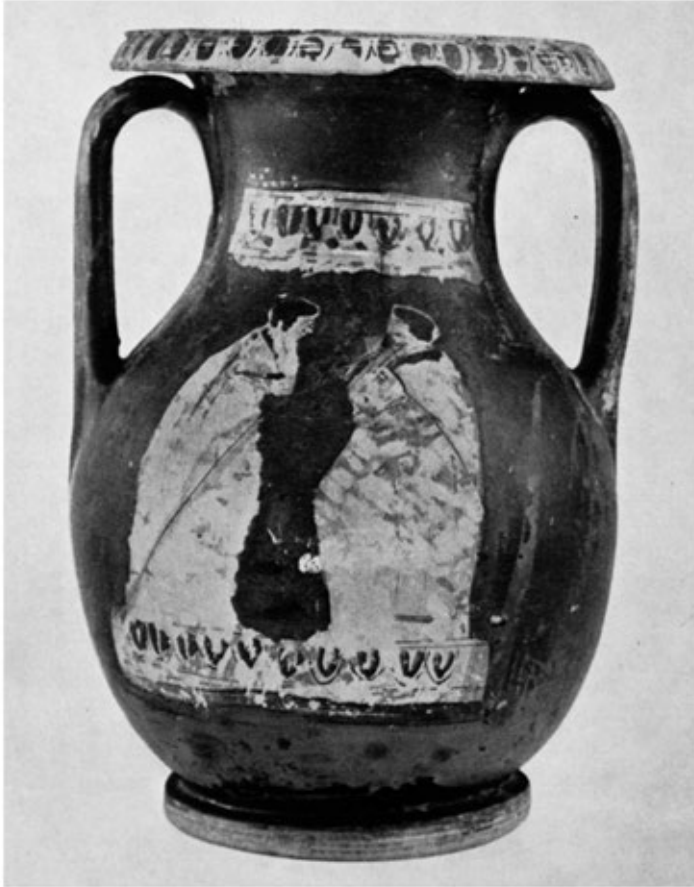
XXXIX



XL



XLI



XLII



1



2

XLIII

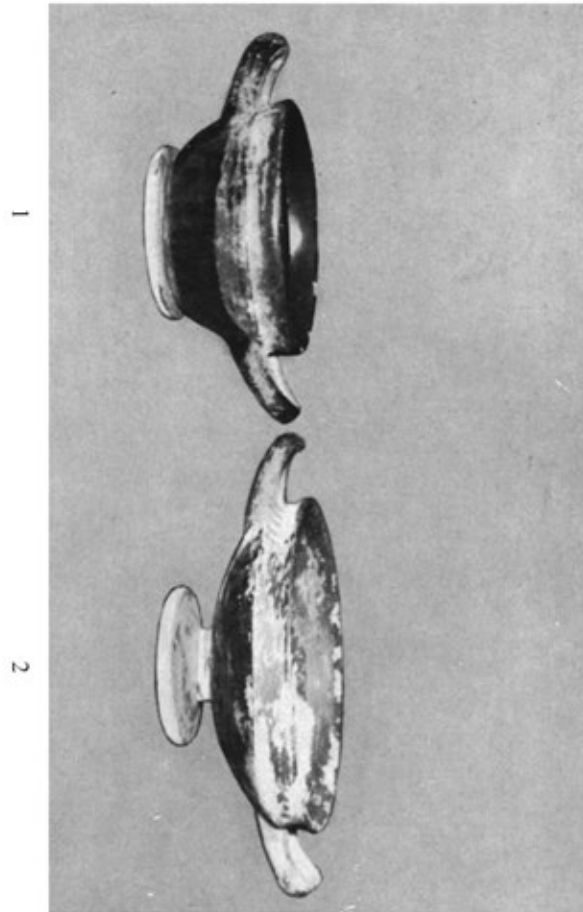


1



2

XLIV



XLV



1



2



3



4

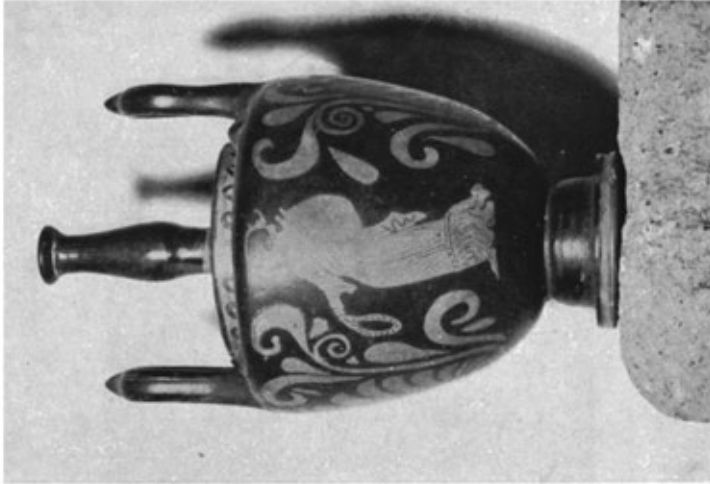
XLVI



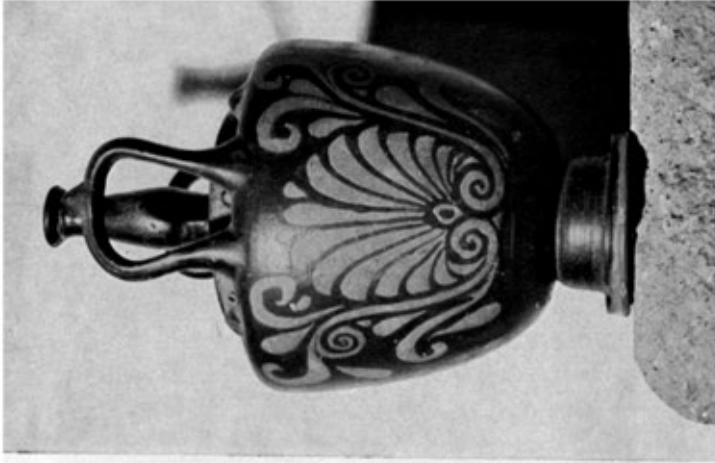
XLVII



XLVIII



XLIX



2



1

L



LI



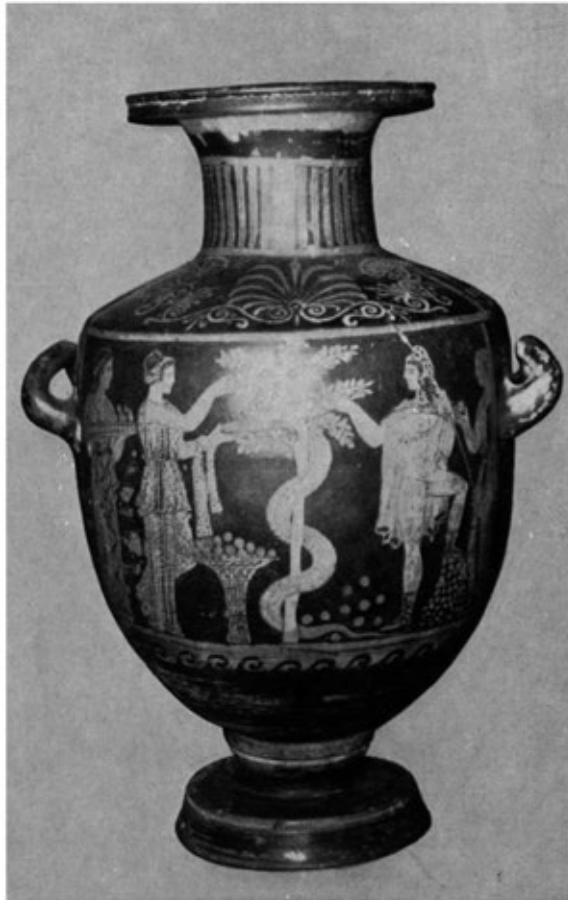
LII



LIII



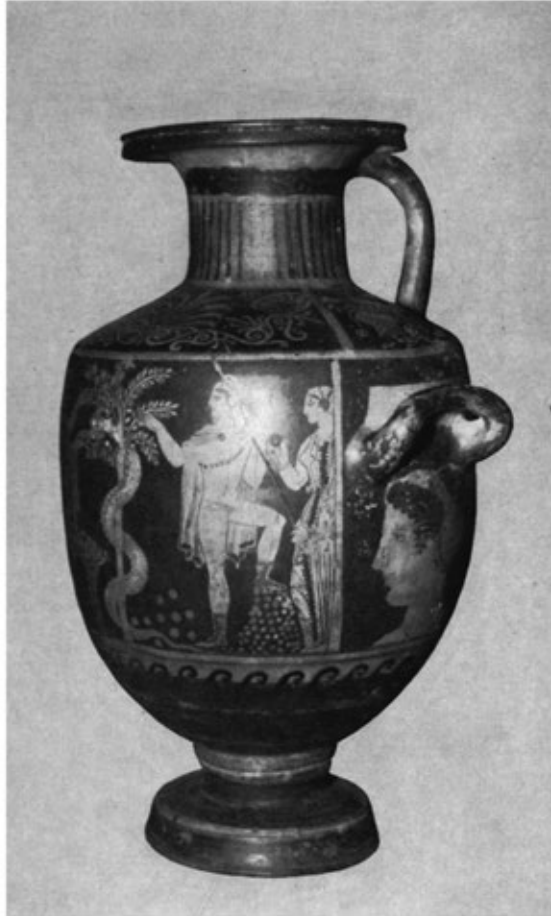
LIV



LV



LVI



LVII



LVIII



LIX



LX



LXI



LXII



LXIII



LXIV



LXV



1

2

LXVI



1



2

11. GREEK VASES IN PORTUGAL A SUPPLEMENT*

Since the publication of my *Greek Vases in Portugal*¹, I have gained access to a private collection in Lisbon, which consists of four rather well-preserved Attic vases. All of them were purchased in Rome and brought to Lisbon towards the end of the last century by their present owner's father. They were supposed to be Etruscan specimens, as usually happened in those times, and have remained unpublished hitherto.



Figs. 1-2. Attic black-figured hydria, Lisbon.

I. ATTIC BLACK-FIGURED HYDRIA (Figs. 1-2).

Both the chief picture and the scene on the shoulder are in panels. At sides of the chief picture, a stylised ivy pattern and below joined lotus-buds; above it,

* Publicado em *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's-Gravenhage* (BABesch) 42 (1967) 78-83.

¹ University of Coimbra, Institute of Classical Studies, 1962.

a net pattern in three rows. Above the shoulder, a tongue decoration. On outer lip, a meander pattern. At base, rays.

The chief picture represents Athena and Herakles in a chariot.

The car stands at rest with four horses right. The horses stand in pairs, the four heads and the mane of the first and the third are showing.

Standing in the car is Athena, holding the reins and a goad, and Herakles. The goddess wears a peplos ornamented with crosses, and has a fillet on her hair. Herakles is bearded, crowned with a garland of leaves and draped in a himation decorated with a border in a spiral pattern. On the left side of the team is Hermes clad in a short chiton and chlamys and wearing a petasos; he is holding the kerykeion, and looking back to the hero. Next to him, also behind the horses, stands Apollo, clad in a long chiton and himation, his hair looped behind and caught up by a wreath. He carries the heavy elaborate cithara, which he is twanging with his left hand. Facing him is Artemis, dressed in a long chiton embroidered with crosses and a himation, with a fillet on her hair. At the horses' heads and half-hidden by them is another woman, also dressed in long chiton and himation, her head not visible.

On the extreme left of the picture there is a partly bald old man with white hair and beard, dressed in chiton and himation and looking left. Who it is, there seems to be no means of knowing, the more so as he has been repainted.

The picture on the shoulder represents a very common fighting scene. A warrior in the middle who has been forced onto his knee, being attacked by the outer two. On each side, a woman watching. The warriors are clothed in complete suits of armour. The shields are round, except for the one on the right, which is notched. They fight with spears. The one in the middle wears a tall-crested, broad-visored helmet, while the outer two have Corinthian helmets. Both women wear peploi. The one on the left has her right arm bent and her hand on her waist, while her left arm is raised towards the fighting scene. The one on the right likewise has her left arm bent and her right arm is stretched downwards.

The vase dates to the last quarter of the sixth century B.C.

Professor Beazley, who has seen photographs of the hydria, ascribes it to the Euphiletos Painter and compares the horses on it with other horses by the same Painter, particularly the ones in an amphora in London B 201 (*ABV.*, no. 22, p. 323, which he describes in the following way: A, man and woman (Herakles and Athena? she holds the reins) in chariot, with deities).

Chariot-scenes are a well-known subject among Greek artists, but they seem to have been particularly cherished by the Euphiletos Painter. Looking through the list of his works in *ABV.*, one finds that it forms the subject of most of them, be it a warrior leaving home², man and other man or

² For instance, a neck-amphora in Montpellier, S.A., 131 (*ABV.*, 322, no. 13) and a hydria in Munich 1701 (*ABV.*, 324, no. 27) and another one in Tübingen D 20 (*ABV.*, 324, no. 28).

charioteer³, or even a wedded pair leaving⁴, or, as on the present vase, Athena with Herakles. Out of fourteen identified hydriai, not less than twelve represent such scenes. The same applies to all his standard neck-amphorae and amphorae type A.

As to the particular subject of Herakles and Athena in a chariot, with deities, one may mention, besides the already quoted amphora in London B 201, another one in Toronto 633 (A, chariot of Herakles, with Athena, *ABV.*, no. 23, p. 323) and a hydria in Erlangen (Athena mounting chariot, with Herakles, *ABV.*, no. 36, p. 324).

Of course, Herakles with Athena in chariot has been treated by countless other artists of the black-figure technique, whereas the theme seems to have been almost abandoned in favor of other legends about the same hero during red-figure. One has but to look through Brommer's lists⁵ to notice the difference.

³ For instance, the hydriai in Munich 1703 (*ABV.*, 324, no. 26: Herakles and Iolaos?), in Copenhagen, Thorvaldsen Museum, 73 (*ABV.*, 324, no. 30) and in the Cabinet des Médailles 254 (*ABV.*, 324, no. 38: Herakles and Iolaos in chariot, with Athena, Apollo and Hermes); also the hydria in Copenhagen 111 (*ABV.*, 324, no. 29: man mounting, man in it; and deities).

⁴ So the hydriai in Munich 1697 (*ABV.*, 324, no. 31); in Aberdeen 696 (*ABV.*, 324, no. 32); in San Simeon, Hearst 9518 (*ABV.*, 324, no. 33); in Munich 1699 (*ABV.*, 324, no. 34); in Würzburg 312 (*ABV.*, 324, no. 35).

⁵ Frank Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 2nd ed., 1960, 123-131, numbers a hundred and twenty-eight examples in the black-figure technique (some of them with Iolaos instead of Athena) and seventeen in red-figure (plus two in non-Attic styles and ten Etruscan and one on a relief-vase).



Fig. 3. Attic black-figured hydria, Lisbon.

2. ATTIC BLACK-FIGURED HYDRIA (Fig. 3).

The scenes are in panels. At sides of the chief picture, a stylised ivy pattern. Above the shoulder-picture, a pattern of tongues alternately black and red. Below the predella, two red lines. At base, black rays⁶, and a red line above them.

The chief picture represents the judgment of Paris.

From left to right, Aphrodite, Athena, Hera, Hermes and Paris. All three goddesses are dressed in Ionic chitons and himatia all decorated with dots in threes and in fours. Both Aphrodite and Hera wear a wreath and hold a staff in their right hand, whereas their left hand is stretched out, the thumb a little apart. Athena is recognizable by her helmet. With her left hand she holds a wreath and with her right she grasps a spear. A long curl of hair falls on her shoulder.

Hermes wears a short chiton, a chlamys, boots and a petasos, and holds the kerykeion in his right hand. His left arm is raised up towards Paris, who is also bearded and wears a short chiton, but is draped in a himation. His head is crowned with a garland of leaves and he is barefoot. With his right arm he grasps a staff. His left arm is raised up, his head turned towards Hermes and the goddesses, his right foot already raised up, for he is making off, frightened by the responsibility of judging the beauty contest. Both Hermes' and Paris' garments are decorated with dots in threes and in fours.

The scene is separated by a line from the picture on the shoulder. This represents a fight of two warriors over the body of a third, flanked by two women or goddesses.

The warriors wear short chitons, cuirasses and greaves. The two fighting ones wear Corinthian helmets with low crests and are armed with round shields, the device of the one on the right being a bird. They are fighting with spears and

⁶ Of course, "tongues" are really leaves and "rays" are leaves or rather sepals. Cf. Sir John Beazley, 'Ἑλένης ἀπαίτησις, *Proceedings of the British Academy*, 43, 1957, 233.

also have sheathed swords. The female figures on either side are draped in Ionic chitons and himatia and have bands in their hair.

The predella represents a siren between two panthers.

White has been used for the faces, hands and feet of all the female figures, as usual, for the head and breast of the siren, for the device on the shield of one of the fighters and the handgrips of the other shield and for the baldrics of all the warriors. Red spaces are to be seen in the folds of all dresses and in the wings of the siren. Red has also been used for the wreath Athena is holding, for Hermes' beard, petasos and right boot, for the lines above and below the predella, for the one above the rays, and in the tongue-pattern, as already stated.

The hydria may be dated to the last quarter of the sixth century B.C. Professor Beazley, who has seen it on photographs, thinks it is very close to the Antimenes Group, probably belonging to it, and compares no. 32 on *ABV.*, 268 (now Arlesheim, coll. Schweizer) and no. 33, p. 269, Munich 1722⁷.

Besides these two hydriai, the theme has been treated several times by the Antimenes Painter and his group, with some variety in the details⁸. One may mention, from the Antimenes Painter himself, another hydria in Berlin, 1895, *ABV.*, no. 31, p. 268, and four neck-amphorae (Tarquinia 630, *ABV.*, no. 76, p. 271; Würzburg 186, *ABV.*, no. 77, p. 271; Roman market, *ABV.*, no. 78, p. 271; London market, *ABV.*, no. 78 bis, p. 691). Besides, the same subject turns up in two hydriai (Castle Ashby, Northampton, *ABV.*, no. 13, p. 277; Berlin 1894, *ABV.*, no. 14, p. 277) and two neck-amphorae (Florence 3856, *ABV.*, no. 30, p. 278; Erlangen M 61, *ABV.*, no. 31, p. 278) in the manner of the Antimenes Painter⁹. Also on an amphora type B, Munich 1392, *ABV.*, no. 16, p. 281, and in several neck-amphorae, like the one in the Group of Compiègne 988 (New York, Gallatin, *ABV.*, no. 5, p. 285), in the Eye-Siren Group (London B 237, *ABV.*, no. 3, p. 286), in the Group of Würzburg 199 (Oxford 510, *ABV.*, no. 2, p. 290) and the Group of Würzburg 179 (London B 236, *ABV.*, no. 2, p. 290).

The drawing of the outstretched hands I also find most similar to the ones in many a vase assigned to the Antimenes Painter, like the neck-amphorae B 247 and B 232 in the British Museum¹⁰.

As to the shape of the vase, it is known to have been one of his favourites, together with the neck-amphora¹¹.

⁷ See J. D. Beazley, "The Antimenes Painter", *JHS.* 47, 1927, 63-92.

⁸ The theme has been treated since the days of early black-figure, the first known instance being a fragment in Berlin 3987 (*ABV.*, 25, no. 16). On the several treatments of the subject see C. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, 1951.

⁹ As to the first mentioned hydria see Beazley, "Notes on the Vases in Castle Ashby", *Papers Brit. Sch. Rome*, 11, 1929, 7.

¹⁰ Both reproduced by Beazley, "The Antimenes Painter", figs. 12 and 19.

¹¹ See Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, 1951, 79-81.



Figs. 4-5. Attic black-figured column-krater, Lisbon.

3. ATTIC BLACK-FIGURED COLUMN-KRATER.

The scenes are in panels framed at top by tongues and at both sides by a stylised ivy-decoration; below, rings. On neck (front side only) panel containing joined lotus-buds, with dots. On rim above, lotus-buds with small palmettes over handles; outer rim of mouth ivied. At base, rays.

A. Artemis mounting a chariot (Fig. 4).

The goddess, clad in a sleeved chiton and himation, is mounting a four-horse chariot. She holds the reins and a goad. Behind the horses, Apollo carries the cithara¹²; in his right hand he holds the plectrum, which is fastened to the cithara by a cord. His hair falls in curls on his shoulders and he is dressed in a long chiton and himation. A deer stands on the extreme right of the picture, before the horses, perhaps to give a hint of Artemis' love for hunting.

Three inscriptions may be read. All of them have been repainted and incorrectly rendered. So near Artemis stands APAPTEMIS and near Apollo ΑΠΟΛΛΟΣ. Under the horses, the meaningless ΦΑΥΡΕ is supposed by Professor Beazley to be a corrupted form of ΧΑΙΡΕ.

White has been used for the goddess's face, arms and feet and for the upper arms of the cithara. Red is to be seen in the folds of the himatia and on the horses' girths, tails and manes. Other parts seem to have been repainted, besides the inscriptions.

¹² For a full description of this kind of instrument, see J. D. Beazley, "Citharoedus", *JHS.* 42, 1922, 72-74.

B. Dionysos and Ariadne (Fig. 5).

Dionysos dressed in a chiton and himation holds a kantharos in his left hand. Standing before him a female figure, who seems to be Ariadne. She is clad in a chiton and himation; her right arm is stretched downwards.

They are flanked by two satyrs, both of whom have their left arms raised. The one on the right is dancing away, his left leg raised, his head turning back. In the background, between Dionysos and Ariadne, vines.

White has been used for the woman's flesh, as usual, and for Dionysos' chiton. Red for parts of the himation and for the beard and tail of the satyr on the right.

Similar scenes, with slight variations, are to be seen on many black-figured vases. Besides the neck-amphora in the British Museum B 267 (*ABV.*, no. 85, p. 272) by the Antimenes Painter¹³, we may quote, among many, another neck-amphora, also in the British Museum, B 232 (*ABV.*, no. 57, p. 270) and by the same hand¹⁴, and a scene on the neck of another neck-amphora in Castle Ashby, Northampton (*ABV.*, no. 23, p. 152), by the Amasis Painter¹⁵.

The column-krater may be dated to the end of the sixth century B.C.

¹³ *JHS.* 47, 1927, 71, fig. 7.

¹⁴ *JHS.* 47, 1927, 81, fig. 19.

¹⁵ Semni Karouzou, *The Amasis Painter*, 1956, pl. 2, 2.



Fig. 6. Attic red-figured column-krater, Lisbon.



Fig. 7. Attic red-figured column-krater, Lisbon.

4. ATTIC RED-FIGURED COLUMN-KRATER.

On rim above, lotus-buds with small palmettes over handles. Outer rim of mouth ivied. On neck, on the obverse, panel containing joined lotus-buds with dots. Below the scene, a reserved band. At base, rays.

A. Dionysos riding a donkey (Fig. 6).

The god is bearded and has a single wavy lock falling over his shoulder; he is wearing a garland with berries. He is clad in a short chiton, the contour of the right leg showing through it, and a himation draped loosely behind his back and over his shoulders, and he wears boots. In his right hand he holds a vine-stock with branches falling out in either direction. He is riding an ithyphallic donkey. A panther follows him.

Brown has been used for the chiton and boots and the vine-stock.

B. A satyr (Fig. 7).

The satyr is walking to the right, his head turned back. He has a beard, pointed ears, large eyebrows and pointed feet. He carries a large wine-skin over his right shoulder and a thyrsus almost horizontally in his left hand.

These are, of course, quite common subjects, Dionysos on donkey is on a column-krater in the Lucerne market (ARV., no. 11, p. 237), by the Chairippos Painter. Dionysos on donkey, with satyrs and maenads, are to be seen, for instance, on a cup in Orvieto 1049 (ARV., no. 103, p. 64), by Oltos, and on another cup in Würzburg 474 (ARV., no. 10, p. 173-174) by the Ambrosios Painter.

The way the folds of Dionysos' himation fall, the drawing of his head and curls seem to me to recall the style of the Flying-Angel Painter, particularly if we compare it with the column-krater in Tillyard, plate 20, n. 124, now at Oxford

(*ARV.*, no. 28, p. 281: A, Dionysos reclining, and satyrs; B, two athletes). Professor Beazley, who has seen photographs of the vase, agrees with this and thinks that the panther on it may be compared with the animal on an amphora in Leningrad 604 (*ARV.*, no. 6, p. 279). He places the column-krater in 480 to 470 B.C.

The column-krater was a favourite shape with the Flying-Angel Painter. At least eighteen such vases (many of them decorated with Dionysiac scenes) are assigned to him in *ARV.*, p. 281 and 1641-1642, and, hesitatingly another one on p. 1642.

Página deixada propositadamente em branco

12. GREEK VASES IN PORTUGAL A NEW SUPPLEMENT*

When I first published in this journal¹ an Attic black figure hydria belonging to a private collection in Lisbon, the vase already had an adventurous story behind it, and the same happened when I included it in my book *Greek Vases in Portugal* (1962: 41-47). But now, as I have gathered more information about the vase, I believe it may be appropriate to put together a summary of the previous data, in order to compare them with the results of its having been cleaned by the most expert hands one could wish for.

Formerly a part of Sir Francis Cook's collection, Monserrate Palace, Sintra (Lisbon), the vase is a hydria of Type I, of the last quarter of the sixth century B.C. (Richter-Milne 1935: figs. 78-79). It represents Achilles and Troilos, and a chariot-scene on the shoulder. Unfortunately, the painting had been much restored, so that apparently only the horses on the left had been preserved in their original state. The vase had been included in the Leagros Group by Prof. Sir John Beazley (*ABV*: 362, 36) with the warning "restored". By that time, it was considered to be lost. Since the publication of my above mentioned paper, Brommer (1960: 268, 7) included it in the second edition of his *Vasenlisten*.

Given all this, it might seem that the vase had an academic interest only. But now there are reasons that make it interesting to recollect its curious story tip to its present state.

As far as we now, the vase belonged first to Campanari, then to Rogers, in whose collection it was numbered 372², and thirdly to Harding. It was published by Jahn (1845: pl. 2) and by Gerhard (1843: pls. 5 and 6) and also described by Secondiano

* Publicado em *Humanitas* 60 (2008) 3-10 e na segunda edição de *Greek Vases in Portugal*, pp. 157-165.

¹ *Humanitas* 11-12 (1959) 18-20.

² It has been described in the sale catalogue of the Samuel Rogers' Collection, Christie and Manson, April 28th 1856 ff., p. 25 (I owe this reference to Dr. Dietrich von Bothmer).

Campanari (1834: 234-238), who gives a clear interpretation of the scene, taking the figure on the altar as being that of Apollo, whose name he read in the corner.

Although Campanari (1834: 238) already spoke of restoration, Gerhard, who knew the vase in apparently the same condition, gives more precise information on the inscriptions, which are important³:

“Das Gefäss ist ergänzt, dargestellt dass, der von Herrn Rogers mir gestatteten Prüfung gemäss, statt der Inschrift ΑΠΟΛΛΩΝ füglich ΤΡΟΙΛΟΣ ursprünglich sein kann; von den übrigen Inschriften, die unangerührt blieben, mag ΑΧΙΛΛΕΥΣ beglaubt sein, dagegen wir uns erlauben, die Inschrift ΠΑΡΙΣ, die als Name des Paris jedenfalls Αλεξανδρος heissen müsste, bis zur Nachweisung ihrer Echtheit für untergeschoben zu halten. Dieses vorausgesetzt, ist der von Achill auf Apollo's Altar an Troilos verübte Frevel unverkennbar; aus dem skäischen Thor kommt rechterseits Hektor mit später Hülfe herbei, während linkerseits zugleich mit Achill's Wagen vielleicht auch Beistand der Griechischen vermutet werden darf.”

A similar, but more accurate, description has been provided by Gurlitt (1868: 86), when he saw the same vase at Monserrate palace. Here I only give a transcription of its most relevant parts:

“Zunächst die Vordertheile von vier Pferden mit weissem Zaumwerk. Es folgt eine grosse Kriegergestalt, welche durch eine Inschrift links vom Kopfe als ΑΧΙΛΛΕΥΣ bezeichnet ist. Auf dem Kopfe, von dem reiche Locken auf die rechte Schulter herabwellen, trägt er einen grosser Helm mit grossem, braunem Kamm und langem Helmschweif, der Brustharnisch ist weiss, ebenso die braugeränderten Beinschienen. Der linke Fuss tritt in starker Biegung auf einen Mauerabsatz, welcher aus zwei Lagen Quadersteinen gebildet ist. Seine hochgehobene Linke hat die Rechte eines nackten Knaben von sehr gefälliger Bildung erfasst, welcher noch höher auf einer zweiten Stufe dieses Absatzes steht und reisst sie in die Höhe über den Kopf des Knaben hinaus. Die Rechte zückt ein langes Messer gegen ihn. Auch dieser Knabe, dessen Linke flehend in die Höhe gerichtet ist, ist durch eine Beischrift näher bezeichnet. Am linken Arm des Achilleus entlang steht etwas undeutlich, aber doch unzweifelhaft der Name ΠΑΡΙΣ. Rechts von diesem Mauerabsatz, der hinten gerade abschliesst, ist die Hälfte eines gerüsteten Kriegers mit Helm, Schild und Lanze sichtbar. Es folgt ein Pfeiler, unten weiss, oben schwarz, welcher durch die ganze Hobe des Streifens

³ In this as well as in the following inscriptions, archaic Greek letters have been replaced by classic ones, owing to printing difficulties.

hindurchgeht und ihn in zwei Theile theilt. Rechts von denselben zeigen sich wieder die Vordertheile eines Viergespanns, dann ein Krieger in vollständiger Rüstung. Darüber sehen von einer zinnengekrönten Mauer ein behelmter und ein unbehelmter Kopf herab, letzterer auffalend roh.”

When I saw the vase (Figs. 1 and 2), which at the time belonged to a private owner in Estoril (Lisbon), only one of the three above mentioned inscriptions had been preserved, namely the one reading *ΑΧΙΛΛΕΥΣ*, obviously referring to the warrior between the horses and the altar.

Troilos only showed his left arm, so that Achilles' gesture had no point. The spear of the warrior behind the altar had been repainted – so that it was quite upright –, as had the column in the middle. There was a horse's head on the shelf on the right, which was new and made no sense. The chariot-scene on the shoulder had been left untouched.

The second restoration also showed several layers of painting, which have badly damaged the drawing.

And here begins the second part of the story. Two years after the publication of *GVP*, in April 1964, Dr. Dietrich von Bothmer, the then chairman of the Department of Greek and Roman Art of the Metropolitan Museum of Art in New York, and, as everyone knows, one of the most outstanding authorities in the field, spent a few days in Lisbon in order to be able to see the Greek vases he knew through my publications. Most of all, he wanted to clean the hydria of the Leagros Group. This he did, with the consent of the owner, but it took a long time until I managed to get good pictures of the vase, taken by a professional photographer, and to send them to him in New York.

I think it is worth quoting a few lines of his reply, dated February 7, 1966⁴:

“You must admit that there is quite a difference between the old restoration and its real condition. I am very glad to have the record of my labors.”

As a matter of fact, now we can see (Figs. 3 and 4) how badly damaged Troilos' figure was, and also that what stood on the shelf on the right was just another helmet (not the head of a horse, which made no sense, as I said above).

At closer inspection, other details emerge, such as that the altar of Apollo is made of black tiles only; that only the lower part of Troilos' body has been preserved; that Achilles' corslet was not painted white, but only had incised lines, as usual; that the column with drawings to the right of the altar was a representation of the walls of Troy; and that the shields of the warriors coming to the rescue of the boy had no devices on them.

⁴ The cleaning of the vase is duly registered in Beazley, *Para*, p. 161.

Although the *Iliad* makes only one mention of Troilos (24.257), as being one of the sons Priam lost during the Trojan war, other ancient epics, like the *Cypria*, already specified that he was killed by Achilles. Leaving aside other details of the story (which later became also the subject of a lost tragedy of Sophocles), other ancient sources added that the incident happened on the altar of the sanctuary of Apollo Thymbraios, in the Trojan plain.

To demonstrate how popular the myth became, it should be enough to count the number of vases listed by A. Kossetz-Deissmann in *LIMC* I, 1. 72-95 under the heading “Das Troilusabenteuer”, totaling one hundred and fifty-four. Of these, fourteen are concerned with our present subject: the killing of Troilos and the subsequent struggle for his corpse.

Now, out of these examples, only the Lisbon hydria (which is mentioned there under number 362) seems to show Troilos while still alive. The other ones show the struggle for his corpse. That is what can be seen on all the other vases in Attic black figure style: Achilles holding Troilos’ head in his left hand, in order to throw it to the Trojan opponents who are coming to rescue the boy. Killing someone within the precinct of a temple was liable to be punished by the gods, as was to happen later.

Nevertheless, examples of Troilos taking refuge on Apollo’s altar turn up in other styles, for instance in an Attic red figure cup in Perugia by Onesimus (n.º 370 in the *LIMC* catalogue): the boy tries to climb up to the gods altar, but Achilles has already grasped Troilos’ hair with his left hand.

More or less contemporaneous with the Lisbon hydria, there is another hydria in the British Museum, also ascribed to the Leagros Group, and dated to c. 510 B.C. The general scheme is the same, that is to say, an altar in the middle, Achilles’ quadriga on the left and Troian warriors on the right. But here another moment is depicted: Achilles has already killed Troilos, whose corpse is falling on the altar, and he holds the boy’s head in his right hand, threatening to throw it at his opponents.

Returning to the Lisbon hydria, we feel sure that here Troilos is still alive, since he is standing on the altar. It seems that Achilles’ raised left arm, which seems to reach the circle round the shoulder of the vase, has not yet grasped the boy’s hair.

More instances of this part of the story may, of course, turn up at any moment, but the examples quoted above show well enough how popular this part of Troilos’ fate had become. This in spite of its absence from the Homeric tradition, which only gives to the young son of Priam the epithet *ἰπποχάρμης* (“a warrior who fights from a chariot”).

Abbreviations

Beazley, <i>ABV</i>	<i>Attic Black-Figure Vase-painters</i> (Oxford 1959).
Beazley, <i>Para</i>	<i>Paralipomena</i> (Oxford 1971).
Brommer	<i>Vasenlisten zur griechischen Heldensage</i> (Marburg ² 1960, ³ 1973).
Campanari	<i>Bullettino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica</i> (1834, 234-238).
Gerhard	<i>Vases étrusques et campaniens du Musée Royal de Berlin</i> (1843).
Gurlitt	<i>Archaeologische Zeitung</i> (N. F., I, 1868, 84-87).
Jahn	“Griechische Vasenbilder”, <i>Archaeologische Zeitung</i> (III, 1854).
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> (Zürich und München I, 1, 1981).
Richter-Milne	<i>Shapes and Names of Athenian Vases</i> (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1935).
Rocha Pereira	“Notícia sobre vasos gregos existentes em Portugal. II. ^a Parte”, <i>Humanitas</i> (XI-XII, 1959, 18-20).
Rocha Pereira, <i>GVP</i>	<i>Greek Vases in Portugal</i> (Coimbra 1962).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Página deixada propositadamente em branco

13. FOUR SOUTH ITALIAN VASES IN THE LISBON DISTRICT*

The four South Italian red-figure vases I propose to analyse in this paper entered this country in the second half of the last century, as gifts made directly or indirectly by the Papal See, though each time under different circumstances. Of these vases, the first two were already known to exist, but were lost trace of¹, whereas the other two are entirely new.

I. TWO COLUMN-KRATERS FROM THE ROYAL COLLECTION

When I wrote *Greek Vases in Portugal* in 1962, I traced down the history of the Royal Collection, starting from the account given by Emil Hübner, first in *Die antiken Bildwerke in Madrid* (Berlin, 1862), Anhang, pp. 328 sqq., and then, more fully, in *Bullettino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica* (Roma), 1862, 193-207. I transcribed this archaeologist's description of the Greek vases belonging to the King's collection of ancient art (pp. 12-17), which I shall not repeat here. It consisted of two column-kraters and three small vases the shape of which was not clearly specified.

As to the three small vases, I was able at the time to locate them in the Palace of Vila Viçosa (Évora), where they are kept in glass cases in the basement rooms, under the heading "King Louis' Collection". This, of course, assuming that the vases so vaguely referred to by Hübner corresponded with the two lekythoi and one lebes gamikos which are extant.

* Publicado em *Humanitas* 27-28 (1975-1976) 227-236.

¹ The rediscovery of these vases in the Palace of Belém I owe to Prof. Fernando Fonseca, of the Faculty of Medicine of Lisbon, to whose memory this paper is dedicated as a small tribute of gratitude to a generous friend and a great scientist. My thanks are also due to the Presidency of the Republic, for permission to see and photograph the vases under its care.

On the other side, the two column-kraters were fully described, but the only fact known about them was that after the death of the King consort, in 1885², they apparently remained in the Palácio das Necessidades, where Hübner had seen them. But they were lost trace of in 1910, when the monarchy came to an end.

As a matter of fact, as I came to know in recent years, they had been housed in another Royal Palace in Lisbon, the Palácio de Belém, which had been the favourite residence of Queen Maria II. (to whom King Fernando was consort), and became afterwards the official residence of the President of the Republic.

The two vases correspond so well with Hübner's description that there should be no further doubt as to their identification. They are, as he says, "di stile bello", and this quality, combined with the fact that they had been a gift from the apostolic nunzio to King Pedro V. (1855-1861), may have caused their having been preserved in such a good condition³.

Now the provenance of the vases was said by Hübner to be Neapolitan (in his account in German, p. 331) or probably Nolan (in his account in Italian, pp. 193-207). Whether by Nolan he meant Attic red-figure, since it was at Nola that most of the Greek cases turned up at first⁴, I am not sure, but it looks very probable. A closer inspection nevertheless shows that both are Early South Italian, that is to say, that they belong to that period characterized by so close a stylistic association with Attic painters of the middle and early third quarter of the fifth century B.C., that Prof. A. D. Trendall advanced the hypothesis that the two first great South Italian artists, the Pisticci and Amykos Painters, may have been of Greek origin and trained in Athens⁵.

But the term Early South Italian itself covers a twofold reality, which the same scholar only accepts as "a general term of reference" since the subsequent development of the two recognizable schools of that period shows that to use "Early Lucanian" and "Early Apulian" instead is far more appropriate⁶. In the present case, each vase belongs to one of these schools, as we shall see.

² And not in 1868, as I wrote by mistake in *Greek Vases in Portugal*, p. 16 (corrected in this edition, cf. supra p. 146).

³ So that, within the reservations made above as to the identification of the small vases (I do not feel sure whether Hübner muddled his notes or else the lebes gamikos was a late addition and one of the small vases disappeared), we may now venture to assume that the whole of the Royal Collection of Greek vases has been recovered (n.º 13 in Hübner's list has been shown by Mrs. Adília M. Alarcão, "Um cálice da oficina de Rasinius (no Paço Ducal de Vila Viçosa)", *Conimbriga* 13 (1974), 33-39, to correspond with the fragments of a terra sigillata chalice kept in that Palace. As a matter of fact, I had undervalued an important detail that Hübner assigned to it: a decoration with reliefs).

⁴ Cf. R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London, 1960), pp. 293-294.

⁵ A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily* (Oxford, 1967), I, p. 3 (henceforward quoted as LCS).

⁶ Idem, *ibidem*.

1. *Early Lucanian Column-krater. PLATES 1-4.*

Lisbon, Palace of Belém. From Italy.
End of fifth century B.C.

A. Departure of warriors.

On the left a woman in a peplos girt round the overfold with a double black stripe down it and a garland round her head holds out in both hands a tainia marked with dots before a warrior, naked but for a himation draped behind his back and over his shoulder. He also wears a pilos on his head, and holds a spear in his raised right hand. In his left hand he carries a round shield with a wreath of leaves as a device and a rim ornamented with dots.

On the right a Nike in a peplos similar to the one of the woman on the left, but for the double black stripe; a himation is draped over her left arm, her hair tied up in a sash (sphendone); she holds an oinochoe in her right hand and with her left she is presenting a patera to a warrior in front of her. The warrior is naked but for a himation draped loosely over his arms, he has a fillet in his hair and stands with his right leg bent, his weight resting on the left. With his left hand, he holds a spear in an oblique position, while with his right he raises a helmet at which he is intently looking.

B. Four youths.

Two pairs of youths facing each other, wrapped in long himatia. In each pair, the one on the left holds a stick in his right hand.

An aryballos hangs on the wall, on the left.

The vase has a black-figured animal frieze – lions confronting boars alternating twice and a goose on the right – on the obverse of the rim; on its reverse, there is a stylised ivy-pattern. The mouth is decorated with ivy. An ivy-pattern (which seems to have been repainted) also decorates the obverse of the neck: its reverse is left plain black. The panels are framed at top by a tongue-pattern, at sides by stylised ivy-pattern; no decoration below.

Looking at the decoration of the vase and its style in general, made me think of the Amykos Painter. This has been confirmed by Prof. A. D. Trendall, who has seen photographs of the vase and says it should be compared with *LCS* nos. 180 and 177a (in *Suppl. I*, p. 7) for the ivy-pattern on the neck and the black-figured animals round the rim⁷. He also notes that the youths on the reverse go closely

⁷ Dr. Dietrich von Bothmer, who saw photographs of the vase, also thinks it goes with the Amykos Group.

with those on nos. 178-181, and on 182 the woman has the same double black stripe down her peplos.

Out of some 160 vases ascribed to this painter by Prof. Trendall, ten are column-kraters. This is now a further one, which is in, complete agreement with the characteristic features he assigned to him in *LCS I*, p. 40. As it happens, it is also the first vase in Lucanian style so far known in this country⁸.

⁸ After the publication of *Greek Vases in Portugal*, four Attic vases turned up in a private collection in Lisbon, which I published under the title "Greek Vases in Portugal. A Supplement", *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis von de Antieke Beschaving te'S-Gravenhage* 42 (1967), 78-83. Add to this the small fragments of Attic cups listed by P. Rouillard, "Les coupes attiques à figures rouges du IV.^eS. en Andalousie", *Mélanges de la Casa de Velazquez* 11 (1975), 21-49, and the broken bell-krater in the Museum of Alcácer do Sal, by the Black-Thyrseus Painter, published by the same, "Un cratère inédit du Peintre du Thyrsé Noir à Alcácer do Sal", *Conimbriga* 14 (1975), 177-183 (where references to other small fragments are also given).



Plate 1



Plate 2



Plate 3



Plate 4



Plate 5



Plate 6



Plate 7



Plate 8



Plate 9



Plate 10



Plate 11



Plate 12

2. *Early Apulian Column-krater. PLATES 5-8.*

Lisbon, Palace of Belém. From Italy.
End of fifth century B.C.

A. Komos.

A woman in Doric chiton girt at the waist, wearing a necklace, ear-rings and bracelets, walks to the right, holding a kottabos-stand in her right hand, her left arm outstretched towards a naked youth, who is walking in the same direction, but turns his head to look at her. He wears a fillet round his hair and carries a lighted torch in his right hand and a situla in his left. On the right of the panel, a woman holding a tambourine in her left, walks towards a standing youth with a thyrsus in his left. The woman wears a peplos girt round the overfold, with a double black stripe down the left side, a necklace, ear-rings and bracelets. The tambourine is ornamented with rays in the middle and dots round the rim. The youth is naked but for a himation draped over his left arm and behind his back, the end held in his right hand, and a double fillet in his hair.

B. Four youths.

Two pairs of youths holding conversation. They are draped in himatia. The second one holds a wreath and the fourth one a stick. An aryballos hangs on the wall, just in the middle of the scene.

Decoration is very similar to the one of the preceding vase. There is also a black-figured animal frieze on the obverse of the rim and a stylised ivy-pattern on the reverse; the mouth is decorated with ivy. An ivy-pattern (which seems to have been repainted) ornaments both obverse and reverse of the neck. As in the other vase, the panels are framed at top by a tongue-pattern and at sides by stylised ivy-pattern, the only difference being that there is an ornament below consisting of meanders in threes and saltire-squares⁹. At handle-bases, small tongues.

Despite these similarities, the two vases are not by the same hand, not even from the same school. Prof. A. D. Trendall, who has also seen photographs of the vase under discussion, says it is Early Apulian and emphasizes that it illustrates the close connexion between this style and Early Lucanian at the end of the fifth century B.C. He assigns it to the same painter as the Boston boar-hunt krater (Boston 1970.236 = *Burlington Magazine*, Febr. 1973, p. 118, fig. 69) and also Milan "H.A." 345 (CVA 2, IV D, pl. 3,1 and pl. 4,1). He notes that its reverse is remarkably like that of the Boston

⁹ For the "rhythmic combination of meander with pattern-square", its origins and popularity, see J. D. Beazley, "Citharoedus", *Journal of Hellenic Studies* 42 (1922), 70-98, especially p. 87.

krater, especially in the treatment of the drapery. He further adds that these vases are related in style to the Ariadne Painter. As we have by now at least three (and probably four) vases by a single hand, he believes we ought to give the painter a name, which he proposes to be the Lisbon Painter, a suggestion I gladly accept.

The above mentioned vases are both column-kraters. The one in Milan has an Amazonomachy on the obverse and four draped youths on the reverse; the one in Boston has a boar-hunt on the obverse and also four draped youths on the reverse. They will be entered respectively as no. 117 and no. 118 in the chapter on the Sisyphus Group of Prof. Trendall's forthcoming great book on Apulian¹⁰, to which the Lisbon vase will come as no. 1/118a, in a new addenda.

II. TWO APULIAN PELIKAI IN A PRIVATE COLLECTION

We now proceed to describe two vases in a private collection at Cruz Quebrada (Lisbon), whose present owner inherited them from an ancestor, the Marques of Tomar (A. B. Costa Cabral), a distinguished politician and minister to Queen Maria II., who ended up his career as Portuguese Ambassador in Rome, between 1870 and 1889. The vases were given him by Pope Leo XIII. (1878-1903), that is to say, somewhere between 1878 and 1889. They probably entered this country in 1889, when the Marques returned home.

3. *Apulian Pelike*. PLATES 9-10.

Cruz Quebrada (Lisbon). Private collection. From Italy.
Second quarter of the fourth century B.C.

A. Woman and youth.

On the left, a standing woman dressed in a sleeveless Doric chiton with girdle, necklace and bracelets round both arms, her hair bound up in a sphendone, ornamented in front with beads. In her left arm she holds a kalathos decorated with bands of net-pattern and full of fruits; from her right hangs a bunch of grapes. She is turned towards a nude youth on the right, seated on a piece of drapery, with a phiale in his right, which he is holding out towards the woman. He has a fillet round his hair and an upright spear in his left raised arm. On the ground, between the two figures, grows a plant with berries.

¹⁰ A. D. Trendall and A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia* (henceforward quoted as *RVAp*). I am most grateful to Prof. A. D. Trendall, not only for the various kinds of help acknowledged in the course of this paper, but also for allowing me to read a proof of p. 26 of his forthcoming book.

The upper part of the youth's body seems to have been slightly repainted.

B. Two youths.

Two youths draped in their himatia. Both wear a fillet round their heads. The one on the left has his left arm bent upwards at the elbow, forming a small bulge above the level of the waistline. The one on the right has his right shoulder bare and holds a stick with his right extended arm. Between them, a palmette spiral.

Both scenes are framed below by a meander-pattern with saltire-squares. On both sides, beneath the handles, there is a rich decoration of palmette fans with side tendrils. Round the neck, a laurel-wreath with small dots at the tips of each leaves. Below the wreath, a reserved band with two vertical lines alternating with circles. On the reverse, a laurel-wreath only.

White is used for beads, necklace, bracelets and headdress of the woman, for the youth's hair fillet and for the bunch of grapes; also for the stem and flowers of the plant in the middle.

As to authorship of the vase, Prof. A. D. Trendall, who has seen photographs of it, thinks it is by the Felton Painter, the standing woman being a near replica of the one on the reverse of Minnesota 73.10.14, which will be no. 71 of his forthcoming *RVAp I* (Parke-Bernet, *Sale Catalogue* 3404, 26 Sept. 1972, n. 277; *Gazette des Beaux-Arts*, Febr. 1974, Suppl., p. 99, no. 328), and the drawing of the faces, hair and drapery are also very much in the manner of that artist. He also notes as a common feature the presence of small dots at the tips of the leaves on the laurel-wreath round the neck, of the vase and the decoration of the kalathos¹¹. This, he adds, should probably be one of his lesser works.

The stylistic criteria he uses as a basis for ascribing vases to that artist are well summarized in the same scholar's "The Felton Painter and a newly acquired Apulian comic vase by his hand"¹², a paper where the work of this Apulian painter was for the first time identified¹³.

¹¹ Again I am very much obliged to Prof. A. D. Trendall for allowing me to read the addenda to his forthcoming *RVAp I*, where this pelike is to be no. 7/71a.

¹² Extract from *In Honour of Darye Lindsay. Essays and Studies* edited by Franz Philipp and June Stewart (Melbourne, 1964), pp. 45-52. See especially p. 48.

¹³ The artist has been named after the Bequest which made possible in 1959 the purchase of an oenochoe with a comic version of the contest between Apollo and Marsyas. The vase is also described in the same scholar's *Greek Vases in the Felton Collection* (Melbourne, 1968), pp. 26-27 and pl. 12. For an interesting account of the building of collections of Greek Vases in Australia, Tasmania and New Zealand, see his "Attic Vases in Australia and New Zealand", *Journal of Hellenic Studies* 71 (1951), 178-193, especially pp. 178-179, and *The Felton Greek Vases in the National Gallery of Victoria* (Canberra, 1958), pp. 3-5.

Some of these are particularly noticeable in our vase, as for instance, in the treatment of the face: "the pupil of the eye is normally shown as a black dot, the eyebrow is arched high above; the hair is rendered as a solid mass of black... and there is always a fairly extensive area around it". Other common features are long fingers, large feet, drapery carefully drawn, with fold-lines in pairs, and a good deal of added white in ornamental patterns and accessories. One should also notice the similarity in the pattern of the saltire-square.

4. *Apulian Pelike. PLATES 11-12.*

Cruz Quebrada (Lisbon). Private collection. From Italy.
Second quarter of the fourth century B.C.

A. Woman and youth.

On the left stands a woman dressed in sleeveless Doric chiton with girdle and a black stripe down her left side. Her hair is tied up at the back of the head and is loose behind: a curl falls on each side of her face. Her right arm is extended downwards. With her left arm she holds a phiale towards a naked youth on the right, who stretches out his right hand to receive it from her; he is seated on a piece of drapery and rests on it his left hand. Both the woman's chiton and the youth's himation are ornamented with half-circles.

A tainia hangs on the wall, above the youth's head. On the upper right there is a window and between the two figures a ball.

B. Two youths.

The youth on the left, his right arm extended downwards, is turned to another youth, who is holding a stick in his right hand. Both youths are wrapped in himatia which leave both shoulders bare and conceal their left arms.

There is a window on the upper left and an aryballos hanging on the wall. To the left of the scene there is a stele.

The neck of the vase is decorated with a laurel-wreath. Below the handles, palmettes with side-spirals. Below the panels there is a decoration of meander-pattern with saltire-squares.

Prof. A. D. Trendall, who has also seen photographs of this pelike, thinks it is a very characteristic minor work of the Painter of Athens 1714 and is going to assign it no. 178a in his forthcoming *RVAp I*. He quotes as similar examples Milan "H. A." 246 = CVA 1, IV Dr, pl. 28; Warsaw 198118 = CVA 7, pl. 34; Baranello

135 = Dareggi, *Cat. no. 68*, pl. 27. The same scholar counts some seventy vases attributed to his hand, and a further fifty to his immediate followers¹⁴.

The Painter of Athens 1714 has undergone the influence of the Iliupersis Painter, to whose workshop the Felton Painter has also been associated on stylistic grounds¹⁵. So that the artists who decorated the two pelikai described here center round one of the most famous vase-painters of the Apulian Ornate style.

¹⁴ See A. D. Trendall, *Notes on South Italian Red-figure Vase-painting* (La Trobe University, 1975), p. 22.

¹⁵ On this see A. D. Trendall, *Greek Vases in the Felton Collection* (Melbourne, 1968), p. 27.

Página deixada propositadamente em branco

14. NOTES ON THREE RED FIGURE VASES IN PORTUGAL*

When I published a collection of eighteen Greek vases belonging to the Duke of Palmella, in 1962¹, I was far from supposing that other branches of the same distinguished family were also in possession of vases, all of them brought to this country in the early thirties of the last century and said to come from the Herculaneum and Pompeii excavations.

In this paper I propose to deal with a small collection from the same provenance, which is kept in the Setúbal district and consists of three vases, which I will presently describe.

1. Attic red figure small chous (Fig. 1). Height: 0.045 m. About the end of the 5th century B.C. Trefoil mouth and handle restored. A baby-boy crawls towards a garlanded oinochoe.

The child's body is bulbous, as usual, and there is a reserved space for the hair. Above, on neck, egg-and-dot.

As is well known, these miniature wine-jars were gifts to three years old children at the occasion of the Antestheria, the oldest of the festivals of Dionysos at Athens. The literary evidence on the festival has been collected by A. Pickard-Cambridge, *Dramatic Festivals of Athens* (rev. ed. 1988), particularly the text of Philostratus, *Heroica* XII 12, bearing on the age of the children who were crowned with flowers on the second day. It is also an established fact that on the same day the celebrations included a drinking-match of the new wine, hence the name of *choes* given to that special occasion. So it is quite understandable that big and small vessels of that shape came down to us in great numbers. "No other Athenian

* Publicado em *Bulletin de Correspondance Hellénique*. Suppl. 38 (2000) 429-432.

¹ M. H. Rocha Pereira, *Greek Vases in Portugal* (1962). The description had been made for the first time in my paper "Notícia sobre vasos gregos existentes em Portugal", *Humanitas* 11-12 (1959-1960), p. 11-32.

festival has left us so many vases as the second day of the Anthesteria”, in the words of Erika Simon². The only reason why I insist on this point is that this small vase is, to my knowledge, the first one kept in this country.

2. Apulian red figure bell-krater (Figs. 2 and 3). Height: 0.30 m. Diam.: 0.31 m. Fourth century B.C. Above, laurel-wreath, below maeanders in threes, separated by saltire-squares. Part of the laurel-wreath and upper parts of the figures on the reverse damaged.

A. Dionysos and satyr. On the right stands the youthful Dionysos, naked but for drapery round his arms. He is looking right, holds a thyrsus in his left hand and a tympanon in his right hand. The latter is ornamented with rays in the middle and dots round the rim. On the left, a satyr, looking left, but running towards Dionysos. He holds a torch in his right hand and a situla in his left hand. Between the two figures, a tendril rises from the ground.

B. Two draped youths. The one on the right holds a strigil in his right hand. The one on the left holds a staff ending in a peculiar form which looks like a ball with a small cross on it. But all this part of the surface has been badly damaged. In the middle, a stele and high up a window.

Dionysos as a naked youth with a himation and holding a thyrsus is not an unknown way of representing the god in the middle fourth century B.C. An example of this is provided in *LIMC* III (1986), s.v. “Dionysos”, no. 258 (C. GASPARRI). For style, there are good parallels in A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *Red-figured Vases of Apulia I* (1978), for instance:

- Apulian bell-krater. Once London market, Sotheby, p. 64, no. 3, pl. 22, 1-2.
- Apulian krater. Naples 1862 (inv. 82792), p. 65, no. 7, pl. 22, 3-4.
- Apulian bell-krater. Once London market, Sotheby, p. 66, no. 13, pl. 22, 5-6 and also A. D. TRENDALL, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (1989), fig. 108.
- Apulian bell-krater. Paris, Cabinet des Médailles, 931.

All these vases and many others are attributed by Trendall-Cambitoglou to a successor of one of the three groups into which they divide the followers of the Tarporley Painter – the Schiller Painter named after the former owner of a bell-krater now in the British Museum³. A common feature of these painters is that they mostly depict Dionysiac subjects, with draped youths on the reverse. It is just

² E. Simon, *Festivals of Attica* (1983), p. 94. See also L. Deubner, *Attische Feste* (1956), p. 114, and, most of all, G. Van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (1951).

³ A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *Red-figured Vases of Apulia I* (1978), p. 64.

the kind of scenes on the reverse which makes distinction between the several painters easier. This remark is made by Trendall, who says that on their himatia “the Tarporley squiggle is now replaced by something like a lightning-flash”⁴. The general characteristics of this group, which include drawing the male figure with “a piece of drapery either looped over both arms and hanging behind their back or looped over one arm and held by the hand of the other”, are also described by Trendall-Cambitoglou⁵.

May I add to this the similarity between the drawing of the thyrsus on our vase and the one on the above-mentioned bell-krater on pl. 22, 5-6.

3. Campanian red-figure hydria (Fig. 4). Height: 0.24 m. Diam.: 0.14 m. All three handles have been broken and replaced by new ones. The right side of the vase is also damaged. Only part of the original foot has been preserved. Large palmette at back. High neck decorated with long tongues. To both sides and also beneath and above the handles, large elaborate palmettes with side-plants. Middle of the fourth century B.C. Woman in chiton, wearing a kekryphalos, bracelets and ear-rings and holding up a large cista in her left hand. The cista has two lines crossing it diagonally and a large black dot in each of the four quarters⁶. In her right hand, she holds a long staff which has been repaired at the top in a way that bears no similarity to a thyrsus or a torch (in which cases she might be a maenad) nor to a spear (which would be inappropriate), though it is triangular-shaped. Her chiton falls in curved descending lines round her waist. She is standing, but the position of her left leg, visible beneath the drapery, suggests movement at any moment. Her thighs are unusually long and the arms rather stout; the whole figure is plump. The hem-line is wavy. A flower on the left.

White is used for the fibulae of the chiton, bracelets and ear-rings. Also for the upper parts of the scrolls on the obverse.

A seated or a standing woman framed between palmette scrolls and holding a box in one hand and another object in the other is a very common subject both in Apulian and in Campanian. But such figures are usually elongated and the drawing more accurate.

Professor A. Cambitoglou, who has seen photographs of the vase, tells me it is Campanian and would tentatively place it in the Circle of the Cassandra Painter and more particularly in the Spotted Rock Group and compares it with the hydria

⁴ A. D. TRENDALL, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (1989), p. 75.

⁵ *Op. cit.* (n. 3), p. 64.

⁶ The pattern of this cista closely resembles the one on a column-krater by the Patera Painter (TRENDALL, *op. cit.* [n. 4]), no. 233, described on p. 94.

Naples 887⁷ for the floral ornament and with the lebes gamikos New Milton, Hattat Collection 963⁸ for the woman holding a cista. Besides, Dr. D. von Bothmer, who has also seen photographs of the hydria, thinks that the tongues on the neck and its shape are certainly Campanian.

As to the interpretation of the vase – whether connected with the cult of Dionysos or not – it depends, as has been said above, on the nature of the object the woman holds in her right hand.

To sum up, from these three vases, two at least belong to the circle of Dionysos, either as a small gift offered to a child at the Anthesteria (the Attic chous) or as a representation of the god himself and a satyr (the Apulian bell-krater). So, if one of them is a living testimony of the oldest Attic feast in honour of the god, the other testifies to the custom of depicting him as a youth with short hair⁹.

⁷ A. D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967), p. 236, no. 68.

⁸ A. D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Third Supplement (BICS Suppl. 41, 1983)*, p. 120, no. 67a.

⁹ For the iconography of Dionysos, beside the already mentioned long contribution by C. Gasparri to the *LIMC*, and several other works, the monograph by T. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Greek Art* (1986) shows very clearly, as its subtitle implies (“Its Development in Black Figure Vase Painting”) how the various symbols attached to the god developed and the role played in the process by Attic painters already mentioned.



Fig. 1. Attic red figure chous.



Fig. 2. Apulian red figure bell-krater (obverse).



Fig. 3. Apulian red figure bell-krater (reverse).



Fig. 4. Campanian red figure hydria.

Página deixada propositadamente em branco

15. A COLECÇÃO DE VASOS GREGOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DA FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO*

BREVE INTRODUÇÃO A UMA COLECÇÃO

Em 1919, o célebre arqueólogo alemão Walter Andrae tenta reaver o resultado das escavações que dirigira na Mesopotâmia e trouxera num navio que fora aprisionado em Lisboa, no decurso da I Grande Guerra. As negociações conhecem diversas fases e duram anos. A primeira proposta, encabeçada por Mendes Correia, professor da Faculdade de Ciências do Porto, consiste na devolução à Alemanha, sem quaisquer condições.

Mas logo é contrariada pela de Augusto Nobre, reitor da mesma Universidade, que, ascendendo a Ministro da Instrução em 1920, dá ordem de depositar tudo num museu planeado para a mesma instituição de Ensino Superior. Porém, a constante substituição, nessa época, dos Ministros da Instrução impede uma solução estável, até que, em 1925, o próprio Walter Andrae obtém, por ocasião da sua visita a Portugal, e com o apoio diplomático do seu país de origem, a devolução do material das escavações, em troca de peças selecionadas dos Museus de Berlim, as quais chegaram em 1927.

* Publicado em *Humanitas* 59 (2007) 3-28, em co-autoria com Rui Morais. Retomado, em edição bilingue (português e inglês), com o título *A coleção de vasos gregos da Universidade do Porto*, por ocasião dos 100 anos da universidade portuense (Porto, 2013).

Os estudos sobre cerâmica grega em língua portuguesa são pouco numerosos, pelo que nos pareceu mais adequado seguir a norma já adoptada em trabalhos anteriores: proceder à simples transliteração das designações das diversas formas de vasos a partir do nominativo, embora tendo o cuidado de assinalar a tónica, nas paroxítonas e oxítonas, com o acento agudo ou circunflexo (conforme for aberta ou fechada na nossa leitura tradicional). Assim escrever-se-á kratêr, lêkythos, lekanis, pelike. Exceptuam-se desta prática os nomes de vasos que já têm tradição na nossa língua, como ânfora. A mesma norma se aplica às peças de vestuário, como chitôn (“túnica”), himátion (“manto”), kekrýphalos (“rede para o cabelo”), pétasos (“chapéu”), sakkos (“touca”).

Essas peças, que incluem um avultado número de obras egípcias e também vasos gregos, acabam por ser expostas no Museu de História Natural do edifício central da Universidade do Porto.

A colecção de vasos gregos, publicada a primeira vez em 2007, revela uma escolha criteriosa. Efectivamente, se são poucos em número, cada um deles ilustra formas diversas (embora não todas), bem como os principais estilos decorativos então conhecidos: micénico, beócio, coríntio, ático de figuras negras, ático de figuras vermelhas, lucânio, apúlio, campaniense e a chamada técnica de Gnathia.

HISTÓRIA DA COLECÇÃO

A colecção de vasos gregos que nos propomos estudar faz parte de um conjunto de antiguidades que actualmente se guarda na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, após uma complicada história, que procuraremos reconstituir nas suas linhas gerais, tendo presente, no entanto, que ela se enquadra num todo em que figuram, além de uma pequena escultura de terracota, objectos pertencentes à Civilização Egípcia e artefactos da Melanésia. Estes últimos, ao serem expostos, em 1988, no Museu de Etnologia, no Instituto de Investigação Tropical, foram tema de uma publicação com o título *Artefactos Melanésios. Reflexões pós-modernistas*, na qual um dos autores, Jorge Freitas Branco, fornece importantes dados sobre o acidentado modo como esse conjunto de peças díspares entrou na posse da Universidade; outras informações derivam da comunicação que o famoso assiriólogo W. Andrae¹ fez à Deutsche Orient-Gesellschaft, em Berlim.

A história principia quando, no decurso da I Grande Guerra, o Governo Português manda apresar os navios alemães que se encontravam nos nossos portos. Entre esses estava um vapor registado em Hamburgo, o *Cheruskia*, de 3245 toneladas, que trazia o produto das escavações efectuadas na Mesopotâmia por Walter Andrae (1875-1956). Essa carga foi mandada arrolar pelo Tribunal do Comércio, por ser considerada presa de guerra, e a colecção assíria ficou depositada na Alfândega de Lisboa até ao fim das hostilidades.

É essa colecção, resultante de onze anos de escavações, que, após o Tratado de Versalhes, Walter Andrae tenta reaver, em 1919, servindo-se da via diplomática junto do Governo Português. Das lentas e desencontradas negociações, que se arrastaram durante cerca de oito anos salientamos os factos principais:

¹ Destes autores, designadamente do segundo, tomamos várias das informações que se seguem. A comunicação do Dr. Walter Andrae intitula-se expressivamente "Der Rückerwerb der Assur-Funde aus Portugal", *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 65 (1927) 1-5.

A uma primeira atitude, encabeçada por António Augusto Mendes Correia, professor da Faculdade de Ciências do Porto e fundador do Instituto de Antropologia da mesma Faculdade (atitude essa apoiada por grandes nomes da Arqueologia em Portugal, como Leite de Vasconcelos e Vergílio Correia), a de proceder à devolução do material à Alemanha, sem condições, em breve se opõe a decisão inversa, por parte do Reitor da mesma Universidade, Augusto Pereira Nobre, que, tornado Ministro da Instrução em 1920², manda seguir o espólio para o Museu de Arqueologia Histórica³ projectado para esse mesmo estabelecimento de ensino superior. Entretanto, recorre-se a dois conhecidos assiriólogos franceses, para que venham ao Porto avaliar a qualidade das peças⁴.

De qualquer modo, os quatrocentos e doze caixotes com os resultados das escavações mantiveram-se na Faculdade de Ciências, ou seja, no edifício central da Universidade do Porto, até 1925. É nesse ano que vai principiar a alterar-se a situação, quando Walter Andrae vem a Portugal, a convite do Doutor João da Providência e Costa, então leitor de Português em Berlim, para assistir à abertura do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra. Tendo a inauguração sido antecipada, o assiriólogo não pôde estar presente a esse acto, mas aproveitou a sua vinda para estabelecer contactos em Lisboa e Porto. Nesta última cidade recebeu grande apoio do cônsul alemão, W. Stüve, e do Engenheiro Michaëlis de Vasconcelos. A sequência dos acontecimentos podemos averiguá-la através da revista *Biblos*, da Faculdade de Letras de Coimbra, que começou a publicar-se exactamente nesse ano, o ano em que se realizou, pela primeira vez, um Curso de Férias nessa mesma Universidade, para o qual foram convidados vários professores estrangeiros⁵. Inaugurado em 20 de Julho, logo em 12 de Agosto pôde

² Na obra citada na nota anterior, p. 64, Jorge Freitas Branco aponta a data de 1921. Porém Augusto F. Nobre não é nenhum dos cinco ministros da Instrução que se sucederam ao longo desse ano. Dos três mandatos que exerceu, dois situam-se em 1920 (26 de Junho e 30 de Novembro são os dias da tomada de posse) e o terceiro principia em 6 de Fevereiro de 1922, segundo os dados constantes de A. H. Oliveira Marques, coord., *Parlamentares e Ministros da 1ª República, 1910-1926*. Lisboa, Assembleia da República e Edições Afrontamento, 2000. Ao Prof. Doutor Fernando Catroga agradecemos estas informações.

³ Em artigo com o título “Museu de Arqueologia Histórica. A Coleção Assíria”, publicado em *O Porto e a sua Universidade*, Porto 1925, p. 203-213, por ocasião das comemorações do I Centenário da Faculdade de Medicina do Porto, Augusto Nobre, depois de referir o papel que desempenhou na aquisição desse conjunto de peças, acentua bem o facto de se tratar da “única colecção no seu género existente em Portugal” e descreve o tipo de objectos que a compõem (com quatro fotografias), de p. 209 a 213.

⁴ Segundo Jorge F. Branco, op. cit., p. 65, essa diligência não teria surtido grande efeito e suscitou mesmo alguma polémica na imprensa. Porém Augusto Nobre dá os nomes dos “einentes assiriólogos Dangin e Contenau” e transcreve a opinião por eles formulada de que “a colecção assíria, conservada no Porto, compreende numerosas peças dum alto interesse arqueológico e histórico” (“Museu de Arqueologia Histórica”, p. 213). No entanto, W. Andrae, na comunicação citada na nota 1, embora confirme esses nomes, declara que só uma pequena parte dos caixotes foi examinada e tudo o mais visto por alto (p. 2).

⁵ O anúncio dessa iniciativa foi feito por Oliveira Guimarães, em sessão extraordinária de 23 de Outubro de 1924. Cf. Manuel Augusto Rodrigues, *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigensis*, vol. II, Coimbra 1992, p. 85, que refere já, entre os convidados, Walter Andrae.

contar com uma conferência sobre “escavações em Babilónia e Assíria”, proferida em francês e acompanhada de projecções pelo Dr. Walter Andrae. A respectiva notícia, que ocupa as pp. 477-479 do volume I da revista, é extraída do *Diário da Tarde* de 14 do mesmo mês e, segundo nota da redacção, teria sido redigida pelo Professor Vergílio Correia, conjectura essa que a leitura do texto fundamenta. Vale a pena transcrever parte do início dessa notícia, pelo que revela do interesse despertado entre nós pela obra do especialista alemão:

“A conferência foi interessantíssima. Estava presente um desses pioneiros da grande arqueologia, essa mestra da História que dia a dia lhe alarga e esclarece mais o campo. E a todos aqueles a quem o destino da carga assíria do Cheruskia apaixonara, a exposição do Professor germânico vinha trazer o precioso ensinamento literário e gráfico que integrava o conteúdo das caixas apressadas num determinado ciclo de trabalhos”.

E não menos significativo é o final do mesmo texto, quando o conferente, depois de referir as maldições que constavam das estelas reais assírias contra quem as destruisse, confessava com alguma ironia que receava estarem todos a ser atingidos por uma ameaça semelhante – “maneira graciosa”, conclui o Professor português, “de veladamente aludir à injustificada prisão que sofreu e sofre ainda a carga assíria do Cheruskia, em Portugal”.

Voltando à notícia de Jorge F. Branco, nela podemos ler (p. 65) que Walter Andrae conseguiu nessa altura obter da Universidade do Porto “a eventual devolução de parte da colecção em troca de materiais dos museus de Berlim, pertencentes aos *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*”. Elaborada a respectiva lista pela parte alemã, a resposta positiva do lado português é recebida quase um ano depois (Junho de 1926), mas todo o processo é retardado pela sucessão de titulares na pasta da Instrução. E assim, se E. A. Voretzsch, ministro plenipotenciário da Alemanha em Lisboa, lograra contactar o novo ministro, o qual decidira restituir a colecção assíria sem condições⁶, de novo se alterou a situação com a nomeação de outro ministro⁷,

⁶ Jorge F. Branco, op. cit., p. 65, afirma que esse novo ministro da Instrução era professor de Coimbra. Porém entre 1 de Junho de 1926 e Julho do mesmo ano ocuparam essa pasta Armando Humberto de Gama Ochoa, Joaquim Mendes dos Remédios, Artur Ricardo Jorge (novamente dados fornecidos pelo Prof. Doutor Fernando Catroga). Deste grupo, só Mendes dos Remédios, que tomou posse do cargo em 3 de Junho de 1926 e foi substituído a 19 do mesmo mês, era professor de Coimbra.

⁷ A decisão da entrega dos caixotes, tomada em Julho de 1926, terá sido uma iniciativa de Artur Ricardo Jorge, que foi titular da pasta da Instrução em 19 de Junho desse ano até ser substituído, a 22 de Novembro seguinte, por José Alfredo de Magalhães (mais uma vez agradecemos estes dados ao Prof. Doutor Fernando Catroga). W. Andrae escreve que a 8 de Julho partiu para Lisboa, a conselho do Embaixador alemão, mas encontrou outro governo, pelo que teve de esperar.

que designa uma comissão para estudar o assunto⁸. Só em Julho do mesmo ano é decidida a entrega dos quatrocentos e doze grandes caixotes aos alemães, que, por sua vez, fazem chegar a compensação prometida ao governo português, em Janeiro de 1927, para ser entregue à Universidade do Porto.

E nessa instituição que ficam guardadas as três colecções da lista atrás referida, ao cuidado da Faculdade de Letras, entretanto criada, em 1919. Extinta esta em 1928, a Universidade acaba por as entregar, em 1940, ao Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências, actualmente denominado Museu de História Natural⁹.

À colecção de vasos gregos que nela se encontram são dedicadas as páginas que vão seguir-se¹⁰. Poucos em número – apenas doze – a sua selecção pelos Museus de Berlim foi sem dúvida criteriosa, uma vez que cada um deles ilustra formas diversas (embora não todas) e representa os principais estilos decorativos então conhecidos: micénico, beócio, coríntio, ático de figuras negras, ático de figuras vermelhas, lucânio, apúlio, campaniense e a chamada técnica de Gnathia.

Antes de terminar estas considerações, queremos expressar o nosso reconhecimento às pessoas que tornaram possível este trabalho: ao Director do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Professor Doutor Jorge Eiras, pela autorização concedida para examinar e publicar as peças à sua guarda, e à conservadora do mesmo Museu, Dr.^a Maria José Cunha, pelo acolhimento proporcionado para o efeito; e ainda à Directora do Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa, Dr.^a Maria Isabel Cunha e Silva, pela cedência do fotógrafo oficial dessa instituição bracarense, a fim de conseguir boas imagens dos vasos em estudo.

⁸ Segundo W. Andrae, p. 3, foi esta comissão que aconselhou a efectivação da proposta da troca de materiais acima referida. No entanto, é ao Reitor de Coimbra, Doutor Mendes dos Remédios, que o célebre arqueólogo especialmente agradece (p. 4).

⁹ “Museu Antropológico” é a designação que lhe dá J. R. dos Santos Júnior, “Museus da Faculdade de Ciências do Porto”, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto* 26, 1-2, Março-Julho de 1963, p. 21-28. Nesse mesmo artigo, o então director do Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia e do Museu Antropológico descreve os quatro museus à data existentes na Faculdade de Ciências, ou seja, além do já mencionado, o de Zoologia Dr. Augusto Nobre, o Mineralógico e o de Botânica. A terminar o artigo, o autor defende a necessidade de agrupar os quatro museus num só “grande Museu de História Natural”.

Muitos anos depois, o livro de Cândido dos Santos, *Universidade do Porto. Raízes e Memórias da Instituição*, Porto, 1996, consagra um capítulo a “Museus. Colecções. Bibliotecas”, no qual se distinguem as três secções em que se dividia o Museu de Arqueologia e Pré-História: Portugal, Estrangeiro e Paleontologia Humana. Na secção “Estrangeiro” pormenoriza apenas as peças egípcias e depois acrescenta: “Da Grécia mostram-se cerâmicas pintadas e estatuária em terracota” (p. 361).

Segundo informação dos serviços do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências do Porto, a designação actual data da entrada em vigor, precisamente em Março de 1996, dos novos estatutos, que, sob esse nome, reúne, entre outras, três salas: a de Arqueologia e Pré-história Mendes Correia, a de Mineralogia Montenegro de Andrade e a de Zoologia Augusto Nobre (em edifício próprio, no Campo Alegre, situa-se a secção de Botânica).

¹⁰ Note-se que o Museu dispõe de um ficheiro das peças, de carácter genérico, cujo acesso teve a amabilidade de nos facultar. Apenas a cronologia aí referida se baseava num trabalho elaborado há anos pela Dr.^a Marina Vieira, com a finalidade de sobre ele fazer um estudo, que não consta tenha sido publicado.

CATÁLOGO

Píxide (fig. 1)

Píxide micénica com três asas. Tampa desaparecida.

Heládico tardio, c. 1400 a.C.

Decoração de faixas no bojo e no bordo. Na espalda, banda em reticulado, encimada por faixas. Na base, círculos concêntricos.

Alt.: 9,1 cm. Diâm.: 13 cm.

Cf. CVA Great Britain (12). Reading 1, Pl. 1. 11. CVA Belgique (2).

Bruxelles II, Pl. 2.10. CVA Denmark (1). Copenhagen I, Pl. 46. 4.

Taça (fig. 2 a-b)

Taça beócia com quatro asas e pé alto.

Meados do séc. VI a.C.

No exterior, decoração de duas bandas formadas por quadrados preenchidos por pontos, separadas por uma banda em reticulado. No bordo, filas verticais de zigue-zague.

Pé oco, exteriormente decorado com uma banda de triângulos reticulados separados por duas bandas acastanhadas.

No interior, círculo no fundo da taça, rodeado por dois círculos concêntricos. Rebordo com linguetas.

Alt.: 15,5 cm. Diâm.: 33,2 cm.

Cf. CVA Great Britain (12), Reading i, Pl. 15. 5.

Alábastron (fig. 3 a-b)

Alábastron coríntio ovóide.

Começos do séc. VI a.C.

No bojo, dois galos afrontados. Entre eles, e junto à base, decoração de rosetas. Linguetas no colo, no bocal e na base do vaso.

Mau estado de conservação.

Alt.: 9,8 cm. Diâm.: 4,9 cm.

Cf. CVA France (21). Louvre XIII, Pl. 77.2-3. CVA Deutschland (13).

Mannheim 1, Pl. 6.6-9. CVA United States of America (1). Hoppin and Gallatin Collections, Pl. 2. 8.

Aryballos (fig. 4 a-b)

Aryballos coríntio globular.

Coríntio tardio, 2º quartel do séc. VI a.C.

No bojo, três guerreiros com lanças, capacetes e escudos redondos caminham para a direita. Em baixo e em cima, a cena é limitada por três linhas paralelas.

Linguetas na espalda. Pontos no rebordo. Círculos concêntricos no bocal e na base do vaso.

Alt.: 6,2 cm. Diâm.: 5,5 cm.

Cf. CVA Great Britain (6). Cambridge I, Pl. 9. CVA Deutschland (10).

Heidelberg 1, Pl. 12.12; CVA Deutschland (25). Frankfurt am Main I, Pl. 15. 10-12.

Lêkythos (fig. 5 a-b)

Lêkythos-de-espalda ática de figuras negras, do Grupo do Corredor Gordo.

520-510 a.C.

Um atleta corre para a esquerda. De um lado e de outro observam-no dois jovens em pé, vestidos com um manto. O da direita segura uma lança. Da parede, junto ao jovem da esquerda, pende uma peça de roupa.

Na espalda, elemento vegetal trifoliar, ladeado por quatro pontos ornamentais; uma folha de hera de cada lado.

Vermelho adicional no cabelo, nas tiras pendentes das mãos dos jovens, na faixa inferior da cena e no colo.

Negro no rebordo, na asa, na parte inferior do bojo e na base do vaso.

Pertence ao Grupo do Corredor Gordo, que Beazley distingue de outro muito próximo, o do Grupo do Vaticano G. 52, e que ele caracteriza como “decorado com a figura de um atleta a correr para a esquerda, entre dois jovens observadores vestidos. O corredor tem coxas muito grandes” (ABV, p. 459). Seguidamente, o mesmo Professor enumera 11 lêkythoi com este motivo, a que junta mais 5 em *Paralipomena*, p. 201-202. Nestas últimas é referida a lêkythos da Coleção Palmela, que figura em Rocha Pereira, GVP, p. 48 e Pl. XV.

Alt.: 14,2 cm. Diâm.: 6 cm.

Cf. Beazley, ABV, p. 459. Beazley, *Paralipomena*, p. 201-202. Haspels, ABL, I, p. 16. Rocha Pereira, GVP, p. 48 e Pl. XV, 1-2.

Lêkythos (fig. 6 a-b)

Lêkythos ática de figuras negras, de tipo chaminé. Da oficina do Pintor de Beldam. c. 470 a.C.

À esquerda, figura de deusa (?) a subir para uma quadriga e a segurar as rédeas. À frente dos cavalos, à direita, segue Hermes, com pétasos e botas aladas, certamente levando o caduceu, que já não é visível. Por trás dos cavalos, e voltados um para o outro, uma figura feminina, que poderá ser Atena, embora os seus atributos não sejam visíveis, e um jovem.

Na espalda, decoração de raios e pontos. Acima da cena, pontos e círculos. Por baixo da mesma, círculos também, embora todas essas linhas não se apresentem como perfeitamente concêntricas. São as chamadas linhas de incisão a húmido, feitas numa segunda fase da decoração, cujo desenho é característico da oficina do Pintor de Beldam, e que Haspels (I, p. 171) descreve assim: “Muitas vezes não conseguiu fazer com que o começo e o fim se encontrassem (...), pelo que, em vez de três círculos, temos um “caracol” com três voltas a enroscar-se à volta do vaso”.

Incisões a branco no dorso e patas dos cavalos, nas rédeas, no carro, nos diademas e pregas dos mantos.

Alt.: 16 cm. Diâm.: 4,6 cm.

Cf. CVA France (20). Laon i, Pl. 18. 8-10. Beazley, *ABV*, p. 586-587. Haspels, *ABL*, I, p. 171; II, Pl. 38.2a-2b. Rocha Pereira, *GVP*, p. 51-52 e Pl. XVIII, 1.3.

Taça de Tipo B (fig. 7 a-b)

Taça ática de figuras vermelhas. Atribuível ao Pintor do Tonel.
c. 500 a.C.

Jovem com uma clâmide, que segura com ambas as mãos, a correr para a direita, mas com a cabeça voltada para a esquerda. Pernas de perfil, olhos a três quartos. A cena é delimitada por um círculo. Do lado esquerdo, simulação de letras.

Exterior coberto de verniz negro.

Reconstituída a partir de diversos fragmentos.

Alt.: 6,9 cm. Diâm.: 26 cm.

Cf. CVA France (36). Nantes, Pl. 23. 5-6, atribuído ao Pintor do Tonel. Sobre este pintor, vide Beazley, *ARV I*, 139, que classifica a sua obra como “extremamente rudimentar” e refere, *ibidem*, p. 142, que há muitas outras taças grosseiras, decoradas só no interior, “estritamente aparentadas com as do Pintor do Tonel, e algumas delas provavelmente feitas na mesma oficina”. No entanto, para Rui Morais, outras semelhanças, designadamente no traçado dos membros inferiores, fazem lembrar o círculo do Pintor de Epicteto, sobre o qual vide Beazley, *ARV I*, 70-80, e CVA Deutschland (DDR 3). Berlin I, Pl. 116.

Taça (fig. 8 a-b)

Taça ática sem pé, com decoração estampada.

c. 450-440 a.C.

No fundo da taça, decoração estampada, formada por cinco palmetas em relevo. Exterior recoberto de verniz negro.

Sobre o uso do verniz negro brilhante pelos oleiros áticos, vide Sparkes, *Greek Pottery. An Introduction*, Manchester 1991, p. 103-104.

Alt.: 5,7 cm. Diâm.: 24,5 cm.

Cf. CVA Great Britain (12). Reading I, Pl. 35. 8-10.

Skyphos (fig. 9 a-c)

Skyphos lucânio de figuras vermelhas pelo Pintor de Creúsa.

c. 370 a.C.

A. Mulher com peplos segura na mão direita uma taça com frutos. Usa colar, brincos e duas pulseiras em cada mão. Branco nos frutos e nas jóias.

B. Jovem a correr para a esquerda. Usa apenas um manto enrolado no braço esquerdo.

Sob as asas, rica decoração de palmetas e elementos florais.

Diversas características de estilo apontam para o Pintor de Creúsa, tal como o definiu Trendall: as numerosas pregas do peplos, apertadas em volta da cintura e, abaixo desta, uma dupla tira vertical até aos pés; um caracol de cabelo a cair junto da orelha visível; o modo de desenhar o manto do jovem, enrolado no braço esquerdo e a cair, ocultando a mão.

Deste Pintor conhecem-se mais de 130 vasos.

Alt.: 16,6 cm. Diâm.: 29,2 cm.

Cf. Trendall, *LCS*, vol. I, 83-95. Trendall, 1989, 56. Trendall, 1978, 53-74.

Lekanis (fig. 10 a-b)

Lekanis apúlia de figuras vermelhas.

Segunda metade do séc. IV a.C.

A. Mulher sentada, vestida com peplos e manto que recai sobre o ombro esquerdo, e com sakkos na cabeça. Segura na direita uma phiale com frutos.

B. Eros efeminado, nu, com sakkos na cabeça, sentado num rochedo, com as pernas estendidas. Na mão direita segura uma phiale com frutos.

Entre ambas as figuras, decoração de palmetas.

Na tampa, decoração de raios delimitada por um círculo. A toda a volta do rebordo da tampa, decoração ondulada.

De um e outro lado das asas, folhas de louro no anverso e raios no reverso. Branco nos frutos e no rochedo.

Tanto a cena do anverso como a do reverso e seu enquadramento por palmetas em leque são muito frequentes nas lekanides do apúlio tardio. A própria forma do vaso está largamente representada e a figura de Eros efeminado também.

Alt.: 18,7 cm. Diâm.: 30 cm.

Cf. Trendall and Cambitoglou, *RV Ap*, vol. II, Trendall, 1989.

Epíchysis (fig. 11 a-b)

Epíchysis apúlia de figuras vermelhas.

Segunda metade do séc. IV a.C.

Mulher sentada, vestida com peplos, segura uma phiale com frutos na mão esquerda e uma grinalda no braço direito estendido. Usa um kekrýphalos e um diadema, um colar e duas pulseiras em cada braço. Na frente da figura, espaço livre preenchido por uma roseta com pontos.

De cada lado da asa, uma palmeta. Na base da boca da epíchysis, decoração de linguetas. A toda a volta do bordo, óvulos e pontos. No tambor, grinalda com decoração de folhas de hera.

Branco no diadema e nas jóias, nos frutos, palmetas e óvulos e na decoração da grinalda com folhas de hera.

Alt.: 12,7 cm. Diâm.: 10,2 cm.

Taça (fig. 12 a-b)

Taça de tipo Gnathia.

c. 330 a.C.

A. Sob o rebordo, duas faixas delimitadas por duas linhas concêntricas, decoradas, a primeira com óvulos e a segunda com óvulos alongados. No bojo, decoração de três elementos florais pendentes, entre os quais figuram cachos de uvas.

B. Entre as asas, linha dupla decorada, por cima e por baixo, com folhas de hera.

Espaço reservado entre a taça e o pé. Asas arqueadas. Uso de branco e vermelho e de desenhos pintados directamente sobre o verniz negro do vaso, conforme é

próprio da chamada técnica de Gnathia, a qual aparece sobretudo como variante do Apúlio, mas também dos outros estilos da Itália do Sul.

Alt.: 6,3 cm. Diâm.: 15,3 cm.

Cf. CVA Deutschland (16). Adolphseck II, Pl. 91. 1-2. CVA Deutschland (23). Heidelberg II, Pl. 87.1-2.

Página deixada propositadamente em branco

Abreviaturas

Beazley <i>ABV</i>	<i>Attic Black-figure Vase-painters</i> (Oxford 1956).
Beazley <i>ARV</i>	<i>Attic Red-figure Vase-painters</i> (Oxford 2nd ed. 1963) 3 vols.
Beazley <i>Paralipomena</i>	<i>Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters</i> (Oxford 1971).
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i> . Union Académique Internationale.
Haspels <i>ABL</i>	<i>Attic Black-figured Lekythoi</i> (Paris 1936).
Rocha Pereira <i>GVP</i>	<i>Greek Vases in Portugal</i> (Coimbra 1962).
Trendall <i>LCS</i>	<i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily</i> (Oxford 1967) 2 vols.
Trendall	“Some vases connected with the Creusa and Dolon Painters”, <i>Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche</i> (Lugano 1978).
Trendall and Cambitoglou <i>RVAp</i>	<i>The Red-figured Vases of Apulia</i> (Vol. I, Oxford 1978; Vol. II, Oxford 1982).
Trendall <i>RVP</i>	<i>The Red-figured Vases of Paestum</i> (British School at Rome 1987).
Trendall	<i>Red-figured Vases of Italy and Sicily</i> (London 1989).

Página deixada propositadamente em branco



Fig. 1



Fig. 2 a



Fig. 2 b



Fig. 3 a



Fig. 3 b

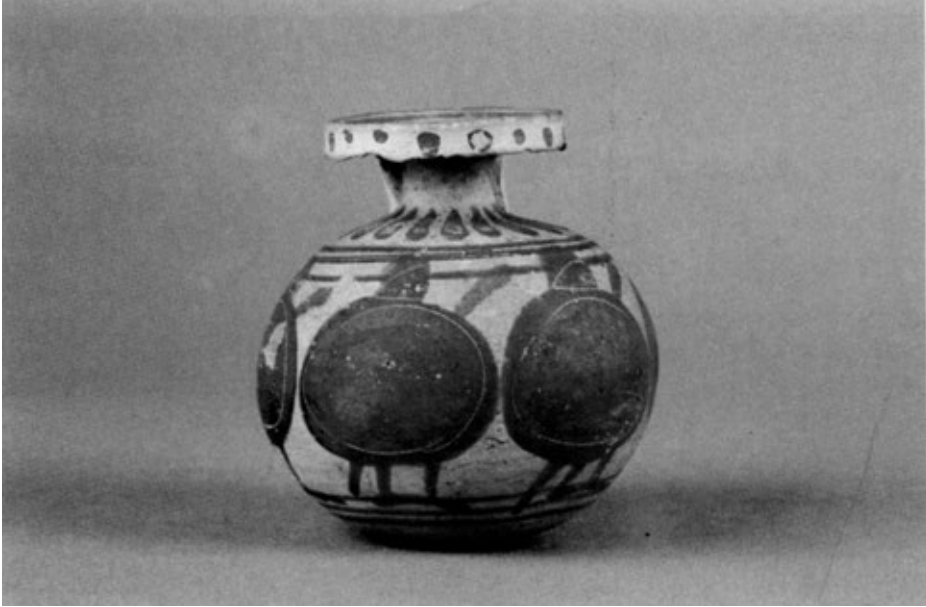


Fig. 4 a



Fig. 4 b



Fig. 5 a

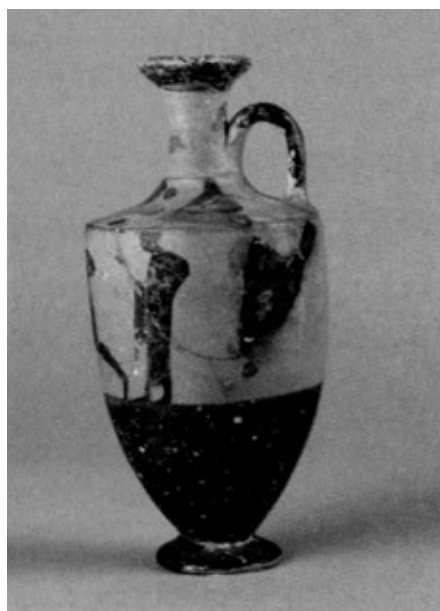


Fig. 5 b



Fig. 6 a



Fig. 6 b



Fig. 7 a



Fig. 7 b



Fig. 8 a



Fig. 8 b



Fig. 9 a



Fig. 9 b



Fig. 9 c



Fig. 10 a



Fig. 10 b



Fig. 11 a



Fig. 11 b



Fig. 12 a



Fig. 12 b

16. VASOS GREGOS EM PORTUGAL AQUÉM DAS COLUNAS DE HÉRCULES*

NOTA PREAMBULAR

Diversos especialistas, uns com formação na área da História da Cultura Clássica, outros na da Arte Grega, outros na da Arqueologia, deram o seu contributo para apresentar esta exposição, constituída por três partes distintas: uma colecção particular de uma qualidade rara, a de Manuel de Lancastre; uma selecção de peças pertencentes ao Museu Nacional de Arqueologia ou cedidas por instituições públicas ou privadas; uma amostragem dos resultados de escavações no território hoje português.

Textos de dimensões variadas precedem os respectivos catálogos. O primeiro, da autoria de José Ribeiro Ferreira, “A pólis grega e seus caminhos para o Ocidente”, conduz o leitor através do complexo enquadramento político, económico e geográfico que ajuda a compreender a difusão dos vasos gregos. No segundo, Rui Morais reconstitui a evolução histórica dessa forma de arte, ilustrando-a, sempre que possível, com peças que figuram na primeira e na segunda unidade expositiva. No terceiro, a autora destas linhas procura dar uma visão geral do valor artístico e documental da cerâmica helénica. Por sua vez, Ana Margarida Arruda traça o quadro do âmbito e do andamento dos trabalhos arqueológicos em curso no nosso País e é responsável pela elaboração do catálogo dos fragmentos encontrados. Completado por mapas e um quadro das principais formas e usos dos vasos gregos, estará preparado o caminho para apreciar as obras expostas.

Queremos ainda acentuar que esta realização se deve ao empenho de várias pessoas, além dos autores dos textos acima mencionados. Entre essas, cabe um lugar à parte ao possuidor da colecção particular, agora pela primeira vez

* Publicado em *Vasos gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa: Instituto Português de Museus e Museu Nacional de Arqueologia, 2007, 11-12, 61-65, 69-71.

apresentada, o Dr. Manuel de Lancastre, pela disponibilidade para compartilhar com outros apreciadores de coisas belas as obras que a sua fina sensibilidade e gosto artístico conseguiram reunir ao longo dos anos. As premissas que conduziram a este brilhante resultado estão, de resto, traçadas no texto, aqui incluído, do Dr. César Valença, “Da Génese de uma colecção”.

Agradecimentos especiais são devidos também ao Director do Museu Arqueológico Nacional, Dr. Luís Raposo, e à sua Conservadora, Dra. Ana Isabel Santos, pela entusiástica aceitação do encargo de promover esta exposição, com todas as diligências, dificuldades, canseiras e responsabilidades que ele comporta, evidenciando assim a sua concepção de que um Museu destes não é apenas um repositório de objectos do passado, mas uma casa das Musas, como a própria etimologia do nome o manifesta.

Efectivamente, aqui se dão as mãos arte e arqueologia, duas actividades humanas em princípio distintas, mas que se completam numa harmonia “de tensões opostas, como a do arco e da lira”, como a definiu o filósofo Heraclito de Éfeso, há mais de vinte e cinco séculos.

UM CAPÍTULO ÚNICO NA HISTÓRIA DA ARTE: OS VASOS GREGOS

Quando Winckelmann concedeu um lugar aos vasos gregos na sua História da Arte, estava sancionada por um grande especialista a qualidade estética de uma produção que noutros povos não excede o nível utilitário, ou, quando muito, decorativo. Os estudos nessa área têm-se sucedido a partir do séc. XVIII e os grandes museus, não só da Europa, como das Américas e da Austrália, orgulham-se das suas colecções. Muitos seriam os nomes de especialistas, sobretudo alemães, ingleses e franceses, que poderiam destacar-se pelos seus contributos. Mas o mais significativo é ainda o de Sir John Beazley que, seguindo o método de Morelli para estudar os pintores italianos do Renascimento, conseguiu identificar cerca de quinhentos pintores do estilo ático de figuras negras e de setecentos do de figuras vermelhas (o que não o impediu de ter aberto o caminho para a individualização de outros estilos, como sucedeu com o seu artigo pioneiro “Groups of Campanian Red-Figure”, *Journal of Hellenic Studies*, 1943).

Esta aproximação de métodos já diria muito, só por si, do valor artístico de um elevadíssimo número de vasos. Mas aqui há um outro factor a considerar: é que eles vêm substituir, em larga medida, a grande pintura perdida. Efectivamente, se temos numerosas referências aos mestres nessa arte entre os Helenos, as suas obras perderam-se na quase totalidade. É certo que nos últimos tempos se têm descoberto algumas pinturas arcaicas. De entre essas destacam-se as quatro pequenas placas de madeira encontradas numa gruta em Sícion, datáveis da segunda metade do séc. VI a.C., das quais a mais famosa é a que representa uma família a caminho de um sacrifício às Ninfas, segundo a respectiva inscrição. Figuras

de perfil, a espaços irregulares e com alturas diversas, aí se destacam sobre um fundo branco. Além dessa cor, empregou-se o vermelho, castanho, azul e preto.

Para a época clássica, em que alcançará todo um brilho comparável ao das outras artes, dispomos apenas de uma lista de nomes e descrições de quadros e das técnicas usadas, transmitidos por escritores gregos, como Plutarco e sobretudo Pausânias, bem como latinos (Vitrúvio, Quintiliano e, entre estes dois, os muitos dados do Livro XXXV da *História Natural* de Plínio-o-Antigo).

Deste modo ficamos a saber que o primeiro grande nome foi o de Polignoto de Tasos, que trabalhou em Atenas após as Guerras Medo-Persas. A ele se atribui a capacidade de exprimir a emoção (hábil delineador de caracteres lhe chamou Aristóteles, *Poética* 1450a 26-27), de sugerir a representação do espaço, colocando as figuras em diversos níveis ou separando os planos por meio de linhas ondulantes ou rochedos. Outros assinalam os começos da perspectiva em Agatarco de Atenas (que terá desenhado cenários para Ésquilo) ou atribuem a invenção do sombreado e da perspectiva a Apolodoro, que teria também começado a usar cores mistas, em vez de puras. À geração seguinte teria cabido encontrar os princípios da luz e da sombra (Zêuxis) e alcançar uma maior subtileza da linha (Parrásio). Que a pintura avançava para um maior realismo, sugerem-no as conhecidas anedotas de que os pássaros tentavam debicar as uvas dos quadros de Zêuxis e de que os cavalos relinchavam perante os cavalos de Apeles – Apeles, o pintor de Alexandre e o mais célebre de todos. Por outro lado, a pintura da paisagem é uma novidade helenística.

Dados importantes, todos eles, para termos a percepção de como se desenvolveu essa arte. Assim, por exemplo, a descrição da *Lesche* dos Cnídios em Delfos, obra de Polignoto, por Pausânias (X. 25-31), quase nos põe diante a famosa e admirada pintura. Mas só a contemplação directa de uma obra permite compreendê-la perfeitamente, e só a comparação entre criadores de diversas épocas nos deixa apreender a evolução da arte.

Entre os Gregos, é o estudo dos vasos que em grande parte vem suprir essa lacuna, deixando-nos perceber, por exemplo, o momento axial em que a representação de figuras humanas passa de bidimensional (que mostrava a cabeça de perfil e os olhos de frente, o tronco de frente e as pernas de perfil) a tridimensional.

Note-se, no entanto, que a cerâmica pintada se desenvolve de forma diferente nas diversas regiões da Hélade, pelo que é possível caracterizar, por exemplo, um estilo cicládico, ródio, beócio, lacónio, coríntio. Para quem conhecer pouco que seja da cultura grega, não será surpreendente que tenha sido o modelo ático que a todos veio a exceder em variedade e beleza.

Tal diferenciação começa já a esboçar-se no final do período geométrico, que, tendo principiado entre 1000 e 850 a.C., com o chamado protogeométrico e geométrico antigo, a partir do médio e do recente (800 a 700 a.C.) acrescenta às primitivas figuras lineares, como o meandro, o triglifo, círculos e linhas onduladas,

figuras de animais e até humanas, muito estilizadas. Outros motivos decorativos irão juntar-se a estes, ao longo do período orientalizante (a partir de c. 720 a.C.), motivos esses que nunca desaparecerão de todo, como os vegetais (lótus e palmetas) e os fantásticos (esfinges e grifos) ou monstruosos (leões e panteras). Entretanto, a partir de c. 700 a.C., surgira em Corinto a técnica das figuras negras, que consistia em pintar as figuras em silhueta negra sobre o fundo vermelho do barro, distinguindo as partes do corpo ou as vestes por meio de incisões lineares, a que podiam adicionar-se toques de pinturas vermelha e de branco para as partes visíveis do corpo feminino, constituindo assim, como escreveu Sir John Beazley (*Attic Black-figure. A Sketch*, 1928, p. 1) “um esquema que agradou durante cem anos”.

Surgem então os grandes artistas, como Klítias (autor do Kratêr François, no Museu Arqueológico de Florença), e, sobretudo, Exékias e o Pintor de Âmasis (estes, no terceiro quartel do séc. VI a.C.).

E aqui temos de nos deter uns momentos, para esclarecer este modo de designar os artistas. É que, se alguns assinavam a sua obra, como sucede com os dois primeiros nomes mencionados (*Klitias egraphen*, “Klítias pintou”; *Exekias egraphen*, “Exékias pintou”), outros não o faziam. Neste último caso, que é o mais frequente, temos a solução de lhe atribuir como determinativo o nome do oleiro (*Amasis epoiesen*, “Âmasis modelou”). Os muitos exemplos em que nenhum destes processos é utilizável solucionam-se recorrendo ao nome do motivo mais célebre – o Pintor de Aquiles, o Pintor de Pentesileia – ou do local onde se encontra – o Pintor de Berlim, o Pintor de Nova Iorque, ou ainda de qualquer tema específico, como o Pintor dos Baloços.

Voltando à evolução dos estilos, temos um momento fulcral c. 530 a.C., quando o Pintor de Andócides decide inverter o esquema cromático em uso, passando a cobrir de verniz negro o fundo do vaso e deixando “reservado” o vermelho do barro para as figuras. É assim que surge o estilo ático de figuras vermelhas, que persistirá até c. 300 a.C. Observe-se, no entanto, que os dois processos ainda coexistem nos chamados “vasos bilingues”, que usam um desses estilos no anverso e outro no reverso, e que as ânforas panatenaicas, certamente dado o seu significado religioso, de servirem para premiar os atletas vencedores dos jogos em honra da deusa patrona da cidade, nunca abandonaram as figuras negras.

Naturalmente que o estilo de figuras vermelhas percorre diversas fases. E assim, ao estilo severo (c. 530-475 a.C.), a que pertenceram nomes como Euphrónios e Euthýmides, no período chamado livre antigo (c. 530-500 a.C.), segue-se o do arcaico na maturidade (c. 500-475 a.C.), com nomes como o Pintor de Berlim, o Pintor de Brygos. É nesse segundo período que se dá a passagem da pintura a tridimensional, que permite a representação da figura humana em posições variadas e, sobretudo, uma grande expressividade do olhar. Segue-se ainda o estilo livre (c. 475-420 a.C.) e o estilo florido (c. 420-390 a.C.), cujos qualificativos sugerem de imediato o alargamento das convenções e da decoração. No primeiro desses

dois não podemos deixar de salientar nomes como o do Pintor de Pentesileia e o do Pintor de Aquiles, lembrando, para o primeiro, o fundo da taça, no Museu de Munique, em que o olhar do vencedor (o Rei dos Mirmidões), que já enterrou a espada no peito da sua opositora (a Rainha das Amazonas), se cruza com o desta e por ela se apaixona – mas já tarde para evitar o desfecho fatal.

O estilo perdura até aos finais do séc. IV a.C., não sem entretanto se ter difundido, em escolas próprias, na Magna Grécia (lucânio, apúlio, campaniense, pestense) e na Sicília. Não deixa de ser curioso sublinhar que um dos temas favoritos das colónias da Itália do Sul parece ter sido o drama grego, de tal modo que muitos dos seus vasos constituem um precioso auxiliar para a ilustração de tragédias conservadas, e por vezes das perdidas, e de comédias, bem como do uso de máscaras, trajes e cenários.

E com isto chegámos a um dos muitos motivos que tornam insubstituível o testemunho dos vasos gregos: o conhecimento do teatro. Este, não o esqueçamos, estava originariamente ligado ao culto, ao mito, à religião, e em particular à religião dionisíaca. Muitos são os dados de que aos poucos vamos dispondo em relação a esta última. Mas poucos são aqueles que nos permitem visualizar tão claramente o chamado êxtase dionisíaco como certos vasos, de entre os quais salientamos, no Museu de Munique, a ânfora ática de figuras vermelhas, pelo Pintor de Kléophrades (c. 500 a.C.); e, no de Berlim, o exterior da taça ática no mesmo estilo, por Mácron (c. 490-480 a.C.). Por outro lado, a vida diária, quer dentro de casa, mostrando os objectos de uso corrente, móveis, trajes, hábitos de higiene, quer no exterior, como a ida às lojas, aos fontenários; a vida social, com destaque para os banquetes; a prática da ginástica e do desporto, incluindo os grandes jogos pan-helénicos; a vida militar; as ocasiões festivas e, noutro extremo, o culto dos mortos; ou, num plano mais íntimo, o amor, o casamento, a família; a escola; os instrumentos musicais – tudo isso é amplamente ilustrado pelos vasos gregos. Poderíamos ainda acrescentar as inscrições (além das referidas assinaturas dos artistas), que documentam por vezes formas dialectais e particularidades da escrita.

É, portanto, todo um conjunto de dados que vêm completar o que nos ensinam as outras formas de arte, quer plástica, quer literária. Tem sido possível publicar grandes álbuns consagrados, uns à ilustração dos Poemas Homéricos, outros, às das obras dos grandes trágicos. Mas não faltam cenas inspiradas em epopeias de que só conhecemos fragmentos ou resumos. De tudo isto, de que esboçamos apenas as linhas gerais, se enriquece o nosso conhecimento dessa experiência única que foi a Cultura Grega.

Bibliografia

- BEAZLEY, J. D. (1968) – *The Development of Attic Black-Figure*. Rev. ed. Berkeley: University of California Press.
- BEAZLEY, J. D. (1989) – *Greek Vases*. Lectures ed. by D. C. Kurtz. Oxford: University Press.
- BOARDMAN, J. (1974) – *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson.
- BOARDMAN, J. (1975) – *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. London: Thames and Hudson.
- BOARDMAN, J. (1985) – *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London: Thames and Hudson.
- BOARDMAN, J. (1998) – *Early Greek Vases-Painting. 11th-6th century B.C.* London: Thames and Hudson.
- BOTHMER, Dietrich von (1972) – Greek Vase Painting: An Introduction. *The Metropolitan Museum Art Bulletin*. New York. XXXI, 1.
- COOK, R. M (1960) – *Greek Painted Pottery*. London: Methuen.
- RASMUSSEN, T. and SPIVEY, N., eds. (1991) – *Looking at Greek Vases*. Cambridge: University Press.
- ROBERTSON, Martin (1992) – *The Art of Vase-painting in Classical Athens*. Cambridge: University Press.
- TRENDALL, A. D. (1989) – *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson.

O COLECCIONISMO DE VASOS GREGOS EM PORTUGAL: BREVE APONTAMENTO

Principiara no séc. XVIII a grande época de coleccionismo artístico em geral e dos vasos gregos pintados em particular. Em 1772, a aquisição da colecção do diplomata inglês Lord Hamilton pelo British Museum faz desta galeria a primeira do mundo a expor essa forma de arte.

O entusiasmo espalha-se por todos os países cultos.

É interessante notar que a entrada desse novo gosto no nosso País se vai fazer por vias semelhantes: ou por diplomatas que exerceram o seu munus em Itália, onde as escavações na Campânia (sobretudo em Herculaneum e Pompeia) e na Etrúria davam a conhecer continuamente novas peças, ou por intelectuais exilados nos grandes centros europeus.

É assim, por exemplo, que por altura da subida ao trono de D. Maria II, em 1834, entra em Portugal a colecção de dezoito vasos adquiridos por D. Pedro de Sousa Holstein, futuro I^o duque de Palmela, que fizera a sua formação artística em Itália, onde seu pai, D. Alexandre de Sousa Holstein, leitor assíduo de Winckelmann (justamente cognominado de “pai da História da Arte”) e grande estudioso, fora nosso embaixador em Roma, e onde ele mesmo actuara como conselheiro da Embaixada (1802). D. Pedro visitaria depois Milão e Florença e frequentaria a tertúlia de Mme. de Staël, junto ao Lago Léman.

Se mencionamos estes factos, à primeira vista irrelevantes, é porque a partir deles se entretece um relacionamento cultural que interessa ao nosso propósito. É o caso de o mesmo D. Pedro de Sousa Holstein chegar a Londres, em 1813, para ocupar o cargo de nosso Embaixador – embora só três anos depois pudesse tornar posse definitiva do lugar. Ora é daquela data a Écloga a Holsténio (nome latinizado do futuro duque de Palmela) que D. Leonor de Almeida, então exilada política na capital britânica, compõe, aplicando ao diplomata as esperanças messiânicas da famosa e enigmática *IV Bucólica* de Virgílio – esperanças essas que eram partilhadas pelos restantes membros da colónia portuguesa, como o comprovam diversas cartas da poetisa expedidas nessa época. Outra coincidência culturalmente significativa é o facto de datar desse mesmo ano de 1813 o poema didáctico da Marquesa intitulado *Recreações Botânicas*, onde, a propósito de uma planta do Novo Mundo, o cacauieiro, se lê este excurso em que faz o elogio da cerâmica antiga:

Explorando incansável as ruínas
Da estragada Herculâneo ou de Pompeia,
O antiquário exume as formas belas
Que modelo hão-de ser da taça rica.
Sai da fábrica augusta esse prodígio

Digno das mãos de Hebeia, então só digno
De conter o licor americano.

O motivo já fora preludiado na tradução de *O Jardim Botânico* de Erasmo Darwin, feita dez anos antes por Vicente Nolasco da Cunha, outro exilado em Londres. Mas é esta, tanto quanto sabemos, a primeira vez que se faz na literatura portuguesa o elogio da forma de arte então redescoberta.

Voltando à família Palmela, que terá sido a primeira entre nós a coleccionar vasos gregos (então geralmente designados por etruscos), vale a pena mencionar outro curioso elo de ligação: é que foi o décimo segundo filho de D. Pedro, futuro Marquês de Sousa Holstein, que, na qualidade de Vice-Inspector da Academia de Belas-Artes, assinou um contrato com o Senhor António de Faria Gentil, proprietário dos terrenos em Alcácer do Sal onde começaram a aparecer peças de cerâmica grega, contrato esse mediante o qual os achados eram entregues ao Governo Português, que ficava autorizado a proceder a mais escavações. Note-se de passagem que os primeiros objectos apareceram em 1874, embora os trabalhos sistemáticos no local apenas começassem em 1925, sob a direcção de Virgílio Correia, da Universidade de Coimbra.

É este mesmo Marquês de Sousa Holstein que, entre 1865 e 1868, há-de investir na Academia de Belas-Artes as doações a ela feitas por D. Fernando, facto do qual decorreria, segundo supõe Maria de Sousa e Holstein Campilho, a atribuição do seu nome a uma das salas.

E aí temos outra figura excepcionalmente culta, a do príncipe consorte de D. Maria II, que em 1837 assume o título de rei, devido ao nascimento do futuro D. Pedro V, e que viria a exercer a regência durante dois anos.

Ora, conquanto seja difícil reconstituir os trilhos percorridos pelo conjunto a que Hübner, em 1862, chamou “a colecção do Rei Dom Fernando”, por ele vista no Palácio das Necessidades, sabemos pela sua descrição que continha os dois vasos oferecidos como prenda de casamento a D. Pedro V pelo Núncio Apostólico em Lisboa (1858); e ainda três pequenas lêkythoi e um fragmento, também de figuras vermelhas. Depois de muitas diligências, conseguimos localizar e ver esses dois grandes kratêres-de-colunas no Palácio de Belém; e duas lêkythoi e mais um lebes gamikós, não mencionado por Hübner, no Palácio de Vila Viçosa, etiquetado como “Colecção do Rei Dom Luís”, que mais tarde transitaram para o castelo da mesma localidade.

De uma colecção particular, constituída por Sir Francis Cook no seu Palácio de Monserrate em Sintra (o mesmo local onde esteve hospedado Lord Byron) sabemos que incluía quatro vasos gregos, quando W. Gurlitt a descreveu, em 1868. A esses foi-nos possível localizá-los, depois de terem sido vendidos em leilão. Outro tanto não sucedeu, porém, quanto à informação do antiquário, de que nessa altura já havia mais seis ou sete na colecção.

Em 1905, Leite de Vasconcelos dava notícia, no vol. XI de *O Archeologo Português*, da entrada no Museu por ele fundado “de mais de quatrocentos objectos arqueológicos que adquiri na Grécia, Itália, Suíça, França e Espanha”. A esse núcleo virá juntar-se, em 1913, uma taça grega comprada em Roma, de modo que na *História do Museu Etnológico Português*, o grande mestre especifica: “Da Grécia antiga: fragmentos cerâmicos pintados, vindos das ruínas de Micenas e Argos; vasinhos do século V e IV a.C.”. Recorde-se aqui, de passagem, que o mesmo Museu pode agora gloriar-se de ter adquirido em hasta pública, não há muitos anos, uma ânfora panatenaica que pertencera à Coleção Palmela, e que é exemplar único dessa forma cerâmica no nosso País.

Na segunda metade do séc. XX, notáveis colecionadores particulares fizeram grandes ofertas a este Museu: Barros e Sá, Bustorff Silva, D. Luís Bramão. A exposição conjunta dessas obras, realizada em 1995 com o título “Um gosto privado. Um olhar público”, veio revelar, entre muitas outras peças, a presença entre nós de diversos vasos gregos, aos quais acabam de se juntar os de Ana Hatherly.

Estas breves palavras são um sumário apenas do que se tem feito, deixando de fora o conhecido fenómeno do dispersar de colecções que tantas vezes ocorre, e realçando apenas a face positiva, a das aquisições e doações que, engrandecendo uma instituição como esta, a todos beneficiam.

Bibliografia

- ALMEIDA, A. M. Passos (2006) – Os museus do liberalismo no Porto. *O Tripeiro*. Porto. 7ª série, XXV, 11, p. 352-393.
- BRIGOLA, J. C. Pires (2003) – *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- CAEIRO, F. Gama (1859) – *Frei Manuel do Cenáculo. Aspectos da sua actuação filosófica*. Lisboa: Centros de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MARCADÉ, J. (1978) – *Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas. Évêque de Beja, Archevêque d'Évora (1770-1814)*. Paris: Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MATOS, M.^a A. Pinto de, org. (2001) – *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela*. Lisboa.
- RACZYNSKI, A., Comte (1846) – *Les Arts en Portugal*. Paris.
- VITORINO, Pedro (1930) – *Os Museus de Arte do Porto*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

17. OS VASOS GREGOS: CAMINHOS E DESCAMINHOS DO COLECCIONISMO PORTUGUÊS*

É costume datar os princípios do coleccionalismo na Europa da época do Renascimento, embora se reconheça que é nos séculos seguintes, e em especial a partir do séc. XIX, que ele se generaliza.

Devemos contudo notar desde já que esse termo genérico de “coleccionalismo” pode aplicar-se a mais do que uma área do saber, que tanto pode ser a da história natural, como a da arte, como a da arqueologia ou da recolha de livros ou manuscritos ou de moedas antigas. Qualquer destas áreas pode ser contemplada pelo Estado (e lembre-se, entre nós, a criação pombalina dos Museus de História Natural e dos Jardins Botânicos da Ajuda e de Coimbra) ou por particulares que disponham de avultados recursos financeiros, o que significa que nos primeiros tempos essa actividade ficava circunscrita à alta nobreza.

A essas práticas, altamente desenvolvidas em países como a Itália, a Alemanha, a Inglaterra, a França, não ficou alheio o nosso.

Pelo que toca ao séc. XVI, não pode esquecer-se a actuação de André de Resende, que reuniu um número considerável de inscrições romanas, embora desde os comentários de E. Hübner ao *Corpus Inscriptionum Latinarum* se saiba que nem todas são autênticas¹.

Desde Bento José de Sousa Farinha se tem afirmado, e não sem razão, que entre essa figura e o setecentista Frei Manuel do Cenáculo há uma assinalável continuidade de interesses intelectuais.

Sabe-se que das colecções do famoso arcebispo constavam, entre outras peças, inscrições, ídolos, medalhas, urnas e, naturalmente, muitos livros que haveriam de

* Publicado em *Vasos gregos em Portugal. Colecção Dr. António Miranda*. Santo Tirso: Museu Municipal Abade Pedrosa e Câmara Municipal de Santo Tirso, 2008, 48-52.

¹ Veja-se o artigo de José d'Encarnação, “Da invenção de inscrições romanas pelo humanista André de Resende”, *Biblos* 67 (1994) 193-221, e o exemplo que o mesmo especialista de epigrafia apresenta a concluir a sua *Introdução ao Estudo de Epigrafia Latina* (Coimbra 1997) 51-60; e ainda R. M. Rosado Fernandes, *André de Resende. As Antiguidades da Lusitânia* (Lisboa 1996) 30-32.

constituir o ponto de partida da Biblioteca de Évora, por ele fundada. É interessante recordar uma frase do discurso que ele proferiu, quando ainda era bispo de Beja, ao expor pela primeira vez as suas colecções, na igreja de S. Sisenando²:

“Essas pedras quebradas, dinheiros pisados, letras desconhecidas, e peças desenterradas são preciosos meios que, conhecendo-os, vós sabereis o muito que se ignora.”

Estava-se então em época de grandes novidades. A este propósito, não é menos interessante lembrar a carta de um sobrinho de Cenáculo³, que de Londres lhe fez saber “a maior novidade literária do momento”; nada menos do que a chegada da pedra de Roseta, que, como o mesmo adverte, “excitará a sagacidade dos antiquários para achar a chave da língua hieroglífica”. Passava-se isto mesmo nos começos do séc. XIX, em 1803.

A influência e actividade de Cenáculo, que se correspondia com os grandes eruditos da época, como António Ribeiro dos Santos, têm sido estudadas por diversos autores⁴, e não é nela que vamos deter-nos mais, porquanto ainda não é por esta via que o conhecimento dos vasos gregos chegará ao nosso País.

Contudo, ao publicar, em 1764, a primeira edição da sua *Geschichte der Kunst des Alterthums*, já o grande historiador de arte J. J. Winckelmann nela incluía os vasos pintados, que ele declarava, com toda a sua autoridade, serem de origem grega.

Torna-se necessário insistir neste ponto, porque durante anos consecutivos essas peças foram consideradas etruscas, pois fora em túmulos dessa região da actual Toscana que começaram a ser encontradas. Estava-se em plena fase da chamada etruscomania, ainda hoje não de todo extinta,

E aqui seja-me permitido fazer um curto parêntesis em relação a este fenómeno. É ele um dos muitos exemplos, que se repetem, aliás, na contemporaneidade, de tentativas de reescrever a História.

De passagem, já vimos um: as inscrições forjadas por André de Resende para fazer sobressair a veneração por Viriato. Aqui, temos uma situação muito mais ampla: a importância simbólica que desejava atribuir-se à região central de Itália, aquela que, em 1801, Napoleão reunira sob o nome de Reino Toscano da Etrúria e que, depois de muitas vicissitudes, passaria a ser parte da Itália unificada. De outra questão ligada a esse povo da antiguidade – a das origens de Roma

² Apud J. C. Pires Brigola, *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII* (Lisboa 2003) 429.

³ Apud J. C. Pires Brigola, op. cit., p. 424, n. 233.

⁴ Entre outros, por F. Gama Caeiro, *Frei Manuel do Cenáculo. Aspectos da sua Actuação Pedagógica* (Lisboa 1955) e J. Marcadé, *Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas. Évêque de Beja, Archevêque d'Évora* (Paris 1978).

– e agora em grande parte resolvida pela negativa, sobretudo após a publicação do livro de T. J. Cornell, *The Beginnings of Rome*⁵, não cumpre que nos ocupemos aqui.

Quanto à presença de vasos gregos, em grande número, nos túmulos etruscos, um facto merece ser reconhecido: é que, embora esse povo também cultivasse a cerâmica pintada, tinha bom gosto suficiente para admirar e adquirir a de origem grega em grandes quantidades.

É altura, de resto, de lembrar que muitos outros espécimes foram achados no sul de Itália. E que, na segunda metade do séc. XVIII, Sir William Hamilton, representante britânico junto do Rei das Duas Sicílias, ao fim de dois anos de estadia em Nápoles, reuniu uma notável colecção, publicada por D'Harcenville, a qual veio a ser adquirida pelo Parlamento Inglês, o que levou a que, em 1772, o British Museum se tornasse proprietário da primeira galeria de vasos gregos⁶. Notemos ainda que, alguns anos antes, em 1769, o industrial britânico Josiah Wedgewood havia criado um novo estilo de loiça, inspirado nesta, e que à sua fábrica pusera o nome de Etrúria. Encontrá-lo-emos de novo mais adiante.

Voltando ao nosso tema actual, é ocasião de lembrar que a primeira referência que pude encontrar, na nossa língua, à cerâmica grega (ainda dada como etrusca) consta de um trecho da tradução do poema didáctico *Jardim Botânico* de Darwin, por Vicente Pedro Nolasco da Cunha, onde se pode ler⁷:

Etrúria! Bem depressa a leve roda
tuas mágicas mãos soltam, e expandem
plástico barro; e teus nervosos dedos
de fino tacto (em quanto a roda gira)
marcam de vasos, de canecas, de urnas
puros limites, e das lindas formas
em linhas imortais em torno exprimem
beleza sem modelo, e ideal graça.

O mesmo texto alude, uns versos adiante, ao já referido industrial inglês:

E sobre Wedgewood alegre está raiando
vosso riso parcial; Britannia adora
nova Etrúria

⁵ London 1995.

⁶ Para mais pormenores, vide R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London 1977), Cap. "The history of the study of Vase-Painting".

⁷ Lisboa 1803, Canto II, 396-403.

Porém a primeira referência literária só aparecerá cerca de uma década mais tarde, quando a Marquesa de Alorna, nas suas *Recreações Botânicas*, ao descrever o cacauero⁸ do México e da Nicarágua, o associa ao modo de provar a bebida dele extraída:

Explorando incansável as ruínas
da estragada Herculâneo ou de Pompeia,
o antiquário exume as formas belas
que modelo hão-de ser da taça rica.
Sai da fábrica augusta esse prodígio
digno das mãos d'Hebea, então só digno
de conter o licor americano.

As escavações nas cidades romanas destruídas pelo Vesúvio tiveram o seu maior impulso entre 1806 e 1832. E daí vinha grande número dos vasos que então se adquiriram. Ora a composição das *Recreações Botânicas* está datada de 1813, de quando a Marquesa de Alorna se encontrava no seu longo exílio em Inglaterra. E daquela proveniência eram também as peças de cerâmica grega que constituiriam a colecção dos Duques de Palmela.

A este propósito é interessante recordar que a mesma poetisa dedicou a D. Pedro de Sousa e Holstein, futuro primeiro Duque, uma imitação da *IV Bucólica* de Virgílio, por ocasião da sua chegada a Inglaterra, a fim de substituir o representante do governo português em Londres. A expectativa messiânica que enforma o poema latino – e que tanto tem dado que fazer aos exegetas – é aqui transferida para o jovem diplomata, cujo nome ela latiniza em Holstenio logo no começo, pedindo às Musas Lusitanas, na invocação, lhe permitam que

cousas dignas d'Holstenio em verso diga

e predizendo-lhe, mais adiante:

Hás-de emular Heróis, e a Divindade,
se arrancares das trevas a verdade.

Há anos fiz uma análise desta écloga em pormenor, que não vou repetir aqui⁹. Referirei somente que as *Cartas do Exílio em Londres* publicadas em 1974, segundo manuscritos existentes na Biblioteca Pública de Braga, confirmam amplamente

⁸ *Obras Poéticas* (Lisboa 1844), vol. IV, pp. 79-80.

⁹ *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa 1988), pp. 346-358.

o entusiasmo despertado na colónia portuguesa pela chegada do novo diplomata. Cito somente um passo¹⁰:

“O novo conde tem agradado pela sua modéstia, polidez e dignidade. Todos os portugueses o consideram como redentor.”

Precedida destes dados nos surge então uma das grandes figuras da cultura e do liberalismo português, que desempenhou, no País e no estrangeiro, numerosos cargos políticos de alto relevo, além de ter sido mecenas e coleccionador de arte¹¹.

As suas múltiplas viagens, com estadias em vários países da Europa, estão devidamente descritas e, se são importantes para a história política (basta dizer que tomou parte no Congresso de Viena e que foi um dos bravos do Mindelo), não o foram menos para a formação do seu gosto pelo coleccionismo artístico. A propósito deste segundo benefício, referirei apenas um texto de sua autoria¹²:

“O interesse que excitaram no meu ânimo os passeios que, com meu pai e os mais célebres antiquários de Roma, eu dava quase diariamente, visitando as ruínas da capital do mundo, aumentava com a leitura que nesse tempo começava a fazer da História Antiga e Romana.”

Sabe-se ainda que D. Pedro fez uma excursão a Nápoles e ao Vesúvio, em 1805. E que a sua colecção, originada nas aquisições feitas pelos seus antepassados D. Manuel e D. Alexandre de Sousa e Holstein, terão dado entrada em Portugal não muito depois de 1834, após a subida ao trono de D. Maria II, a cujo primeiro governo constitucional ele presidiu.

Mas neste ponto principiam as dúvidas, quer quanto ao número de peças, quer quanto à sua origem. Lembremos ainda que aqui se insere novamente a ausência de distinção entre vasos gregos e etruscos. Assim, por exemplo, Vítor Serrão fala de “objectos arqueológicos etruscos, gregos e romanos” e, noutro ponto do seu ensaio, só de “vasos etruscos”¹³. Mais surpreendente é ainda que, segundo o mesmo conhecido historiador de Arte, no *Catálogo dos Quadros e mais Objectos de Belas Artes que se acham no Palácio dos Duques de Palmela ao Calhariz*, editado pela

¹⁰ A. Luís Vaz, *A Marquesa de Alorna. Cartas do Exílio em Londres (1804-1814)*. (Braga 1974), Carta XIII, datada de 15 de Janeiro de 1813.

¹¹ A sua biografia tem sido escrita por vários, de entre os quais é justo destacar o livro de Maria Amália Vaz de Carvalho, *Vida do Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa e Holstein* (Lisboa 1900-1903) 3 vols., e, mais recentemente, o artigo de António Ventura, “D. Pedro de Sousa Holstein entre Lete e Mnemósine” in *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura* (Lisboa 2001), pp. 41 -53.

¹² In *Vida do Duque de Palmela*, cit., vol. I, p. 85 (apud António Ventura, op. cit., p. 45).

¹³ “As colecções artísticas Sousa Holstein/Palmela. Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção” in *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura*, p. 75 e 82.

Imprensa Nacional em meados do séc. XIX, se encontre referência a “sessenta e dois vasos etruscos achados em Itália, Sicília e Grécia”, e adiante acrescenta que “apesar de pontuais contratemplos, processos de partilha e imperativos de venda, o núcleo adquirido por D. Pedro se manteve mais ou menos incólume na posse dos seus descendentes.”¹⁴

A verdade é que, quando o 5.º Duque de Palmela, D. Domingos de Sousa Holstein, me autorizou a ver a sua colecção de vasos gregos, as peças eram em número de dezoito, conforme consta do estudo então publicado na revista *Humanitas* em 1959. Anos depois, em 1964, o mesmo sucedia ainda.

Mais tarde pude estudar, a convite de um membro dessa mesma ilustre família, três vasos guardados numa sua propriedade, nos arredores de Setúbal, que eu desconhecia por completo. O estudo que então escrevi foi publicado em 2000, no suplemento do *Bulletin de Correspondance Hellénique*, em Atenas.

Na obra já citada, *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura* (Lisboa 2001), referente à exposição da Antiga Colecção Palmela, patente na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, encontra-se o respectivo catálogo, cujos primeiros três números (e só esses) dizem respeito a outros tantos vasos gregos: uma hýdria pestense e um calyx-kratêr campaniense, que figuravam no meu livro *Greek Vases in Portugal*, com os números 43 e 44, respectivamente.

O terceiro exemplar, que eu não conhecia, é, não uma “anforeta de perfumes”, como aí se lê, mas uma ânfora apúlia, para uso funerário, provavelmente.

Acrescento ainda que, na apresentação do álbum acabado de referir, a directora da Casa-Museu fala por duas vezes de “vasos helenísticos”, mas aí poderá supor-se que o qualificativo não se refere à época assim denominada (na qual, aliás, cessa a produção de vasos pintados), mas terá sido empregado no sentido de “helénico”.

Entretanto, uma novidade surgira. É que fui prevenida de que a ânfora panatenaica da Colecção Palmela ia a leilão em Lisboa. Quase à última hora, consegui que o meu colega Prof. Doutor Jorge de Alarcão entrasse em contacto com o então director do Museu Nacional de Arqueologia, a fim de que ele invocasse, na transacção, o direito de opção que assiste a uma instituição do Estado. É assim que essa obra, única dessa espécie existente em Portugal, tanto quanto sei, pertence desde essa data ao nosso Museu.

Talvez não seja desinteressante lembrar que um outro titular e notável político (por sinal que opositor de Palmela e também ministro de D. Maria II), Costa Cabral, que foi 1.º Marquês de Tomar e por último nosso embaixador em Roma, foi possuidor de dois vasos gregos, ambos pelikai apúlias, que lhe foram oferecidos pelo Papa Leão XIII. Esses, porém, pertenciam ainda à família, quando fui estudá-los, à sua residência na Cruz Quebrada¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, p. 84.

¹⁵ Publicados em *Humanitas* 27-28 (1975-1976) 232-236.

Voltando a Colecção Palmela, é fácil constatar que sobram ainda muitas lacunas na reconstituição da sua história. Mas elas não são menos numerosas na de outros conjuntos formados na mesma época. Um deles é o que respeita à Colecção Real.

A sua formação pode dizer-se que principia com a vinda para o nosso País do Príncipe de Saxe-Coburgo-Gotta que, após o casamento com Dona Maria II, se tornou D. Fernando II, ou, como muito justamente o designa José Teixeira na sua monografia que há poucos anos lhe consagrou, o “Rei-Artista, Artista-Rei”¹⁶.

Dele já falara o Conde de Raczynski em termos altamente elogiosos¹⁷, afirmando, entre outras coisas, que “plus que personne dans ce pays, le roi est, à ma connaissance, doué de goût; plus que personne, il a le sentiment des arts”.

Que no seu Palácio das Necessidades estavam expostos uma “preciosa colecção de cerâmica, jarrões de Sèvres, porcelanas japonesas e chinesas do séc. XVIII, louça de Wedgwood” e um nunca acabar de outras peças, patenteia-o o livro de José Teixeira que acabei de mencionar. Para não falar de um número avultado de artefactos pré-históricos bem como egípcios, celtas, romanos, e de quadros, esculturas e móveis artísticos.

Ficamos ainda a saber, com base nuns antigos “Apontamentos sobre as preciosas colecções de Sua Majestade El-Rei o Senhor D. Fernando no Real Paço das Necessidades”, que, na galeria de acesso à casa de jantar, se encontravam, além de um sem-número de peças, duas ânforas romanas, “dispostas nos vãos das janelas, ao longo da galeria”; mais adiante, refere-se que na cerâmica se distinguiam “dois enormes jarrões de porcelana de manufactura de Sèvres, oferecidos a D. Pedro V, em 1855, por Napoleão III, por ocasião da Exposição Universal de Paris”¹⁸. Se não fossem as dimensões excepcionais dessas duas peças (1,05 m de altura), seríamos talvez levados a pensar que se trataria de uma confusão com os dois vasos gregos que o Núncio Apostólico em Lisboa dera ao mesmo Rei como prenda de casamento, tanto mais que o Catálogo a que estamos a reportar-nos acrescenta:

“Eram ditos do ‘estilo etrusco’, em forma de ânfora, de corpo ovóide e fundo vermelho”.

Ora não só os vasos em causa não tinham forma de ânfora como são ambos kratêres-de-colunas e têm cerca de metade da altura dos descritos nos “Apontamentos”.

Com este exemplo, depara-se-nos esta pergunta: que resta da Colecção Real no âmbito da cerâmica? Até há alguns anos, o único esboço de resposta encontrava-se em Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (Berlín 1862), p. 328 seqq., e, sobretudo, num artigo do mesmo autor publicado no *Bulletino di Corrispondenza Archeologica* de

¹⁶ Fundação da Casa de Bragança (Lisboa 1986).

¹⁷ *Les Arts en Portugal* (Paris 1846), Vol. I, p. 404.

¹⁸ Op. cit., pp. 189 e 194, respectivamente.

1862. Aí descreve os dois grandes vasos de D. Pedro V e mais três de pequena dimensão. Com o advento da República, porém, tudo desapareceu.

No entanto, mais tarde, a Fundação da Casa de Bragança recuperou três pequenas peças, que se conservaram no piso inferior do Palácio de Vila Viçosa, etiquetadas como pertencentes à colecção do Rei D. Luís. Sucede, porém, que nem pela forma nem pelo tamanho e decoração elas correspondem à descrição de Hübner, como verifiquei quando pude estudá-las e publicá-las.

Mais tarde, passaram para o castelo da mesma localidade, onde se encontram presentemente.

Dos vasos de D. Pedro V que haviam ficado no Palácio das Necessidades pelo menos até 1885, data da morte de D. Fernando, e que ainda foram vistos por Hübner, nada mais se sabia.

Devo ao Prof. Fernando da Fonseca, o célebre médico e antigo professor da Faculdade de Medicina de Lisboa, a redescoberta dos dois kratêres, que vi no Palácio de Belém, assim como ter-me conseguido a permissão, por parte do então Presidente da República, Almirante Américo Tomás, para os ir examinar e estudar. Pude então publicá-los na revista *Humanitas*, em 1975-76. Ambos do final do séc. V a.C., um é lucânio e da autoria do Pintor de Amykos; o outro é apúlio e da mesma época. O artista que o pintou recebeu o nome de Pintor de Lisboa, proposto pelo meu colega australiano que era o maior especialista de vasos gregos da Itália do Sul, o Prof. A. Dale Trendall, em homenagem a esta inesperada redescoberta.

A história, porém, não termina aqui. Não muito depois da publicação do meu artigo, o General Ramalho Eanes empreendeu a montagem de um Museu da Presidência da República e mandou pedir-me uma cópia do artigo em que eu descrevia esses vasos, o que logo pus em execução com todo o gosto. Não sei ao certo o seguimento que teve esse projecto. Apenas sei que, quando novamente se planeou montar um Museu da Presidência da República, em 2004, e se publicou o respectivo catálogo, não se encontra nele qualquer referência aos dois grandes vasos (que teriam sido julgados não-autênticos), mas somente a um de pequenas dimensões, com a informação de que fora oferecido pelo Presidente da República da Grécia, Constantinos Karamanlis, ao Presidente Ramalho Eanes, por ocasião da sua visita de Estado ao nosso País em 1981, e da referência “Grécia, Século XX-último quartel”. Trata-se, na verdade, de uma lêkythos ática de figuras negras, conforme consta do anexo do catálogo da exposição realizada no Porto, no Museu Nacional de Soares dos Reis, entre Fevereiro e Junho de 2008.

Dito isto, poderemos talvez adaptar a esta série de caminhos e descaminhos das preciosidades da Colecção Real e da Colecção Palmela a famosa frase de Terenciano Mauro *habent sua fata libelii*, dizendo antes *habent sua fata vasa*.

Outro exemplo, mas este frequente entre coleccionadores, é o conjunto de vasos gregos que outrora estiveram no Palácio de Monserrate, em Sintra, propriedade de Sir Francis Cook – o palácio que chegou a albergar Lord Byron. Desse grupo, cujo

número exacto não é conhecido, destacam-se quatro, todos eles áticos: uma *hydria* de figuras negras, do último quartel do séc. VI a.C.; duas ânforas nolanas de figuras vermelhas; e um *kratêr-de-colunas* de 460 a.C. Todos eles tinham sido descritos pelo arqueólogo alemão Gurlitt em 1868, e todos vieram depois a ser adquiridos por residentes em Lisboa. E digo só “residentes”, porque três deles (mais precisamente, os três últimos) vieram a ser comprados por Mr. Leland Gilbert e a ele pertenciam quando os estudei e publiquei na revista *Conimbriga*, em 1959.

Do seu destino ulterior, não tenho notícia.

Quanto ao primeiro da série, foi propriedade de mais do que um coleccionador e sofreu restauros que o prejudicaram aos olhos dos especialistas. Em 1959, quando o publiquei, encontrava-se ainda nesse estado e era pertença do Dr. Manuel Vinhas. Alguns anos depois veio a Portugal um dos maiores especialistas de todos os tempos, o curador de Arte Grega e Romana do Museu Metropolitano de Nova Iorque, Dr. Dietrich von Bothmer, que estava a par de todos os meus trabalhos nesta área e quis ver pelos seus próprios olhos o maior número de vasos possível. Convidado pelo próprio Dr. Vinhas para assistir a uma festa em sua casa, pôde então examinar em pormenor o referido vaso e limpá-lo com os apetrechos que trouxera da América, restituindo-o à sua pintura original. Dele tenho fotografia, que pude mostrar numa conferência em Basileia. Depois disso, não tive mais notícias.

Estes quatro exemplos são talvez os mais instrutivos acerca dos cruzamentos do destino a que estas obras estão sujeitas.

Mais lamentável é o caso da colecção da Marquesa da Póvoa de Santa Iria, à qual tive acesso também graças ao Prof. Fernando da Fonseca. Constituída nos finais do séc. XIX, era formada, na altura em que a estudei, por três vasos áticos de figuras negras e um de figuras vermelhas (além de uma taça que teria ido a restaurar à Suíça, segundo me informaram). Estudei e publiquei os quatro numa revista holandesa¹⁹, em 1967, com identificação dos pintores de cada um. Mais tarde, tive o desgosto de saber que os herdeiros daquela titular os levaram todos a um leilão da Christie's, em Londres. Um deles, o do Pintor-do-Anjo-a-Voar, foi adquirido por um grande antiquário, o Sr. Herbert A. Cahn, que mo mostrou na sua casa em Basileia.

Anos depois, o mesmo especialista informou-me de que o tinha vendido ao Museu de Amsterdam. Efectivamente, quando, mais tarde, passei por aquela cidade holandesa, lá estava ele, a brilhar, numa vitrine.

É ocasião de referirmos aquela colecção que, presentemente, é considerada a mais antiga de todas e se encontra à guarda do Museu Nacional de Soares dos Reis. Trata-se, como todos sabem, da Colecção João Allen, que, para além de englobar numerosos quadros de pintura – entre os quais dois de primitivos

¹⁹ *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's-Gravenhage* XLII, pp. 78-83 (vide supra p.311).

portugueses – e outras peças de valor, compreende um grupo de quinze vasos gregos, dos quais oito decorados. Note-se que, de entre esses, um é de estilo apúlio e os restantes são todos de tipo Gnathia, o que faz com que representem o mais elevado número de espécimes desse género de decoração existente entre nós.

À pessoa de João Allen, filho de um diplomata britânico, nascido em Viana do Castelo, educado nos Estados Unidos, combatente na primeira Invasão Francesa, residente durante uns anos em Londres, mas que depois se fixou no Porto, negociante na comercialização dos vinhos, e um dos cinquenta e quatro figurantes da célebre aguarela do Barão de Forrester com a Rua dos ingleses, têm sido dedicadas várias monografias, de que salientamos a mais recente, por Paula Leite Santos²⁰. Mas o mais importante, para o ponto de vista que nos ocupa, é a sua acção como coleccionador e fundador de um Museu, museu esse que ele facultava ao público. E é uma honra para a cidade do Porto que, mais tarde, tenham sido habitantes seus a conseguir que a Câmara Municipal o adquirisse à família.

Quer isto dizer que, desta vez, se deu o fenómeno raro de haver caminhos sem descaminhos na história do nosso coleccionismo artístico.

Passou-se um caso bem mais complexo, mas igualmente bem sucedido, com a colecção da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Podemos até afirmar sem exagero que a vinda desse conjunto de doze vasos gregos, juntamente com materiais de outras civilizações, se inscreve no complexo quadro do Direito Internacional. Efectivamente, ela resulta de um processo que demorou anos e que teve o seu começo no aprisionamento de um barco alemão no porto de Lisboa, precisamente na altura em que entramos na I Grande Guerra. Só que a carga do vapor não era constituída por materiais perigosos, mas sim por peças arqueológicas provenientes das escavações efectuadas por um grande assiriólogo, Walter Andrae, na Mesopotâmia. Após a assinatura do Tratado de Versalhes, o célebre arqueólogo pôde encetar negociações junto do governo português, pela via diplomática. E durante oito anos sucederam-se avanços e recuos, com retardamentos provocados pelas sucessivas nomeações e demissões dos nossos Ministros da Instrução (alguns dos quais só o foram por quinze dias), até que prevaleceu a proposta de se efectuar uma troca: aos alemães eram devolvidos os quatrocentos e doze caixotes com material assírio; à Universidade do Porto dava-se, em compensação, material arqueológico grego, egípcio e melanésio, cedido pelos Museus de Berlim.

Toda esta história está exposta com alguns pormenores na introdução ao catálogo que publiquei em colaboração com o Dr. Rui Morais na revista *Humanitas*, em 2007. Assim caminhou até aos nossos dias mais uma colecção de vasos gregos.

Digamos, no entanto, que este exemplo se desenrola no domínio público. E poderemos acrescentar-lhe outros que pertencem ao Estado, mas aí graças à generosidade de particulares. É o caso de três núcleos que entraram nos acervos

²⁰ *Um coleccionador do Porto Romântico. João Allen (1781-1848)*. (Porto 2005).

do Museu Nacional de Arqueologia por doação dos seus proprietários ou seus descendentes. Referimo-nos agora àqueles que foram mostrados pela primeira vez em 1995, na exposição *Um gosto privado. Um olhar público*. Bem mais recentes do que os exemplos anteriores, o maior grupo – ofertado pelo notável cientista D. Luís Bramão – revelou a existência de dez vasos, dos quais quatro pintados, sendo um deles um bom exemplo de taça chamada de tipo Siana. Depois disso, na exposição de *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*, foram mostradas mais duas *lêkythoi* bojudas, ambas áticas de figuras vermelhas. Acrescente-se ainda um pequeno grupo oferecido por Barros e Sá, que compreende, entre outras peças, duas *oinochoai* cipriotas e quatro *lêkythoi* áticas. Também por doação, neste caso da professora universitária e poetisa Doutora Ana Hatherly, uma *oinochoe* cicládica e um *aryballos* coríntio.

Com estes últimos exemplos, estamos já na nossa época, em que o colecionismo continua a ser do gosto da nobreza, mas não o é menos do de intelectuais e artistas – e aqui poderíamos acrescentar os exemplos de um grande escultor, Álvaro de Brée, e de um notável pintor, Eduardo Malta.

Mas numa e noutra área temos dados suficientes para demonstrar que o colecionismo de vasos gregos não só não está extinto como tem atingido níveis jamais alcançados entre nós. E aqui refiro-me ao médico Dr. António Miranda, possuidor de um belo conjunto de dezanove vasos aqui estudados e publicados pelo meu colega Prof. Doutor José Ribeiro Ferreira; e a D. Manuel de Lancastre, que juntou vinte e oito vasos de alta qualidade, alguns deles atribuídos a grandes pintores áticos e um deles até assinado.

Para fechar estas considerações, gostaria ainda de apontar um facto que poderá não ser mera coincidência; é que D. Manuel de Lancastre é quarto neto de D. Pedro de Sousa e Holstein, o colecionador pelo qual principiamos este esboço histórico e artístico.

Página deixada propositadamente em branco

18. VASOS DECORADOS*

O catálogo que a seguir se apresenta contém a descrição e respectivas ilustrações das cerâmicas gregas pertencentes à colecção João Allen, no Museu Nacional Soares dos Reis. Dividido em quatro partes, a primeira comporta os vasos decorados, em número de oito; a segunda ocupa-se dos vasos lisos e com relevo, num total de sete; a terceira compreende um guttus e uma lucerna; a quarta, uma terracota.

Todas as peças provêm da Itália do Sul e se situam entre o quarto e o terceiro séculos a.C., e, na maioria, são tipo Gnathia, localidade da Apúlia onde começaram a aparecer. O facto não surpreende, pois foram as cerâmicas da região meridional da Península, desde cedo colonizada pelos Gregos, as que primeiro despertaram o entusiasmo dos coleccionadores, conforme se documenta nas primeiras secções deste livro.

Esse tipo de comércio veio a ser invadido, como também já se referiu atrás, por imitações de vasos gregos. É o caso daquela que, devido a pertencer também à colecção João Allen, apresentamos, como apêndice, no final da série, acompanhada igualmente da respectiva descrição.

Por último, em anexo, figura um vaso ático de c. 500 a.C., entrado no nosso País há pouco mais de vinte anos, por ocasião de uma visita de Estado do Presidente da Grécia, que o ofereceu, a título oficial, ao nosso Presidente Ramalho Eanes.

Tal como em trabalhos anteriores, adopta-se aqui o critério de transliterar as designações dos vasos gregos, com excepção das que já têm tradição na nossa língua, como ânfora; e de assinalar a tónica nas palavras proparoxítonas e paroxítonas com acento agudo ou circunflexo, conforme a vogal for aberta ou fechada na nossa leitura tradicional.

* Publicado em *Vasos Gregos. Colecção de João Allen*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2008, 44-54. Para as abreviaturas, vide infra pp. 469-470.



1. *Skyphos de figuras vermelhas, da segunda metade do século IV a.C., talvez apúlio tardio.*

A. Mulher vestida com peplos cingido na cintura, descalça, de corpo a três quartos e cabeça de perfil, caminha para a esquerda, de braços abertos, segurando em cada mão um ramo disposto na vertical.

B. Mulher vestida com peplos cingido na cintura, descalça, caminha para a direita, com a cabeça de perfil voltada para a esquerda e com os braços e mãos abertas.

Os pés de ambas as figuras assentam numa banda reservada. De um lado e de outro das asas, enquadrando as figuras, decoração floral muito estilizada, com enrolamentos em espiral, todos terminados por uma flor, com exceção de um dos do lado A.

Se já nos skyphoi áticos do século IV a.C., no âmbito do chamado Grupo do Rapaz Gordo, se pode falar de um “estilo rápido e descuidado em que participam várias oficinas” (Ávila / Blanco, p. 177-178), o mesmo sucede, por maioria de razão, com alguns pintores da Itália do Sul. Assim, se o modo de representar a cabeça e o desenho dos dedos apontam para um artista do estilo campaniense, aparentado com o Pintor de Parrish (cf. Trendall / Cambitoglou, *LCS*, pl. 101, 1), outras características aproximam-no ainda mais do apúlio tardio, designadamente do Pintor da Taça de Kassel. Saliente-se o modo de representar “a boca como uma linha descendente, o queixo arredondado e pronunciado, com o efeito de dar aos seus rostos um ar muito descontente” (Trendall / Cambitoglou, *RFAp* II, p. 715). Repare-se sobretudo na forma triangular dos olhos, com a pupila quase imperceptível.

Cf. Trendall / Cambitoglou, *RFAp* II, pl. 265, 12. Trendall / Cambitoglou, *LCS*, pl. 101, 1; 247, 7-8; 248, 7-8.

Inv. n.º 91 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 9 cm. Diâm.: 17 cm.



2. *Oinochoe trilobada, de tipo Gnathia, do final do séc. IV a.C.*

Sobre o verniz negro que recobre a oinochoe, uma banda acastanhada no bojo, por cima da qual corre uma decoração de folhas de videira, alternando com gavinhas. Do lado inferior da mesma banda, cachos de uvas alternam com folhas de videira e gavinhas pendentes. Branco nas folhas de videira e nos cachos de uvas.

Entre esta decoração e o colo, duas linhas amarelas separam duas filas de folhas de hera, também em posição simétrica e a branco.

No colo, guarnição a branco de óvulos e pontos, enquadrada por dois pares de linhas amarelas.

Uma banda acastanhada na parte inferior da oinochoe e outra reservada no pé.

Cf. CVA, Deutschland 8, Karlsruhe 2, pl. 83, 9. CVA, Deutschland 23, Heidelberg 2, pl. 86, 3. CVA, Great Britain 6, Cambridge 1, pl. 43, 31 e 35.

Inv. n.º 94 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 17,2 cm. Diâm.: 11,9 cm.



3. *Oinochoe trilobada, de tipo Gnathia, do final do século IV a.C.*

No colo, friso de óvulos delimitado, em cima, por uma linha incisa e, em baixo, por duas linhas paralelas incisadas. Por baixo destas, uma banda recortada acastanhada ladeada por duas bege.

Abaixo destas, duas linhas paralelas incisadas, das quais pendem cachos de uvas, ladeados por gavinhas, separadas umas das outras por um elemento vertical em forma de folhas de hera.

Banda reservada na base, junto ao pé.

Branco nos óvulos, nas gavinhas, nas folhas de hera e no lado esquerdo dos cachos de uvas, a contrastar com o lado direito, que é bege.

Cf. CVA, Deutschland 8, Karlsruhe 2, pl. 83, 9, 10. CVA, Deutschland 26, Stuttgart 1, pl. 58, 13, 14 e 17.

Inv. n.º 93 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 14 cm. Diâm.: 9 cm.



4. *Oinochoe apúlia da forma 8 N, de tipo Gnathia, do final do séc. IV a.C.*

Abaixo do bordo, a toda a volta, decoração de óvulos com pintas brancas, delimitadas por uma linha superior incisa e duas inferiores, também incisas e alaranjadas. A decoração não abrange a zona da asa.

No bojo, e apenas visível com luz rasante, uma fiada de pérolas brancas e, logo abaixo, decoração de grinaldas da qual pendem também cachos de uvas e gavinhas. É ainda perceptível um pássaro de asas abertas a pousar.

O formato ovóide do vaso, sem pé e com bordo circular e uma asa, corresponde à forma 8 N (caneca), segundo a classificação de Trendall / Cambitoglou, *RFAp* II, pl. 312, 3 e 4.

Cf. CVA, Deutschland 4, Braunschweig 8, pl. 15, 1 e 2.

Inv. n.º 95 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 8,9 cm. Diâm.: 8,2 cm.



Imagem obtida através da técnica de luz rasante



5. *Lêkythos bojuda, de tipo Gnathia, dos sécs. IV-III a.C. Talvez apúlia.*

Bojo decorado com reticulado a branco cuidadosamente traçado e limitado, em cima e em baixo, por bandas claras, uma branca e outra alaranjada. A banda alaranjada superior desce junto ao arranque inferior da asa, ao qual dá a volta.

Linguetas a branco no colo, entre o começo da asa e o bojo. Palmeta invertida, em amarelo, no arranque da asa.

Banda a negro no limite inferior do pé.

Tem semelhanças com uma lêkythos na técnica chamada de Gnathia, que Margot Schmidt (CVA, Deutschland 23, Heidelberg 2, p. 48) no entanto interpreta como “assaz diferente da cerâmica de Gnathia propriamente dita, aparentada com a cerâmica apúlia normal pela forma da decoração dos traços no colo”.

Cf. CVA, Deutschland 23, Heidelberg 2, pl. 86, 2. CVA, Great Britain 6, Cambridge 1, pl. 43,20. *Christie's Catalogue* de 8 de Junho de 2004, p. 49, n.º 352.

Inv. n.º 103 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 13,3 cm. Diâm.: 7 cm.



6. *Lêkythos* bojuda, de tipo *Gnathia*, dos sécs. IV-III a.C.

Bojo decorado com reticulado a negro.

Banda a negro na base, no pé e no colo, desde o arranque superior da asa até ao rebordo.

Cf. CVA, Deutschland 8, Karlsruhe 2, pl. 27. CVA, Deutschland 26, Stuttgart 1, pl. 62, 2 e 4.

Inv. n.º 102 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 10,2 cm. Diâm.: 5,5 cm.



7. Lêkythos, de tipo Gnathia, dos sécs. IV-III a.C.

Bojo decorado com reticulado a negro, mais espesso na parte inferior, a qual é inferiormente delimitada por uma grossa banda negra.

Na parte superior, duas bandas a negro, das quais a mais larga desce no reverso, de modo a dar a volta ao arranque da asa.

Linguetas a negro no colo. Banda negra no rebordo do pé.

Asa e rebordo e a parte superior do colo em verniz negro.

Cf. CVA, Deutschland 8, Karlsruhe 2, pl. 87, 8.

Inv. n.º 100 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 9,4 cm. Diâm.: 3,5 cm.



8. *Lekanis apúlia, sem tampa, do final do séc. IV a.C.*

Conserva-se apenas a parte inferior, com as duas asas levemente soerguidas, com apêndices, e o bordo para receber a tampa. Por baixo deste não há, ao contrário do que é habitual, qualquer decoração.

Mau estado de conservação, com o verniz negro que a recobre com manchas e muito danificado.

Cf., quanto à forma, *CVA Great Britain 6, Cambridge 1, pl. 43, 23* (classificado de tipo *Gnathia*); *Rocha Pereira / Morais, pl. 10a 10b*; *Trendall, LCS II, pl. 249*; *Trendall, n.º 420*.

Inv. n.º 90 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 4,7 cm. Diâm.: 15 cm.

Página deixada propositalmente em branco

19. UMA COLECÇÃO DE VASOS GREGOS*

Depois de um período de egiptomania, que entusiasmou a Europa, sobretudo na primeira metade do séc. XIX, coube a vez à cerâmica pintada, encontrada principalmente em túmulos da Toscana e, como tal, supostamente etruscos, de ocupar a atenção dos colecionadores. Só pelos meados do século é que A. R. Mengs e depois J. J. Winckelmann, o verdadeiro criador da História da Arte, lhes atribuiu a origem grega e a pertença àquele ramo do saber.

É certo que o colecionismo principiara muito antes. Esboçado no Renascimento, generalizara-se sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, desde que Sir William Hamilton, representante britânico junto do Rei das Duas Sicílias, reuniu em Nápoles uma notável colecção, que veio a ser adquirida pelo Parlamento inglês, dando assim lugar, em 1772, à formação da primeira galeria de vasos gregos, a do British Museum. A esta seguiram-se muitas outras, entre as quais destacaremos a do Museu do Vaticano, a do Louvre, a do Metropolitano de Nova Iorque, a do Ermitage de S. Petersburgo.

Também em Portugal o gosto por este género de colecionismo começou a florescer, pelo menos a partir dos primeiros anos do século XIX, graças a D. Manuel e a seu filho D. Alexandre de Sousa Holstein, quando nossos embaixadores em Roma.

A colecção, enriquecida pelos descendentes, deu entrada no nosso País pouco depois de 1834 (ou seja, da subida ao trono da Rainha D. Maria II), aumentada ainda pelos seus herdeiros, nomeadamente por D. Pedro de Sousa Holstein, que veio a ser o primeiro Duque de Palmela. Foi num palácio da família em Lisboa que me foi permitido estudá-la. Constava então de dezoito vasos, e o mesmo acontecia ainda quando de novo fui autorizada a vê-la em 1964. Se refiro estes pormenores, é porque começa aqui um exemplo do desmantelar da colecção: quando, em 2001, se realizou na casa-museu Dr. Anastácio Gonçalves a grande exposição *Uma família de*

* Publicado em Rui Morais, *A colecção de vasos gregos do Museu de Farmácia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2011, 17-25.

coleccionadores. Poder e cultura, desse notável conjunto apenas restavam dois vasos. O outro, a única ânfora panatenaica que se saiba existente no País, fora salvo a tempo, por eu estar prevenida de que ela ia a leilão e, em consequência, ter pedido ao meu Colega Professor Doutor Jorge de Alarcão, que tentasse conseguir junto do então Director do Museu Nacional de Arqueologia que exercesse do direito de preferência sobre essa peça, o que efectivamente aconteceu.

Pouco depois desta colecção surge entre nós outra, a do Rei D. Fernando II, aquele a quem José Teixeira chamou muito justamente, em livro publicado em 1986, o “Rei-Artista, Artista-Rei”. Porém, as descrições das suas colecções conservadas não permitem uma identificação segura dos espécimes de cerâmica grega. Algumas pequenas peças vieram a ser recuperadas pela Fundação da Casa de Bragança e encontram-se expostas em Vila Viçosa. Mas as duas principais, dois vasos de grandes dimensões, oferecidos a D. Pedro V pelo Núncio Apostólico em Lisboa, por ocasião do seu casamento, tinham ficado no Palácio das Necessidades, pelo menos desde o falecimento de D. Fernando (1885), e nunca mais se soubera delas. Só quase um século depois é que o Professor Doutor Fernando da Fonseca os viu por ocasião de uma visita clínica ao Palácio de Belém e me conseguiu autorização presidencial para ir lá estudá-los. Uma vez identificados os pintores como artistas da Itália do Sul, um deles recebeu do maior especialista de vasos gregos dessa região, o Prof. Dale Trendall, da Nova Zelândia, a quem eu mandara fotografias, o nome de Pintor de Lisboa.

No Palácio de Monserrate, em Sintra, também Sir Francis Cook, o que teve a honra de hospedar Lord Byron, reuniu, segundo consta entre antiquários, uma colecção de uma dezena de vasos gregos, dos quais quatro, que pude estudar, se encontram em Lisboa, na posse de particulares.

Outras colecções maiores ou menores, mas sempre de valor, se foram formando ou desfazendo ao longo dos tempos. Algumas se constituíram também mais recentemente, entre elas ocupa lugar do maior relevo a do Dr. Manuel de Lancastre, que aceitou expô-la ao público em Lisboa, no Museu Nacional de Arqueologia, em 2007, e depois no Porto, no Museu Nacional Soares dos Reis, com o título “Aquém das Colunas de Hércules”. Note-se que, além dos seus 28 vasos, todos de grande valor, um é assinado pelo Pintor de Brygos.

Quer num caso quer noutra, a essa colecção juntaram-se outras. Assim, no Museu Nacional de Arqueologia, figuraram também as que anteriormente tinham sido doadas e objecto de exposição, a de D. Luís Brandão e a de Barros e Sá; no Museu Nacional Soares dos Reis, a colecção Allen, o diplomata portuense de origem britânica, que fundara o museu portuense da Rua da Restauração, o qual depois passou a Museu Municipal e daí à sua actual localização.

Outro exemplo de exposição ao público de uma colecção particular é o que foi dado pelo Dr. António Miranda, que, em 2008, apresentou no Museu Municipal Abade Pedrosa, em Santo Tirso, a sua valiosa colecção de 18 vasos, em vários estilos.

Como pode deduzir-se desta sucinta enumeração, tem havido colecionadores que reúnem preciosos espécimes, aos quais haveria que juntar ainda os adquiridos pelos próprios museus (de que são exemplo os comprados por Leite de Vasconcelos na Grécia ou encontrados em território nacional, nomeadamente em Alcácer do Sal – dos quais dois foram doados à Universidade de Coimbra). Mas também existem os que deixaram dispersar-se aqueles que compunham a sua própria colecção. Estão neste caso, além do já referido acervo da Casa Palmela, um pequeno mas valioso conjunto de quatro vasos que pertenceram à Marquesa da Póvoa de Santa Iria e que os seus herdeiros levaram a leilão em Londres.

A todos estes exemplos, aliás, não exaustivos – e não deve deixar de se referir o vaso do Museu Calouste Gulbenkian, o melhor de todos – há que juntar um caso especial. Trata-se da colecção de doze vasos de estilos variados pertencentes ao Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, por oferta dos museus de Berlim, juntamente com antiguidades egípcias e artefactos da Melanésia, em troca de um enorme conjunto de peças provenientes de escavações assírias feitas por um famoso arqueólogo alemão, Walter Andrae, pois o barco que as transportava tinha ficado aprisionado no Tejo. As diligências diplomáticas que conduziram a esta permuta, nos primeiros anos do segundo quartel do século XX, mostram como os severos métodos da arqueologia podem às vezes enredar-se nos meandros da política.

Ao chegar a esta altura, perguntar-se-á certamente o leitor: mas, afinal, qual é o verdadeiro interesse dos vasos gregos? É, em primeiro lugar, o seu valor artístico. Embora hoje se penda para estudar de preferência outros aspectos – como os que são relativos às funções, mercado, comércio e suas rotas – são eles que nos permitem compreender a evolução da grande pintura grega, que, à parte alguns exemplos arcaicos, encontrados ultimamente, desapareceu por completo. Dela sabemos, por exemplo, que Polignoto foi capaz de sugerir a emoção e a representação do espaço. De Agatarco de Atenas, que delineou os princípios da perspectiva; de Apolodoro, que inventou o sombreado e o uso de cores mistas; de Parrásio, que atingiu a subtileza da linha; até que se atingiu o génio de Apeles. Estes dados, que nos são transmitidos por escritores gregos e romanos, que viveram entre o século de Augusto e o século II da nossa era, também se reflectem na pintura dos vasos, conquanto as suas cores estejam praticamente limitadas ao negro e ao vermelho do barro e ainda ao branco. Os vasos eram levados ao forno em três fases, em que a temperatura era sucessivamente elevada e baixada, segundo um processo que levou séculos a descobrir. É na *X Ode Nemeia* de Píndaro que encontramos um dos raros trechos em que se alude ao seu fabrico:

..... o recesso colorido dos vasos de barro,
endurecidos ao fogo.

Assistimos, pois, a um longo percurso, entre o século X a.C. e o final do IV a.C., em que termina. Principiando pelo desenho abstracto, passa depois ao protogeométrico e ao geométrico, como é costume chamar-lhes, que durante dois séculos (aproximadamente entre 900 e 700 a.C.) se desenvolve sobretudo em Atenas, embora se encontrem variantes em diversas regiões gregas, como a Argólida, a Lacónia, a Beócia e as Cíclades. Sofrendo a influência orientalizante nos seus motivos, designadamente a presença de animais, quer domésticos, quer selvagens, ou mesmo de monstros, e também elementos florais, é o coríntio que vai ocupar o primeiro plano entre 725 e 550 a.C. É aí que se origina a técnica das figuras negras, em silhueta sobre o fundo do barro. Mas é em Atenas que ela vai conhecer o seu esplendor, até que, cerca de 530-520 a.C., o esquema se inverte, dando lugar ao de figuras vermelhas sobre fundo negro. Quem o inventou, é uma das questões mais debatidas actualmente na história dos vasos gregos – até mesmo se foi ideia de um oleiro ou de um pintor, entre os quais Nicóstenes, Âmasis, ou Andócides. Tinha-se por certo, até há pouco, que aquele era o que, após o seu nome, assinava *epoiesen* (fez), e este *egrapsen* (pintou). Aos que não o fizeram – e são a maioria – atribuem-se nomes derivados da localização da sua obra principal (Pintor de Berlim), ou do tema (Pintor dos Nióbidas) ou de uma característica do seu estilo (Pintor da Linha Rubra) ou de outras particularidades ainda. Baseiam-se as identificações na aplicação do método de Morelli aos pintores do Renascimento, que se fundamentava na semelhança do desenho do rosto, das mãos e dos pés. É esse o processo empregado por Sir John Beazley e a sua escola.

Entretanto, no final do século V a.C., começavam a aparecer os estilos da Itália do Sul (Lucânio, Apúlio, Pestense, Campaniense) e da Sicília, de que já apareceram uns vinte mil espécimes. Se estas escolas foram criadas por artistas que aprenderam em Atenas ou se por pintores áticos que ensinaram nessas colónias gregas, é ainda objecto de discussão.

Naturalmente que também as formas dos vasos apresentavam variações de tamanho e de feitio, relacionados como estavam com a finalidade a que se destinavam (para servir o vinho no banquete; para se ungir ou para ofertas funerárias; para perfumes e azeite; para fazer libações; para cosméticos e jóias; para cerimónias nupciais; para conservação e transporte de vinho, azeite ou água). Cada um tem a sua designação própria.

Mas outro dos grandes valores da cerâmica grega é de carácter documental. As cenas que representam são, efectivamente, uma das nossas melhores fontes de informação sobre a vida diária. Proporcionam-nos também dados sobre as representações teatrais (sobretudo as da Sicília e da Itália do Sul), sobre a religião, a literatura (citando versos ou ilustrando poemas), a língua (quando as inscrições reproduzem a fala popular).

A colecção do Museu de Farmácia, em Lisboa, que aqui se apresenta, reúne catorze vasos, entre os quais seis em estilo coríntio, dois áticos, e três apúlios.

Neste pequeno conjunto, há seis cujos pintores foram identificados, dos quais o Pintor do Vaticano 73 e o do Grupo da Aba são ambos coríntios; o Pintor de Safo é ático de figuras negras; o Pintor de Zannoni é ático de figuras vermelhas; o Pintor de Dario e o Pintor de Varrese são apúlios.

Todos foram criteriosamente estudados e constituem assim um trabalho apurado de um conhecido arqueólogo, o Doutor Rui Morais, que é actualmente professor doutorado com agregação da Universidade do Minho, Presidente do Conselho Pedagógico, e Vice-Presidente do Instituto de Ciências Sociais, além de outros cargos.

Merece especial referência a sua carreira académica, dada a variedade da formação recebida. Efectivamente, cada um dos quatro anos cursados na licenciatura em História e Arqueologia decorreu numa Universidade diferente. Assim, frequentou o 1.º ano na Universidade do Minho, o 2.º na de Atenas, o 3.º na de Pisa, e o 4.º na de Coimbra. Especialmente importante é ter feito em Atenas duas cadeiras de opção sobre vasos gregos e ter sido discípulo do Professor Doutor Jorge de Alarcão, que mais tarde haveria de ser Orientador da sua Tese de Mestrado, em 1998, sobre *As ânforas de Carvalheiras*. Em 2005, novamente na Universidade do Minho, defende a de Doutoramento sobre *Autarcia e Comércio em Bracara Augusta*, a qual veio a ser também editada em inglês numa série oxoniense dos *British Archaeological Reports*. De outras publicações da especialidade foi coordenador tanto em Inglaterra (*The Western Roman Atlantic Façade*, 2010), como em Espanha (*Ânforas romanas de Lugo*, 2011). Às lucernas romanas tem igualmente dedicado a sua atenção. Presentemente já lhes consagrou dois livros, um às do Norte de África que se encontram no Museu D. Diogo de Sousa (2008) e outro, publicado nesta mesma série monográfica, pertencente ao Museu de Évora.

Grande parte da sua obra (que já conta quinze livros e cerca de uma centena de artigos, muitos dos quais publicados em Espanha) é consagrada ao estudo de Bracara Augusta. Além da já mencionada nesta área, refira-se ainda a colaboração no *Catálogo do Museu D. Diogo de Sousa* (2008), *Cerâmicas de produção local de Bracara Augusta* (2009, com Manuela Delgado) e, sobretudo, *Bracara Augusta* (edição da Câmara Municipal de Braga, 2010), de cujo prefácio extraio o primeiro parágrafo, que então escrevi:

Acompanhar o ritmo da vida de outrora numa cidade bimilenar, principiando pela sua fundação, com todo o ritual, na presença de um dos legados de Augusto, em 16 ou 15 a.C., depois pela sua refundação, uns dez anos depois, e tudo isto evocado numa prosa ao mesmo tempo fluente, elegante e natural e apoiada em dados literários, epigráficos e arqueológicos seguros é uma experiência sumamente gratificante, quer para especialistas, quer para simples curiosos do passado.

Como arqueólogo, a ele se deve também, entre outras descobertas, a da data do teatro romano e a localização do anfiteatro romano, e ainda a de um pequeno

busto de bronze, que tudo indica que seja uma reprodução da *Tyche* bracarense, semelhante à de Antioquia, por Eutíquides.

De uma natureza diferente é o estudo que aqui se apresenta. Especializado também nesta área, como já vimos, o Doutor Rui Morais organizou um estudo com todos os requisitos de uma investigação desta ordem. Possam assim os leitores beneficiar do conhecimento de mais uma colecção de cerâmica helénica no nosso País.

20. UM VASO GREGO NO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN*

INTRODUÇÃO: SOBRE O VALOR DA CERÂMICA GREGA PINTADA¹

O valor estético da cerâmica grega pintada foi reconhecido, como todos sabem, por J. J. Winckelmann, em 1764. Não muitos anos depois, em 1772, o Parlamento inglês adquiriu a coleção de Sir William Hamilton para o British Museum, que se tornou o primeiro museu a exibir esta espécie de arte. Outros países seguiram este exemplo, desde a França à Rússia, do Vaticano à Alemanha, da Grécia aos Estados Unidos, e até a uma distância tão grande como a Austrália e a Nova Zelândia.

John Keats, o autor da “Ode a um vaso grego”, disse-o como só um grande poeta sabe dizê-lo: “Uma coisa bela é uma alegria para sempre”. Mas há outras razões para exaltar o valor dos vasos gregos; primeiro que tudo, o facto de nos ajudarem a reconstituir grande parte da história da pintura, uma vez que apenas um pequeno número de exemplos do século VII e VI a.C., em placas de barro ou em pedaços de mármore, foram encontrados até à data. Tudo quanto sabemos são os nomes dos maiores pintores, de Polignoto a Apeles, e as suas sucessivas inovações para exprimir as emoções e a atmosfera e sugerir a profundidade e os começos da perspectiva. Existe também uma cuidadosa descrição, por Pausânias, da grande pintura mural de Polignoto na *Lesche* dos Cnídios em Delfos.

Conservam-se mais de cinquenta mil vasos pintados, só de produção ateniense, desde o final do século VII a.C. até ao final do século IV a.C. Muitos outros lugares criaram os seus próprios estilos, não só na Grécia continental, como

* Publicado na coleção *Tesouros do Museu*, nº 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 1-39.

¹ Mantemos a norma de transliterar as designações das diversas formas dos vasos gregos a partir do nominativo, embora tendo o cuidado de assinalar a tónica nas proparoxítonas e oxítonas, com o acento agudo ou circunflexo (conforme for aberta ou fechada na nossa pronúncia tradicional). Exceptuam-se desta norma os nomes que já têm tradição entre nós, como ânfora.



Vaso (calyx-kratêr). Ática, c. 440 a.C. Terracota
A. 42 cm; D. 44 cm. Inv.º 682.

em Corinto e na Lacónia, e nas ilhas do mar Egeu; e nas colónias da Itália do sul e da Sicília se encontraram mais de vinte mil vasos e se identificaram cinco estilos diferentes (1).

Poderemos avançar mais um passo e acrescentar que já foram identificados pintores individuais, dos quais uma grande parte pelo maior especialista na matéria, Prof. Sir John Beazley, que aplicou o método usado por Morelli para os artistas do Renascimento, ou seja, comparar o desenho de pormenores pequenos mas significativos, tais como as mãos, os músculos ou as pregas dos mantos. Alguns pintores assinavam um ou mais vasos, e por isso tornaram-se conhecidos pelo seu nome próprio; outras vezes era o oleiro que assinava. Exemplo do primeiro caso é Exékias; para o segundo podemos escolher o Pintor de Brygos. Outras maneiras de designar o artista são o tema mais famoso que ele ilustrou (por exemplo, o Pintor de Aquiles) ou o nome do museu onde se guarda a sua obra-prima (como o Pintor de Berlim). Outras maneiras são referir-se a um tema especial (o Pintor dos Baloíços), ou uma característica especial do desenho (o Pintor da Linha Rubra) ou mesmo o nome do seu proprietário (o Pintor de Coghill).

Outras áreas além da história da pintura podem beneficiar do estudo dos vasos gregos. Uma é a do comércio, uma vez que os arqueólogos encontraram espécimes, não só perto das embocaduras dos grandes rios, mas mesmo longe delas, e isso está a acontecer quer na orla do Mediterrâneo, quer para além das Colunas de Hércules, como é o caso de Portugal.

Conquanto algumas formas possam ter sido usadas para transportar vinho e azeite, como a ânfora, a maioria era feita para uso doméstico. A *hýdria*, por exemplo, era para ir à água. No *sympósion*, podiam ver-se o *kratêr* e o *calyx-kratêr*, para misturar água com vinho; a *oinochoe*, para o servir, e a *kylix*, para o beber. Outras formas eram para perfume, como o *alábastron*; outras ainda para cosméticos e jóias, como a *lekanis* e a *pyxis*. Os atletas traziam uma *lêkythos* para se ungirem. A *lêkythos*

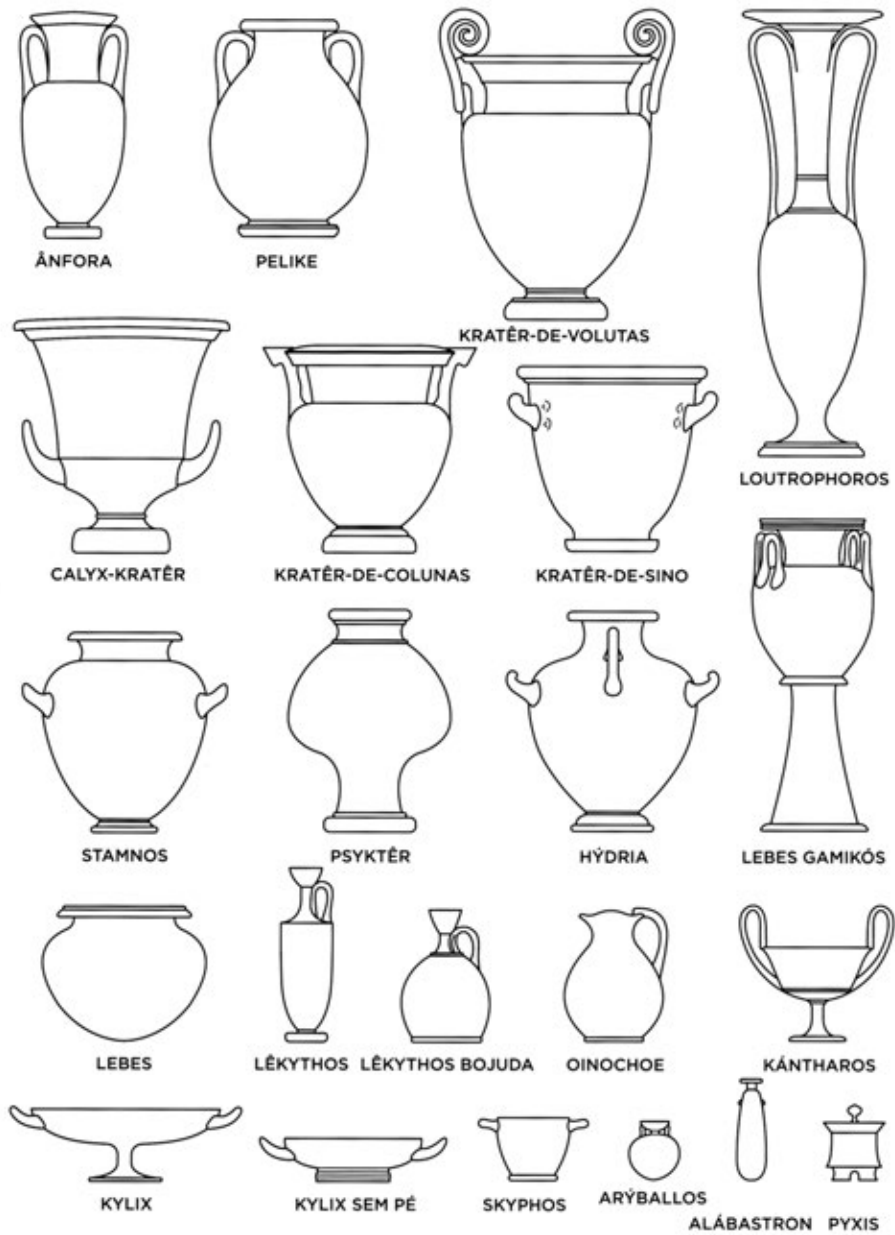


1. Mar Mediterrâneo.

usava-se também para as oferendas funerárias. As libações aos deuses eram oferecidas numa *phiale*. No ritual do casamento tinha de se trazer a água num *loutrophoros*. Esta é apenas uma pequena resenha da variedade de formas (2).

Quanto à pintura, não devemos esquecer que, sendo modelada em barro, as cores tinham de se limitar ao vermelho e negro, a que podia adicionar-se o branco para efeitos especiais. Mesmo que nos concentremos nos estilos mais admirados, isto é, nos atenienses, temos de distinguir entre as duas técnicas principais, a das figuras negras e a das figuras vermelhas, das quais esta é a inversão da anterior. Essa mudança parece ter ocorrido cerca de 530-520 a.C. e ter sido inventada pelo Pintor de Andócides (embora atualmente isso se discuta de novo). Alguns vasos apresentam uma técnica de cada lado, pelo que são conhecidos como bilingues. Deve especificar-se uma importante exceção: as chamadas ânforas panatenaicas, que eram oferecidas cheias de azeite aos atletas vencedores nos Jogos Panatenaicos, mantiveram sempre o estilo de figuras negras, representando Atena armada de um lado e uma pintura da prova atlética, do outro. O estilo ático de figuras negras, que se usava desde c. 630 a.C., foi substituído pelo de figuras vermelhas, o qual evolucionou desde o estilo severo (530-475 a.C.) para o estilo livre e o estilo florido (475-420 a.C.), até que acabou c. 320 a.C.

Acentue-se que entre 500 e 475 a.C., ocorre uma evolução muito importante: as figuras já não são representadas em duas mas em três dimensões. Há ainda um aspeto muito importante a salientar: a informação que os vasos gregos nos proporcionam acerca de mitos, vida diária, jogos e o teatro, que não tem preço. Esta é mais uma razão pela qual os estudiosos da cultura e civilização gregas não podem desconhecê-los.



2. Formas de vasos gregos.

UM CALYX-KRATÊR ÁTICO DE FIGURAS VERMELHAS²

É um vaso famoso, no estilo livre, de cerca de 440 a.C., encontrado em Agrigento e atribuído por Sir John Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Oxford, 2nd ed. 1963, p. 1042.1) ao Pintor de Coghill, segundo o nome do seu primeiro proprietário.

Da Coleção Coghill passou para a Coleção Hope, a partir da qual, depois do grande leilão de 1917 na Christie's, se tornou pertença de Calouste Sarkis Gulbenkian, que o guardou na sua casa de Paris, junto com outras antiguidades preciosas (3). Em 1958, o vaso veio para o nosso país juntamente com muitas outras obras de arte que a Fundação Gulbenkian trouxe para aqui e ficou armazenado num palácio pertencente à mesma Fundação, em Oeiras, até ser transferido para o presente local, quando, em 1969, o Museu Gulbenkian foi inaugurado.

O vaso tem a seu crédito uma longa bibliografia, que enumerarei seguidamente:

James Millingen, *Peintures Antiques de Vases Grecs de la Collection de Sir John Coghill Bart.* Roma, 1817, pp. 1-6 e figs. I, II, III.

Guigniaut, *Religions de l'Antiquité*, fig. 159, n.º 606.

Inghirami, *Monumenti Etruschi*, V, 1824, figs. XIII-XIV.

Otto Jahn, "Griechische Vasenbilder", *Archaeologische Zeitung*. Berlin, III. Jahrgang, 1845, col. 27-30.

C. Bursian, "Raub der Leukippiden", *Archaeologische Zeitung*, Berlin X. Jahrgang, 1852, col. 433-444 e fig. XLI.

Thiersch, *Veterum artificum opera veterum poetarum carminibus explicata*, II e *Archaeologische Zeitung*, 1852, fig. 41.

H. Heydemann, "Due Vasi di Ruvo", *Annali dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica*. Roma, 1885, col. LVII, p. 165, n. 1.

Ernst Kuhnert, "Eine neue Leukippidenvase", *Jahrbuch des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*, Band II, 1888, p. 273.

² Este texto é retirado, com pequenas adições, da obra da autora *Vasos Gregos em Portugal*. Coimbra, 1962, 2010, pp. 66-72 cf. supra pp. 185-187.

Otto Benndorf und George Niemann, “Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa”, Sonderdruck aus dem *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Viena, 1889, p. 615, n. 1.

Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, 1881-1894, Band III, col. 1993, s.v. “Leukippiden”.

Carl Robert, *Die Marathonsschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*. Achtzehntes Winckelmannsprogramm. Halle: Max Niemeyer, 1895, p. 59.

P. Hartwig, “Die Wiederkehr der Kora auf einem Vasenbilde aus Falerii”, *Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*. Römische Abteilung, Band xii. Roma, 1897, p. 102, n. 1.

Salomon Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur, vol. II, 1900, pp. 1-2.

Studniczka, *Jahrbuch des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts*. Band XXXI, 1916, p. 211, fig. 26.

Christie’s *Catalogue*, July 13, 1917, fig. I, n.º 55.

E. M. W. Tillyard, *The Hope Vases*. Cambridge, 1923, pp. 65-68 e figs. 17 e 18.

J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: University Press, ¹1942, p. 688; ²1963, vol. II, p. 1042 e 1679.

J. D. Beazley, *Paralipomena*. Oxford: University Press, 1971, p. 444.

G. M. A. Richter, *Attic Red-Figure Vases. A Survey*. Metropolitan Museum of Art. New Haven: Yale University Press, 1946, p. 130 e nn. 110 e 111.

M. H. Rocha Pereira, “Notícia sobre vasos gregos existentes em Portugal: IIª Parte”, *Humanitas* XI-XII (1959), figs., 24, 25, 26, 27, 28.

Franz Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*. Marburg, ²1960, p. 360, n.º 3.

Passemos agora a especificar os pontos principais da história da interpretação do vaso. Como pode ver-se, foi publicado primeiro por Millingen, que interpretou o seu desenho principal como uma representação de uma vitória nos Jogos Píticos,



3. Vitrina onde se exhibia o vaso grego juntamente com outras antiguidades.

que ilustrava uma ode de Píndaro. Thiersch seguiu a mesma via. A verdadeira explicação foi fornecida por Jahn, que descreveu o registo superior como o Rapto das Leucípides.

A comparação com o vaso de Méidias no British Museum, que tem inscrições com os nomes das figuras, habilitou-o a obter uma compreensão melhor de toda a cena. Bursian desenvolveu esta comparação e até apresentou mais um paralelo com um sarcófago encontrado nas proximidades de Kertsch, que também representa a mesma cena. As diferentes versões em artes plásticas do mesmo acontecimento mítico foram comparadas por Benndorf e Niemann.

A descrição completa do vaso foi feita por Tillyard, que também providenciou uma discussão completa de outras representações do rapto das Leucípides. Este ponto é assaz interessante, uma vez que se supusera que as pinturas de vasos derivavam de uma famosa pintura de Polignoto no Anakeion, em Atenas, mencionada – mas não descrita – por Pausânias 1.18.1. Tillyard argumenta demoradamente que não pode atribuir-se uma fonte comum aos vasos e ao friso de Trysa e que, de qualquer modo, não haveria necessidade de supor que os pintores de vasos trabalhavam sobre um modelo maior, sempre que desejavam ilustrar uma cena mitológica.

O registo superior mostra o rapto das Leucípides. De cada um dos lados, o centro é ocupado por uma quadriga conduzida por um dos Dioscuros, a arrebatam uma das Leucípides. Por trás dos cavalos, está de pé Apolo, do lado A (est. 1), e uma mulher de *chitôn* (túnica) dórico, do lado B (est. 2).

Do lado A, à direita, um jovem de clâmide (manto curto), pétasos (chapéu) e botas, e com duas lanças na mão direita, ergue o braço esquerdo e ao mesmo tempo volta a cabeça para trás, para o carro, como se quisesse indicar o caminho (est. 3).

À esquerda está uma mulher a correr na direcção oposta à do carro, mas com a cabeça ainda voltada para os seus ocupantes, como que para se despedir deles (est. 4).

A seguir a ela, à esquerda, estão três raparigas a correr (est. 5). A do meio estende as mãos para as outras. Do lado oposto, está sentado um homem com barba, que segura uma lança na mão direita e que usa uma coroa de louros na cabeça; está sentado num rochedo e vestido com um *himátion* (manto comprido) (est. 6).

Em direcção a ele, vai uma rapariga a correr, com os dois braços estendidos, mas com a cabeça voltada para o carro que está atrás dela (est. 7).

A identificação da maior parte das figuras é duvidosa, embora o sentido geral da cena seja claro.

Jahn sugeriu que o único deus presente na cena fosse Apolo, que está de pé por trás de um carro (A) (est. 8) e que a mulher à esquerda do mesmo poderá ser Filódice, a mãe das Leucípides (est. 4). Identificou o homem que a precede como Crisipo, servidor dos Dioscuros (est. 1). Considerava que o homem sentado do outro lado fosse Leucipo, a quem uma rapariga traz a notícia do rapto (est. 6 e 7).

Do lado oposto, há um grupo de três raparigas que são companheiras das Leucípidas. Pode ser que a do meio seja Arsínoe, a terceira filha de Leucipo, como Tillyard sugere (est. 9).

O registo inferior foi sempre tido como representação de uma cena báquica, desde que Millingen o publicou pela primeira vez.

Do lado A vêem-se dois pares de sátiros e ménades. O sátiro à esquerda estende os braços para uma ménade, que segura um odre no braço direito estendido e um tirso com um rebento de hera no esquerdo (est. 10). A ménade à direita também segura um tirso com a esquerda e está a fugir de um sátiro de braços estendidos (est. 11).

Do lado B, um sátiro com uma pele de pantera no braço esquerdo está a correr entre duas ménades, das quais a da esquerda segura um tirso na mão esquerda e um odre na direita, e a da direita corre na direção oposta, com uma tocha acesa na mão esquerda (est. 12).

Ambas as cenas estão cheias de patético e de movimento. Um friso de óvulos separa os dois registos. Em cima, palmetas oblíquas, e, em baixo, meandros que alternam com cruces-de-Santo-André (est. 13).

Palmetas oblíquas A

Óvulos B

Meandros e cruces-de-Santo-André C

Tillyard detectou alguns ligeiros restauros no homem sentado e na rapariga que corre em direção a ele, no motivo ovulado por baixo destes dois (est. 14), na ménade à esquerda, no lado B (est. 12), e no sátiro, do lado A, à esquerda (est. 10).

O Prof. Beazley atribuiu o calyx-kratêr ao Pintor de Coghill, ao qual pertencem dois outros vasos, ambos hídrias, uma em Londres E 170, e outra em Nápoles RC 157, e, embora hesitando, um kratêr-de-volutas em Nova Iorque. Hartwig, ao discutir toda a série de krateres decorados em duas zonas, colocou este à cabeça do grupo. Pelo que o vaso Gulbenkian é sem dúvida um notável elemento de valorização dos museus portugueses.

O MITO DO RAPTO DAS LEUCÍPEDES

Leucipo, um rico proprietário do Peloponeso, tinha três filhas, das quais duas, Febe e Hilaira, eram primas dos Dioscuros, Pólux e Castor, e também de Idas e Linceu, filhos de Ascareu, rei da Messênia. Segundo uma das versões da lenda, Idas e Linceu estavam para casar com as Leucípides, quando os Dioscuros as raptaram. Daí resultou uma luta terrível, em que Castor perdeu a vida. Desesperado com a morte do irmão, Pólux suplica a seu pai, Zeus, que lhe dê o mesmo destino. O deus supremo declara-lhe que só ele é seu filho e, portanto, imortal, pelo que só pode oferecer-lhe uma alternativa: habitarem os dois um dia no Olimpo e outro debaixo da terra. É essa a escolha de Pólux.

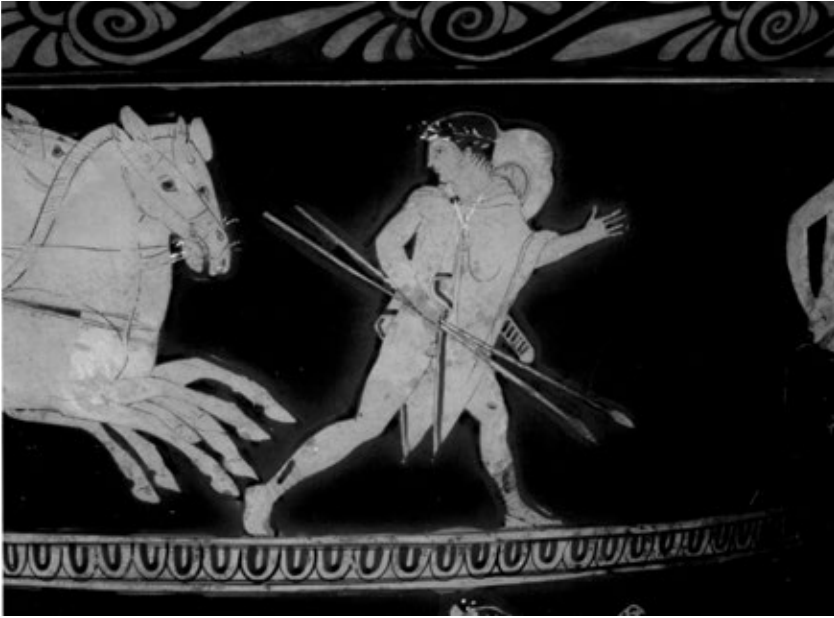
Com esta prova suprema de amor fraterno, termina a X *Ode Nemeia* de Píndaro. Por sua vez, o rapto das Leucípides figura na segunda parte do *Idílio XXII* de Teócrito. É essa parte do mito que inspirou, além de outros poetas, vários pintores de vasos.



est. 1



est. 2



est. 3



est. 4



est. 5



est. 6



est. 7



est. 8



est. 9



est. 10



est. 11



est. 12



est. 13



est. 14

Página deixada propositadamente em branco

21. O ESTATUTO SOCIAL DOS ARTISTAS GREGOS*

O tema de que vamos ocupar-nos foi a florado nos textos antigos sob a forma de comparação, de pequenas anedotas relativas a grandes homens políticos ou de um primeiro esboço de história da arte. Contudo, foi só no final do séc. XIX que os modernos começaram a interessar-se por ele. Recordemos somente a conferência pioneira, pronunciada em 1883 por J. Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler*¹, à qual se seguiram muitos outros estudos até aos recentes trabalhos de Alison Burford (1972) e, sobretudo, de Andrew Stewart (1990). De passagem, o assunto tinha chamado a atenção de quase todos os investigadores que trabalham no domínio da história económica e social, à qual pertence acima de tudo. Mas não só nesse domínio, sobretudo numa sociedade como a da Grécia antiga, em que o culto do Belo se encontrava estreitamente ligado a todos os grandes valores de que ela se alimentava. Por conseguinte, não se pode formular um juízo com segurança acerca do assunto, senão tendo em conta o conjunto desses valores.

Por outro lado, temos de reconhecer que as fontes de que dispunha Burckhardt e outros historiadores são hoje muito mais numerosas e, sobretudo, muito mais objectivas. São as que decorrem de achados arqueológicos e epigráficos. Recordemos as mais importantes somente.

Primeiro que tudo, a grande quantidade de estátuas arcaicas e de vasos com inscrições dedicatórias e, além disso, contas e contratos, ou até mesmo relatórios da comissão encarregada de verificar o andamento das obras dos monumentos. Tinha-se tomado conhecimento do aparecimento dos artigos de W. B. Dinsmoor publicados no *American Journal of Archaeology* (1913; 1921). Depois, os estudos sobre as contas do Erectéion por G. P. Stevens, L. D. Caskey, H. N. Fowler e J. M. Paton (1927)², que

* Publicado em *Revista Crítica de Ciências Sociais* 47 (1997) 23-37, versão ampliada de "Estatuto social dos artistas gregos", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo* 4 (1994) 95-101.

¹ Encontra-se um esboço da sucessão destas obras em Bandinelli (1957: 1-17).

² A bibliografia principal sobre o assunto pode ver-se em Lauter (1974: nota 2). A discussão das contas do Erectéion figura ibidem: 12-15 (em apêndice ao mesmo livro encontram-se os textos de

trouxeram uma novidade notável, a saber, que cidadãos, metecos e escravos recebiam o mesmo salário pelo seu trabalho (se o dono embolsava os réditos dos escravos ou não, em nada altera os factos, como escreveu M. I. Finley (1973: 79-80))³. Conhecem-se também as do Pártenon, do Heféstion, da Tholos de Epidauro, do terceiro Templo de Apolo em Delfos e do de Delos, bem como as da estátua de Athena Promachos.

Por outro lado, a oficina de Fídias em Olímpia, a que Pausânias tinha aludido (5.15.1), com as mesmas dimensões da estátua criselefantina de Zeus, de que se encontraram também alguns moldes, foi escavada pelos arqueólogos nos últimos decénios. Pode juntar-se-lhe doravante a oficina de marmorista encontrada na ágora de Atenas. Remontando a uma época muito mais antiga, poder-se-ia falar das dos pintores da Cadmeia em Tebas, do Palácio de Cnossos e do de Festos.

Mas são sobretudo as fontes epigráficas, de que há pouco falámos, que fornecem as informações mais seguras. “Tal como as fontes literárias – escreve A. Stewart (1990: I, 24) – os dados epigráficos podem tornar-se uma mina de ouro, se nos servirmos deles com imaginação. Permitem-nos ocasionalmente corrigir os testemunhos literários e muitas vezes completam-nos, sobretudo para os períodos arcaico e helenístico (...) Um historiador da arte que os despreze fá-lo-á por sua conta e risco”.

Em relação às fontes literárias, note-se que foram recentemente objecto de alguns estudos que puseram em questão o seu valor histórico, designadamente as da época romana tardia. É o caso das informações fornecidas por Plutarco na biografia de Péricles, que foram comparadas com os testemunhos arqueológicos, epigráficos e históricos por Nikolaus Himmelmann (1977), o qual demonstrou de maneira assaz convincente que a análise da escultura dos frisos e frontões do Pártenon não pressupõe que vários artistas tenham trabalhado sob a direcção e segundo um plano do mesmo mestre. De acordo com esse historiador da arte, Plutarco teria transposto para o séc. V os hábitos do seu tempo, tomando como modelo o papel que desempenhou o imperador Trajano junto do seu arquitecto Apolodoro de Damasco.

Se aceitarmos as conclusões de Himmelmann quanto à biografia de Plutarco em tudo o que diz respeito à história da arte, muitos outros mitos caem por terra. Um deles é a prisão ou o exílio de Fídias que, em consequência da inveja que despertava nos seus concidadãos, teria sido acusado de se representar a si mesmo, e Péricles também, no escudo da estátua da Athena Parthenos, ou então de ter deitado a mão a uma parte do ouro e do marfim que ornamentavam a referida estátua. Esta história, referida de forma assaz confusa na *Vida de Péricles* 31.2-5, foi posta em dúvida, no

inscrições relativas a diversos edifícios, com tradução alemã de Lothar Semmlinger). Parte da tradução francesa das inscrições do Erectéion pode ler-se em Austin et Vidal-Nacquet (1973: 300-307).

³ Austin et Vidal-Nacquet (1973: 301) não estão tão seguros do destino do pagamento dos escravos: “Nenhuma diferença de salário se faz entre os escravos e seus donos, quando estes trabalham na construção; porém é verosímil, mas não certo, que o salário dos escravos fosse directamente recebido pelo senhor”.

que respeita aos retratos, por vários especialistas, conquanto se encontre também em Díon Crisóstomo, *Or.* 12.6, em Pseudo-Aristóteles, *De Mundo* 339b, Valério Máximo 8.14.6 e Apuleio, *De Mundo* 32. J. J. Pollitt (1990: 54, n. 2), por exemplo, julga que poderia vir de uma tradição popular da época romana, ou seja, de um tempo em que o uso de retratos estava muito difundido. O mesmo historiador da arte recorda também a alusão, completamente diferente, de Aristófanes, *Paz* (605-609) e de dois escólios a esse passo, dos quais o segundo já põe em relevo os erros cronológicos de uma parte da historieta.

Acrescentemos que, se Fídias tivesse sido acusado de ter ficado com ouro e marfim em Atenas, não lhe teriam confiado uma tarefa idêntica em Olímpia numa oficina expressamente preparada de maneira a poder aí modelar e montar a estátua criselefantina de Zeus. Afigura-se antes que nos encontramos perante uma história de *hybris* castigada (a de ter ousado pôr o seu próprio retrato no escudo de Atena), por um lado; por outro lado, perante o motivo que propomos denominar a queda de um homem notável (que se encontra também, noutros termos, nos grandes heróis gregos, como Milcíades, Temístocles), e que atinge talvez a sua expressão mais elevada em algumas histórias de Heródoto, como as de Creso (I. 30-32, 86-87) e de Polícrates (III. 40-43). Se esta interpretação for correcta, pode bem servir para realçar a imensa glória que o escultor atingiu e, por consequência, a pôr em dúvida a validade, para a época clássica, dos preconceitos que Plutarco estadeia num passo célebre da *Vida de Péricles* 2.1:

O trabalho em coisas humildes proporciona, em si, um exemplo de frivolidade, em relação ao Belo, do esforço gasto com inutilidades. Nenhum jovem bem nascido, depois de ter visto o Zeus de Olímpia, deseja ter sido um Fídias; ou um Anacreonte ou Filémon ou Arquíloco, depois de se ter deleitado com os seus poemas. Pois não é forçoso que, lá porque uma obra nos dá prazer com o seu encanto, sintamos emulação por quem a executou.

Flacelière e Chambry (1990: 223) recordam ainda, no que concerne ao preconceito contra os artistas, um passo conhecido de Xenofonte, *Económico* 4.2.3. Em rigor, podíamos reforçar este ponto de vista por meio de alguns textos de Aristóteles na *Política* (sobretudo 1277b 1-7 e 1328b 37-1329a 2), que tratam da posição dos artífices (*demiourgoi*) em relação aos homens livres, os quais, diz ele, em certos países “não participavam outrora nas magistraturas, até que a democracia chegou ao extremo”.

Não parece difícil reconhecer, neste último exemplo, o caso de Atenas. Basta abrir as comédias de Aristófanes ou os diálogos de Platão para nos apercebermos da participação de que gozavam os artífices na condução dos negócios da sua *polis* – isto, evidentemente para nos limitarmos, de momento, às fontes literárias. Se formos ainda um pouco mais longe neste sentido, veremos que os que se entregam à criação artística (e a distinção entre artista e artesão nem sempre

é fácil, em consequência da imprecisão terminológica do grego neste ponto – recorde-se somente que Fídias ainda é designado por *δημιουργός* no *Hípias Maior* 290a) podem tomar-se interlocutores de Sócrates, e até mesmo encontrar-se entre os seus discípulos. O exemplo que se pode dar deste último caso não é muito seguro e foi sempre objecto de discussão. Trata-se de um certo Apolodoro que introduz a narrativa do *Banquete* e que aparece também no *Fédon* 59a, 117b, como uma pessoa muito dedicada ao mestre e como um filósofo muito exigente, o qual poderia ser o escultor, também muito exigente para consigo mesmo, ao ponto de destruir as estátuas que não achava bem feitas, de que fala Plínio 34.81 e 86⁴. Em todo o caso, se procurarmos exemplos nos diálogos socráticos de Xenofonte, todos conhecem o de *Memoráveis* 3.10.1, onde Sócrates conversa com o pintor Parrásio, o escultor Clíton e o armeiro Prístias sobre a capacidade de melhor reproduzir o *ethos* da forma representada, seja por meio da pintura, da escultura ou das armas que modelam a forma do corpo. A respectiva conclusão é que é ao pintor que cabe o primeiro lugar da disputa.

Foi também à arte da pintura que recorreu Aristóteles, quando quis explicar na *Poética* 1460a 23, por meio de uma analogia com a arte, a importância relativa da acção e do carácter na composição da tragédia. “Com efeito”, diz ele, “sem acção não há tragédia, e sem caracteres há. (...) Polignoto era um bom *ethographos*, ao passo que a pintura de Zêuxis não tem *ethos* algum”. Polignoto, diz noutro passo (1448a 1), representava os homens melhores do que eram. Na *Política* 1340a 33 apelida-o de um artista *ethikos*.

Entre os mestres de retórica, a arte da pintura e da escultura são frequentemente postas em paralelo com a da palavra, justamente porque todas permitem mostrar talentos bastante variados. É o caso de Dionísio de Halicarnasso⁵ e sobretudo de Quintiliano que, no começo do cap. 10 do Livro XII, toma como ponto de partida a diversidade de estilo dos grandes pintores, e depois dos grandes escultores gregos. Pode perfeitamente dizer-se que se trata da opinião de um escritor romano da época argêntea. Devemos todavia lembrar-nos que a opinião do seu contemporâneo Séneca, ao recusar-se a aceitar as Belas-Artes entre as Artes Liberais que conviriam à educação dos jovens (*Epistulae ad Lucilium* 88.18), como se fazia, sobretudo para a pintura, graças à influência de Pânfilo (Plínio 35.77) mostra, pela sua própria severidade, que ia ao encontro de uma prática que se tornara tradicional.

Um século depois de Quintiliano, Luciano compunha o seu discurso autobiográfico *O Sonho*, que apresenta sob forma alegórica o dilema em que se encontrara, ainda

⁴ G. de Santerre e Le Bonniec (1953: 262; 270) também põem em dúvida a identidade do filósofo e do escultor com este nome. Não esqueçamos que, segundo uma tradição já pouco segura na época romana (Plínio 36.32; Pausânias 1.22.8, 9.35-37) Sócrates teria sido autor das estátuas das Graças que estavam à entrada da Acrópole. Sobre este assunto, vide Pollitt (1990: 75).

⁵ Podem ver-se vários exemplos reunidos em Pollitt (1990: 224-226).

adolescente, quanto à escolha da sua carreira. Os pormenores são conhecidos: depois de uma discussão em família e de um início de aprendizado, mal sucedido, da arte de talhar a pedra em casa do tio, o rapaz avista em sonho duas personificações que vão tentar atraí-lo cada uma para seu lado, a Escultura (Ἐρμογλυφική τέχνη) e a Retórica (aqui denominada Παιδεία, ou seja, a educação por excelência). Os argumentos delas giram quase exclusivamente em volta do desejo de glória e de prestígio, apoiados, de ambos os lados, por exemplos históricos. A segunda insiste na riqueza e consideração universal que ele alcançará se a seguir e, por último, é ela que leva a melhor.

Todos estes exemplos, já o sublinhámos, pertencem à época romana. Com efeito, se tornarmos à época clássica, encontraremos os de Xenofonte, *Memoráveis* 1.4.2 e de Isócrates XV.2, que se prestam a discussão⁶. Ponhamos no entanto em evidência que o trecho de Xenofonte se encontra num contexto muito significativo, uma vez que se trata de responder a uma pergunta de Sócrates sobre quem mais admiramos pela sua σοφία. A resposta abrange cinco artes diferentes: a epopeia (Homero), o ditirambo (Melanípides), a tragédia (Sófocles), a escultura (Policleto), a pintura (Zêuxis).

As palavras σοφός e σοφία são das mais polissémicas que há. Recordemos os seus princípios modestos na *Ilíada* (XV. 410-413) onde se fala do artesão que sabe erguer um mastro de navio, porque “conhece em toda a extensão a sua arte, por inspiração de Atena”. “A sua arte” é aqui, sem qualquer dúvida, a arte do carpinteiro. Tratámos em outro lugar da evolução semântica de *sophia* (Rocha Pereira 1993: 228-255), e não é esta a ocasião de voltar ao assunto, salvo para dizer que continuamos a achar válida a teoria de Gladigow (1965: 19), segundo a qual teria sido sob a influência de Sólon que este conceito se tornou um conceito geral para designar a capacidade humana de reconhecer as fronteiras a que está subordinada, tanto para as coisas como para os acontecimentos; e, além disso, que a sua associação à arte poética permanece sempre visível, por exemplo no *Hino Homérico a Hermes* 483 e 511, onde σοφία e τέχνη estão sempre juntas. Mantêm-se ainda na teorização de Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1141a 9, quando escreve que *sophia* se atribui aos artífices que seguem com a maior exactidão as regras da sua arte (τὴν δὲ σοφίαν ἐν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν). Uma honra assim pertenceria a Fídias, quanto ao mármore, e a Policleto pelo trabalho em bronze. Por *sophia* entende, diz ainda, uma virtude da arte, ἀρετὴ τέχνης⁷.

É ocasião, pensamos nós, de regressar aos testemunhos trazidos pela epigrafia, de que falámos no princípio. Conhece-se actualmente uma inscrição do primeiro nome não-lendário da escultura grega, Fedimo, que aí se atribui o título de *sophos* e fala de uma *kore* que executou como “bela de olhar”. Stewart (1990: I, 23), que

⁶ Sobre este assunto, vide Stewart (1990: I, 70-71).

⁷ Podem ver-se mais pormenores em Bandinelli (1957: 9), que aproxima o sentido de ἀρετὴ τέχνης do conceito de “virtuoso” no final do Renascimento.

aponta este exemplo, pensa que o nome do escultor é, em si, um nome falante, coisa que reencareceria as qualidades do artista (“o brilhante”). Talvez isso seja ir longe de mais. Fixemos somente que o autor toma a liberdade de se colocar, pela sua arte, no número dos *sophoi*.

Esta expressão da consciência do seu próprio valor pode relacionar-se com o hábito de assinar as obras. Tal hábito começa cerca de 700 a.C., quanto aos oleiros (o que indicaria talvez uma simples “trade mark”). Entre os primeiros pintores de vasos a assinar encontra-se Timónides, em Corinto, mas o primeiro pintor conhecido a fazê-lo parece ter sido Sófilo. Desde 540 até 450 a.C. torna-se prática corrente⁸. Antes dos pintores de vasos (não se pode dizer nada dos outros pintores, por falta de provas), os escultores já tinham tomado esse hábito. Existe, por exemplo, a inscrição de Euticrátides de Naxos, cerca de 630 a.C., que é geralmente considerada a mais antiga de todas. Limita-se a dizer o nome de quem a fez e consagrou. De passagem aprende-se, portanto, que um escultor podia tornar-se suficientemente rico para oferecer, por si mesmo, uma estátua. Mas, pelos meados do séc. VI, o exemplo de Fedimo, de que já falámos, revela a consideração pessoal do artista pelo seu trabalho. Embora tardio, talvez valha a pena lembrar o testemunho de Luciano (*Imagines* 4-6) sobre a beleza da Atena de Lemnos, que era tal que Fídias se dignara inscrever nela o nome.

Trata-se de uma demonstração do individualismo da época arcaica, com reflexos bem claros na poesia, desde Hesíodo a Teógnis de Mégara. O facto de ter surgido ao mesmo tempo que a consolidação do sistema da *polis* não é certamente coincidência, conforme observou Stewart (1990: I, 67).

Quanto aos salários dos artistas e ao seu prestígio, é uma dupla questão, sobre a qual os historiadores estão longe de se encontrar de acordo, a ponto de o mesmo texto servir por vezes para apoiar duas interpretações opostas. É o caso dos testemunhos de Platão, quando escolhe escultores célebres para avaliar os lucros dos grandes sofistas. É bem conhecido o passo do *Protágoras* 331c-d, em que Sócrates pergunta ao jovem Hipócrates com que fim pagaria lições a Policleto ou a Fídias, se não fosse para se tornar escultor; e, sobretudo, o do *Ménon* 91d, no qual se faz directamente a comparação entre os preços de Fídias e os de Protágoras:

O que sei é que um só homem, Protágoras, com essa sabedoria, ganhou mais riqueza do que Fídias, que executou obras tão notoriamente belas, e mais dez escultores juntos.

Já se pensou descobrir aqui uma prova de que os honorários dos artistas eram modestos. Não cremos que assim seja, tanto mais que a comparação com *Hípias*

⁸ Mais pormenores em Burford (1972: 217).

Maior 282c e 282e mostra bem que se trata apenas de uma maneira de falar, para realçar a extravagância dos preços exigidos pelos Sofistas⁹.

Outras fontes dão testemunho do elevado pagamento recebido por Trasimedes, autor da estátua criselefantina de Asclépios, ou então dos quinze mil estateres em ouro guardados por Lisipo na sua arca (uma moeda por cada estátua), ou ainda das lições de Pânfilo ou das pinturas de Alexandre por Apeles¹⁰.

Precisamente as anedotas que mostram a familiaridade do imperador com o seu pintor, de que Cícero (*De signis* 85-86) e outros se fizeram eco, mesmo se se enquadrarem no tema tradicional da rivalidade entre o génio e o poder, com certos embelezamentos, não são certamente desprovidas de alguma verdade. Mas também dispomos de algumas outras histórias da mesma época relativas às honrarias que frequentemente se concediam aos artistas. O exemplo mais evidente é o do pintor Loukios Sossios, que, tendo-se tornado membro do Conselho da cidade de Cirene, fala disso no seu epitáfio. Burford (1972: 208), que aponta e traduz este exemplo, apresenta muitos mais, originários sobretudo da ilha. De Rodes, do séc. III e II a.C., geralmente relativos aos escultores da época helenística (Burford 1972: 150)¹¹. Acrescentemos-lhe as honrarias concedidas a Sótrato de Cnidos, o arquitecto do Farol de Alexandria, em Delfos e em Delos. Na época clássica, os exemplos são menos numerosos, mas sabe-se que a dinastia dos Praxíteles (de que houve sete, pelo menos) conseguiu contrair matrimónio na aristocracia ateniense. Numa profissão que se nos afiguraria mais humilde, encontramos o oleiro ateniense Bakchios (começos do séc. IV a.C.), a quem foram atribuídos muitos prémios pela qualidade da sua obra¹².

Poderiam encontrar-se muitos outros exemplos que demonstram suficientemente que os artistas gozavam de elevada consideração na sociedade grega e que a distinção entre o homem e a obra que figura em alguns autores antigos é um preconceito que não era universalmente compartilhado. Porque uma obra de arte era sempre inspirada por um deus – como disse Pausânias 2.4.5. O que, de resto, seria exactamente a opinião de Homero (*Odisseia* XXII. 347-349):

Aprendi tudo por mim. Um deus me pôs no espírito
toda a espécie de melodias. Eu saberei cantar para ti,
como se fosses um deus!

⁹ Este termo de comparação volta ainda, a outro nível, em Plutarco, *Arato* 12.6, quando fala desse homem de Estado como um fino conhecedor, que tinha por hábito mandar ao rei da Cária pinturas de Pânfilo e de Melanto, coisa que o monarca muito lhe agradecia.

¹⁰ Mais pormenores em Burford (1972: 136-137).

¹¹ Não ousamos acrescentar a estes exemplos a estátua honorífica de Atanodoro, uma vez que a cronologia desse escultor ródio se tornou objecto de discussão desde os achados de Sperlonga.

¹² Dados em Burford (1972: 209 *passim*).

Este trecho coloca-nos perante uma outra espécie de artífices: os aedos e rapsodos, que faziam profissão da sua habilidade para compor ou recitar versos¹³.

O aedo cujas palavras ouvimos era o do palácio de Ulisses, que, juntamente com o arauto, consegue escapar ao morticínio geral, por intercessão de Telémaco, que confirma que só constringido ele cantara para os pretendentes. Mas também nos outros palácios descritos na *Odisseia* havia um cantor desses, que gozava de certo prestígio. Fora ao seu aedo que Agamémnon, antes de partir para Tróia, confiara a guarda de sua mulher: e nada lhe sucedera, até que Egisto conseguiu desterrá-lo para uma ilha deserta, e só assim se consumou o adultério (*Odisseia* III. 263-274). O exemplo mais significativo, porém, é o do aedo do país dos Feaces, quer pelo que o poema revela sobre a sua capacidade de improvisar de imediato sobre um tema que lhe é proposto (o ainda desconhecido Ulisses pede-lhe que cante o estratagemata do cavalo de pau – *Odisseia* VIII. 487-496), quer pela maneira como o arauto o trouxera cuidadosamente para a sala, a ele, Δημοδόκον λαοῖσι τετιμμένον (“Demódoco honrado pelas gentes”), quer ainda pela oferta de uma peça de carne por Ulisses, a fim de lhe demonstrar o seu apreço (*Odisseia* VIII. 62-70; 471-483), porque, diz ele:

Aos olhos de todos os homens que vivem na terra têm os aedos
o seu quinhão de honra e reverência, porque a eles ensinou a Musa
o canto, pois ama a raça dos aedos.

O cantor insere-se num contexto de harmonia, abundância e bem-estar que o rei de Ítaca descreve antes de se identificar perante a corte dos Feaces, no começo do canto seguinte (*Odisseia* IX. 2-11):

Alcínoo poderoso, o mais ilustre nestes povos,
que bom é escutar um aedo com o valor deste!
A sua voz é semelhante à dos deuses!
Nem eu sei de vida mais agradável
do que reinar concórdia assim por todo o país
e os convivas nos palácios, sentados em filas,
escutarem o aedo, junto de mesas repletas
de pão e carnes, e o escansão haurir o vinho
dos *krateres*, para o vir deitar nas taças.
Eis, a meu ver, a mais bela das vidas!

¹³ Distinguir o significado dos dois lexemas é ainda hoje matéria controversa. Em ambos se encontra o radical do verbo αἰδῶ (“cantar”), mas o segundo não só tem uma contracção pós-homérica como contém um primeiro elemento cuja origem não é clara. Das explicações propostas já pelos gramáticos antigos, P. Chantraine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, s.v., dá preferência à que tem o sentido de “ligar o canto”, que, em seu entender, “se aplicaria à composição linear da epopeia, por oposição às estrofes líricas”. Os pontos de apoio desta interpretação são, como é sabido, o fr. 357 Merkelbach-West de Hesíodo e sobretudo Píndaro, *Nemeias* II.2.

O elogio do aedo também o fez Hesíodo no próemio da *Teogonia*, atribuindo-lhe, tal como Homero, inspiração divina (94-97):

É que das Musas e de Apolo que acerta no alvo
provêm os aedos e citaristas neste mundo:
de Zeus, os reis. Feliz aquele a quem as Musas
estimam: da sua boca dimana uma doce voz.

Mas o aedo (e a expressão “aedos e citaristas” é certamente uma *hendíade*, pois a *kitharis* ou *phorminx* era o instrumento de corda que eles dedilhavam para se acompanhar) era um profissional, sujeito à concorrência, como todos. Não é de estranhar, por isso, que, ao falar da eterna competição entre oficiais do mesmo ofício, Hesíodo o incluía na sua exemplificação (*Trabalhos e Dias* 25-26)¹⁴:

E o oleiro quer mal ao oleiro, e o carpinteiro ao carpinteiro:
o mendigo tem inveja ao mendigo, e o aedo ao aedo.

É num contexto semelhante, de competitividade que obriga à propaganda, que deverá entender-se o famoso passo em que o autor da primeira parte do *Hino Homérico a Apolo* se despede das jovens que formavam o coro de Delos (166-173):

A vós todas, adeus! E mais tarde
lembrai-vos de mim, se acaso um homem deste mundo,
um estrangeiro destes que muito sofreram
vier aqui perguntar: – Donzelas, qual é para vós o mais doce dos aedos
que anda por aí, e com quem mais vos comprazeis?
E sobre nós heis-de responder todas, sem faltar nenhuma:
– É um homem cego, que habita na alcantilada Quios,
e dele são os cantos que a todos excederão de futuro.

Este texto – escusado sublinhá-lo – é o primeiro responsável pela lenda do Homero cego, natural de Quios. Tenhamos apenas por certo que a primeira parte do Hino é das mais antigas da coleção (que vai até à época helenística) e talvez possa datar-se entre o final do séc. VIII e o princípio do VII a.C.

Estamos, portanto, ainda nos começos da época arcaica. Ao hábito de cantar os poemas épicos irá substituir-se o de os recitar. Por exemplo, nas Panateneias, onde, como refere o pseudo-Platão, *Hiparco* 208b-c, os rapsodos declamam a *Ilíada* e a *Odisseia*,

¹⁴ Tal como no fr. 13.43-58 West de Sólon, a ordem da enumeração das profissões não obedece a qualquer preocupação de hierarquia social.

“um após outro, tal como ainda hoje se faz”¹⁵. O texto onde se lêem estas palavras reporta o começo desta prática ao tempo dos Pisístratos (séc. VI a.C.) e estende-a, implicitamente, ao séc. IV a.C.

Mais esclarecedor do que todos sobre esta profissão – embora o tema principal dessa obra seja outro – é, porém, o *Íon* de Platão¹⁶. Através da sua leitura se confirma que várias cidades gregas organizavam concursos de rapsodos, mas a glória maior era ser vencedor no das Panateneias (530a-b); que outros rapsodos declamavam também Hesíodo e Arquíloco (531a); que era costume comentarem os poetas (530b-c); que vestiam de modo aparatoso e ostentavam uma coroa de ouro na cabeça (530b, 535d, 541c); e, finalmente, que recitavam os poemas do alto de um estrado, vivendo as emoções que o texto descrevia, de modo a que a multidão as sentisse igualmente, sem o que não receberiam o esperado pagamento. “É que eu – esclarece Íon – tenho mesmo de lhes prestar muita atenção: de modo que, se os puser a chorar, rirei eu, ao pegar no dinheiro; se os fizer rir, serei eu que choro, por o ter perdido” (535e). Depois desta confissão, compreende-se que Sócrates alie, numa espécie de hendíade, o nome de rapsodo e o de actor (536a), como já fizera anteriormente, ao devolver a essas duas espécies de profissionais o título de *sophos* (532d). Íon, por sua vez, é suficientemente vaidoso para se proclamar o melhor rapsodo de toda a Hélade (541b).

Dois passos de Xenofonte muito citados confirmam, um, a abundância destes declamadores (*Banquete* III. 5-6); outro, a fatuidade que lhes era atribuída (*Memoráveis* IV.2.10).

Os rapsodos eram, portanto, ao que julgamos saber, apenas transmissores de poesia. E os criadores – que era feito deles? É fácil encontrar respostas nos dados biográficos de que dispomos, sobretudo para os líricos e os trágicos, embora a sua fidedignidade possa muitas vezes ser posta em dúvida. Exemplificando apenas com os líricos, podemos dizer que o texto do pseudo-Platão atrás citado é um dos que testemunham a estima em que eram tidos: Hiparco mandou “um barco de cinquenta remos buscar Anacreonte para a cidade; tinha sempre junto de si Simónides de Ceos, atraindo-o com elevadas recompensas e donativos”. Com a finalidade de, através da sua obra, fazer propaganda política? – pensaria sem dúvida um historiador apressado em aplicar a outras eras hábitos contemporâneos. O diálogo dá a resposta logo a seguir: “Fazia isto com a intenção de educar os seus concidadãos, a fim de mandar num povo superior, entendendo, na sua qualidade de homem perfeito (*kalos te kai agathos*) que a sabedoria não devia negar-se

¹⁵ Diógenes Laércio I.2.57 atribui a medida a Sólon. O orador Licurgo, *Contra Leócrates* 102, especifica apenas que só os Poemas Homéricos eram recitados nas Panateneias.

¹⁶ O *Íon* é um dos diálogos platônicos em que se discute o valor da poesia. Do muito que sobre esta questão se tem escrito, saliente-sc apenas Elizabeth Armis, “Plato on Poetic Creativity”, in R. Kraut (org.). *The Cambridge Companion to Plato* (Cambridge, 1992, 338-364).

a ninguém” (*Hiparco* 228c). Menos favorável é, porém, o depoimento de Aristóteles (*Constituição de Atenas* 18.1), que, no entanto, concorda com este quanto à protecção aos poetas e qualifica Hiparco de *philomousos* (“amigo das Musas”).

Outros tiranos arcaicos (e é ocasião de lembrar que o regime não tinha geralmente, nessa altura, o carácter odioso que adquiriu mais tarde) procederam de modo semelhante. Anacreonte já estanciera na corte de Polícrates de Samos (a mesma onde vivera Íbico), embora fosse a sua permanência em Atenas que lhe deu popularidade suficiente para se lhe erigir uma estátua na Acrópole e para o tomar como motivo de numerosos vasos gregos¹⁷. Conviva dos tiranos da Sicília, cujas vitórias nos grandes festivais pan-helénicos celebrava com frequência, era Píndaro (*Olímpicas* I.15-16), sem que isso impedisse o poeta de terminar uma das suas odes mais famosas, a *I.ª Pítica*, também a ele endereçada, com uma série de preceitos sobre o exercício do poder, que havia de seguir as normas da justiça, da verdade, da liberalidade. Tal lição é dirigida ao filho do destinatário do epinício, que vai governar a cidade de Etna (82-100).

Mas não só Píndaro era por vezes hóspede de Hierão de Siracusa; outro tanto sucedia, por exemplo, com Simónides (*Pausânias* I.2.3). É precisamente a respeito deste último poeta que são mais numerosas as provas da consideração em que era tido por altas personalidades do seu tempo. A mais significativa ocorre com o mesmo Hierão: estando este em certa ocasião a ser atacado por Terão de Agrigento, a intervenção do poeta de Ceos consegue reconciliar os dois tiranos¹⁸. Também a conversa de Hierão com o poeta sobre o despotismo, no diálogo de Xenofonte com o nome daquele tirano, ainda que imaginária, serve para demonstrar o apreço em que aquele o tinha. Outro tanto se pode afirmar sobre as anedotas acerca das perguntas que Hierão ou a mulher deste lhe faziam¹⁹, bem como sobre as discussões com Temístocles²⁰.

Menos favoráveis à sua imagem, mas não menos interessantes para o nosso propósito, são as muitas referências dos antigos à sua avareza (Campbell, 1991), que datam, pelo menos, do séc. V a.C., uma vez que Aristófanes já a conhece (*A Paz* 695-699). O comentador antigo desse passo ainda explica melhor: “Simónides parece ter sido o primeiro a introduzir a avidez nos seus cantos e a compô-los por dinheiro”. Pela autoridade de quem conta a história, é difícil não aceitar como verdadeira a narrativa de Aristóteles (*Retórica* III.2.1405b 24), segundo a qual o poeta se teria recusado a compor um epinício em honra de um vencedor

¹⁷ Conservam-se trinta desses vasos. Cf. Jane McIntosh Snyder, “Aristophanes’ Agathon as Anacreon”, *Hermes* 102 (1974) 244-246.

¹⁸ Schol. Píndaro, *Olímpicas* II.15.

¹⁹ Aristóteles, *Retórica* II.16.1391a; Papiro Hibeh 17; Cícero, *Sobre a Natureza dos Deuses* I.22.60. Estes e outros testemunhos podem ver-se reunidos em Campbell (1991: 362-363).

²⁰ É o caso do trecho de Cícero, *Dos Limites Extremos do Bem e do Mal* II.32.104 (de que se fez eco o começo da Elegia I de Camões).

na corrida de mulas, por não querer celebrar animais inferiores, mas logo cedera ante a promessa de mais elevada recompensa, e fizera o belo verso:

Salve, ó filhas de éguas de pés velozes

Aristóteles, que não está aqui a tratar de ética, mas de teoria literária, diz que conta a história para exemplificar o que é uma perífrase... Pelo nosso lado, podemos admitir, como Herwig Maehler (1963: 78, nota 1, e 88), que a anedota poderá ter-se originado na contradição que se sentia entre “a distinção da sua poesia e o facto de ela se deixar retribuir com dinheiro”. Na verdade, se houve poeta que reflectisse com austeridade sobre a condição humana e que gozasse da fama imensa de ter sido o grande intérprete dos sentimentos heróicos dos vencedores das Guerras Medo-Persas, esse foi Simónides. E, para os Gregos da época arcaica e clássica, a superioridade só em si mesma podia encontrar a recompensa.

Lembremos ainda que é de Simónides a sentença, tantas vezes glosada no Renascimento (incluindo n’Os *Lusíadas*) de que “a pintura é poesia silenciosa; a poesia, pintura que fala”²¹, na qual, pela primeira vez se associavam duas artes, “numa época que não tinha uma palavra única para arte, mas via as diversas artes e muitas técnicas com formas diferentes de *sophia* (“sabedoria”) ou *techne* (“técnica”), o que só por si denuncia uma concepção original da questão” (Bowra, 1961: 363). Possa esta correlação servir de elo de ligação entre as diversas classes de artistas cujo estatuto tentámos delinear.

²¹ Plutarco, *Glória dos Atenienses* 3.

Referências bibliográficas

- Austin, M.; 1973 *Économies et sociétés en Grèce Ancienne*. Paris.
- Vidal-Nacquet, P.
Bandinelli, R. B. 1957 “L’artista nell’Antichità Classica”, *Archeologia Classica*, 9, 1-17.
- Bowra, C. M. 1969 *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford.
- Burckhardt, J. 1919 “Die Griechen und ihre Künstler”, *Vorträge*. Basel.
- Burford, A. 1972 *Craftsmen in Greek and Roman Society*. London.
- Burford, A. 1969 *The Greek Temple Builders at Epidaurus. A social and economic study of building in the Asclepian sanctuary during the 4th and early 3rd c.B.C.* Liverpool.
- Campbell,
David D. (org.). 1991 *Greek Lyric III*. Cambridge, Mass.
- Dinsmoor, W. B. 1913 “Attic building accounts”, *American Journal of Archaeology*, 17, 53-80, 241-265, 317-398.
- Dinsmoor, W. B. 1921 “Attic Building Accounts”, *American Journal of Archaeology*, 25, 118-129.
- Finley, M. I. 1973 *The Ancient Economy*. London.
- Fracelière, R.; 1990 *Plutarque, Vies. Tome III* (org., trad., notas).
- Chambry, E.
Gladigow, B. 1965 *Sophia und Kosmos*. Hildesheim.
- Himmelmann, N. 1977 “Pheidias und die Parthenon-Skulpturen”. *Bonner Festgabe J. Straub zum 65. Geburtstag*. Bonn, 67-90.
- Lauter, H. 1974 *Zur gesellschaftlichen Stellung des bildenden Künstlers in der griechischen Klassik*. Erlangen.
- Maehler, H. 1963 *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*. Göttingen.
- Pollitt, J. J. 1990 *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. Cambridge.
- Rocha Pereira, M. H. 1993 *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I. Lisboa (7.^a ed.).
- Santerre, H. Gallet; 1953 *Pline l’Ancien, Histoire Naturelle. Tome XXXIV*. Paris
Bonniec, H. le (org., trad., notas).
- Sarian, H. 1993 “Poieîn-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* (S. Paulo), 3, 105-120.
- Stevens, G. P. et al. 1927 *The Erechtheum*. Cambridge, Mass.
- Stewart, A. 1990 *Greek Sculpture*. New Haven. 2 vols.

Página deixada propositadamente em branco

22. BARBARA PHILIPPAKI, *THE ATTIC STAMNOS* (OXFORD, 1967)*

Some twenty years ago Sir John Beazley wrote in his lecture on *Potter and Painter in Ancient Athens*¹ that, as “the painters of nearly all important vases, and most of the less important, have been determined, the whole material must be re-studied from the point of view of the potters”. He then referred to the pioneer work in the field accomplished by Hambridge and Caskey and, more recently, by Bloesch. And he went on: “it will not be enough to note the general proportions, and the features of the shape: the eye must become accustomed to perceive minute refinements of curve and line”.

This is the kind of work which Miss Philippaki has undertaken now for one of the most refined Attic shapes, the stamnos. Begun as a thesis in the years 1947-50, its publication has been delayed so long as to present us with a surprise, namely the Hirsch stamnos with quite perpendicular handles (formerly called ‘stamnoid vase’ by Dr. Dietrich von Bothmer²), which now antedates by a gap of a generation the well-known Pamphaios-Oltos stamnos in the British Museum.

One must acknowledge at once that the author meets Professor Beazley’s requirements for such a task. Descriptions of vases are quite accurate and every detail is carefully weighed up. A good example of this is the account of stamnoi from the class of the Painter of the Yale Oinochoe, on p. 73. But she does not refrain, here and there, from characterizing the style of a painter as well, like the Michigan Painter (p. 22) or the Beaune Painter (p. 23).

On the other hand, she has a clear understanding of the shape as a unit of art, as is shown by her discussion of the relation of the handles to the decoration on the body of the stamnos (p. 28).

* Recensão publicada em *Bib. Orient.* 25.5-6 (1968) 394-395.

¹ Reprint from the Proceedings of the British Academy, XXX, London, ¹1946, ³1949, p. 42.

² A distinction he thinks ought to be retained. See *Gnomon*, 39, 8 (1967), p. 815.

The author is also careful in giving measurements of every vase, being rightly convinced that “one day it may prove to be of the greatest assistance for our knowledge of the ratios and proportions used consciously or not by the Greek potter” (p. V). When one now hears about “entasis” on stamnoi, one is reminded of the much discussed saying of Polykleitos about the “many numbers” almost giving perfection, and wonders whether any valuable conclusion will ever be reached in this particular field.

Miss Philippaki is well aware of the risks of trying to use as criteria for dating “general principles like heavy or slender proportions or the high or not high-shoulder and the like” (pp. 91-92; see also p. 120) and she does not yield to this temptation, so that her reliable information is never marred by any attempt to outdo its own scope.

Also very sensible is her discussion of the relation of the stamnos to any particular feast of Dionysos. She rightly rejects Nilsson’s suggestion about the representation of the Γεραραί on them (pp. XIX-XXI), on the grounds that what they performed was not allowed to be seen. Nor does she believe that the stamnos was a vase sacred to that god, as similar representations of cult-acts occur on volute-kraters, column-kraters, cups, lekythoi, oinochoai, skyphoi and pelikai. She rightly reminds us that stamnoi are always painted on stamnoi, and the same usually applies to other shapes. A curious argument against the supposed connection of the stamnos with an Athenian cult, which has been advocated by Frickenhaus, is, I think, the one she advances on p. XXI, namely that, if it were so, this shape would not have been sold to foreign markets, while it happens that it has been mainly found in Etruria. Nevertheless, one wonders why the stamnos appears to be almost confined to Attica and Etruria, besides a few Italiote or Faliscan examples, so that one looks in vain for such vases in the main South-Italian schools. Let us bear in mind that all these facts may be sheer coincidence and one of the many tricks that the hazards of archaeological recoveries play on us. Otherwise, how could it be explained that stamnoi have been found in Italy and Sicily for the most part and only very rarely in Greece proper?

As to the name of the vase, I do not feel so sure about its etymology (p. XVIII). It may be that *-μνος* is the weak grade (not a “shorter form”) of *-μένος*, but the relation to *ἴσθημι*, though accepted by Hofmann and Frisk, among others, may be just popular etymology, as is often the case with technical terms, like this one, which may well have been a loan word³.

One of the most valuable contributions of this book is the relation which it tries to establish between potter and painter. These are adumbrated on p. 24 and

³ Cf. Pierre Chantraine, *La Formation des Noms en Grec Ancien*. Paris, 1933, p. 215. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I. München, 1939, p. 524.

then fully discussed at the end, pp. 150-152. We know from the work of Bloesch⁴ on cups that there was a broad correspondence between the craftsman and the artist, since he found out that four great potters were recognizable in five great groups of painters. Then Beazley in his *Potter and Painter* shed new light on the subject, as he has done on all fields of Greek pottery. Now Miss Philippaki's study provides us with results which are in agreement with those given in ARV. But she also establishes connections between painters which point to the hypothesis that they must have worked for a while in the same workshop, the decoration on vases they painted being alike. On the other hand, she finds evidence that some painters must have gone from one place to another, as different types of stamnoi appear to have been decorated by the same man.

All this the author regards, in her modest way, as provisional, and as mere hints on a difficult topic, which must be completed by similar investigations on other shapes as well. In any case, this is an important step towards an arduous, but rewarding subject.

The plates are numerous and generally good. I have noted a slip on p. 102 (the combat between Ajax and Hector is from the Seventh, not from the Third, Book of the *Iliad*) and a few misprints (p. 51, 1.7, *ha sno* for *has no*; p. 58, 1.1, *Louvrestamnos* ought to be divided; p. 60, 1. 19, *then* for *than*; p. 96, 1. 12, *tongue-patters* for *tongue-patterns*; p. 112, at the end of 1. 6, *there* for *their*; p. 117, 1. 30, either *one* has been omitted or *a* should be; p. 144, 1. 4, *an dearly* for *and early*).

⁴ *Formen attischer Schalen*. Bern, 1940.

Página deixada propositadamente em branco

23. A. D. TRENDALL, *THE RED-FIGURED VASES OF LUCANIA, CAMPANIA AND SICILY* 2 VOLS. (OXFORD, 1967)*

South Italian vase painting has long been a neglected branch in the field of Greek Pottery. Not that it did not attract collectors as far back as the late eighteenth century, before excavations in Greece revealed an even more refined form of art, but it was not properly understood until the end of last century, when Furtwängler made the first attempts at a scientific classification. About the same time, four of the main fabrics, Apulian, Lucanian, Campanian and Paestan, came to be distinguished. To these the latest excavations in Sicily have added a fifth, so that the controversy that had arisen about the local origin of findings in that island since the days of B. Pace¹, and the belief in the existence of a Sicilian style, which Beazley's famous article² in JHS suggested, is now completely settled.

This has naturally been a long process, and Professor A. D. Trendall has played an important part in elucidating the matter. When he wrote the preface to one of his major works, *Paestan Pottery*³, he opened it with the following remark: "The problem of South Italian pottery is still a rather confused one, and the present work represents an attempt to put into order one of its more clearly defined fabrics, that of Paestum". To this book he added supplements in 1952, 1953 and 1959⁴, as new vases were turning up in excavations or otherwise. So that the greatest credit for attributing vases to individual Paestan painters or stylistic groups and for

* Recensão publicada em *Bib. Orient.* 26.1-2 (1969) 114-115.

¹ *Ceramiche figurate di fabbrica siceliota*, Mem. Nap., 12, 1932, 317-58, and *Arte e civiltà della Sicilia antica*, vol. II, 1938.

² *Groups of Campanian Red-Figure*, JHS, 63, 1943, 66-111, especially pp. 104-107.

³ *British School at Rome*, 1936, p. VII.

⁴ *Papers of the British School at Rome*, XX, 1952, 1-53; XXI, 1953, 160-167; XXVII, 1959, 1-37.

characterizing their styles goes mainly to him. In 1961, together with A. Cambitoglou, he started on a similar work for Apulian⁵.

Now it is the turn of Lucanian, Campanian and Sicilian, on which he had meanwhile contributed several articles. From these, let us single out *The Choephoroi Painter*⁶ and *The Cassandra Painter and his circle*⁷. I quoted the last one on purpose, because it contains, on p. 33, a diagram of the development of Campanian and Paestan. A similar one may now be seen on p. 221 of the book under review, so that comparison between both of them at once shows how much progress has been accomplished in these past few years. The hypothesis put forward by the author in his *Paestan Pottery: a Revision and a Supplement*⁸, that the origin of the red-figured styles of Campania and Paestum could be traced back to the Chequer and Dirce Painters, some of whose followers had moved to Campania around 370 B.C., is retained. But the Painter of Naples 2074 he now recognizes as an individual artist and distinguishes him from the Dirce Painter, although both have much in common (pp. 204-205); he places him before the Revel Group, which belongs to the period of transition between Sicily and Campania, and includes, among others, the Revel, the Sikon and the Fienga Painters. But the most important change in this diagram is the addition of Sicilian as a third branch of the followers of the Dirce Painter (the Revel Group), who are supposed to have remained in Sicily and to be in close relation to the Fienga Painter. This should explain “why the three western fabrics from the start have so many points in common” (p. 221), and, on the other hand, these schools’ descent from Attic styles, the Chequer Painter having apparently had an Athenian training.

The same seems to apply to Lucanian, the relation between the Pisticci and Amykos Painters and some of the followers of the Achilles Painter and the Polygnotan Group also suggesting an Attic training of the former (p. 3). So that all the great South Italian Red-figured schools increasingly appear as offshoots of Attic vase-painting, although the exact location of the earliest workshop still remains an open question. Nevertheless, Trendall favours Furtwängler’s thesis connecting the origin of Italiote vases with the foundation in 443 B.C. of Thurii, a city soon to be replaced by Heraclea as a center of manufacture, according to Hauser. To this, the recent discovery of vases associated with the Amykos Painter at the ancient site of Heraclea (now Policoro) lends further support, as Trendall acknowledges on p. 6.

⁵ *Apulian Red-Figure Vase-Painters of the Plain Style*, Archaeological Institute of America, 1961. His work on Early Italiote and Etruscan vases is also well-known: *Frühitaliotische Vasen*, Leipzig, 1938; *Vasi antichi dipinti del Vaticano - Vasi italioti ed etruschi a figure rosse*, Vaticano, I, 1953; II, 1955.

⁶ *Studies presented to David Moore Robinson*, II, 1953, 114-126.

⁷ *Jahrbuch der Berliner Museen*, II, 1960, 7-33.

⁸ P. 29, n. 14.

This case is an instance of a very interesting aspect of this work: the associations it makes with important historical facts and the connections it establishes with the story of the major arts. As another example of the former one may quote the bold, though fascinating, hypothesis that the Chequer Painter might have been one of the Athenians of the expedition to Sicily and that difficulties in the import of Attic vases after 415 B.C. made his workshop flourish (p. 194). As to the connections with the major arts, there is the relation of the Dolon Painter's taste for caricature with Zeuxis' well-known tendency towards humoresque drawings (pp. 81-82, 97) and his enhancing of the significance of the Lipari Group, as probably reflecting Lysippus' new canon (p. 653).

Trendall also sheds new light on Early South Italian, a term he now prefers to abandon in favour of Early Lucanian and Early Apulian, since he can distinguish between both styles from the fifth century onwards.

This monumental work professes "to provide classified lists of Lucanian, Campanian, and Sicilian red-figured vases, accompanied by some explanatory comments on style and dating and by a fairly wide selection of illustrations" and to deal "principally with a stylistic classification", only incidentally touching upon subject-matter of the vase-painting, or discussing shapes at length (p. VII). As a matter of fact, the reader can find plenty of information on every topic he wants to know about, though he will deem most precious of all the characterization of the style of every painter or group that precedes the list of each one's works. This is done with the utmost care and at times with an impressive descriptive power. Let us quote as a brilliant example what he says on p. 127 about the Sydney Painter: "His figures are often rather heavy, with a curiously frozen expression as if they have suddenly been rendered immobile".

His ability in discerning stylistic features is perhaps shown at its best in his attempt at a reconstruction of the migrations of painters between Campania and Apulia (p. 495). The same applies to his study of the distribution of shapes in Sicilian, which he considers in connection with the influences of schools and their interrelations (pp. 588-589). Even the discussion of the several patterns of floral ornaments is never neglected.

Every chapter is provided with a useful bibliography. Volume II contains all sorts of indexes: subject and general; Greek inscriptions; collections; concordance with CVA and other publications; sites; vase painters and groups. Then, no less than 256 plates, plus one at the frontispiece of each volume (the one on Volume I being the famous Falcone pyxis, reproduced in full colour). In such a wealth of illustrations, one can hardly complain that they are not all equally good, and that even a magnifying glass cannot show the reader the "curious glassy look" characteristic of the Vaste Painter (p. 60 and plate 29, 5). But it is a pleasure to acknowledge that the great majority are of a high standard.

One may also feel inclined to dislike a few names given to Painters, as being too cryptic. Although the author is always careful to explain their origin, one does

not feel happy about Mad-Man being an abbreviation of the names of the cities in which this Painter's two main vases are located: Madrid and Manchester (p. 360).

Besides much that is new or seen from a different angle in Book I (Lucanian) and Book II (Campanian), there is in Book III (Sicilian) a first attempt at a classification of this style, which the author himself regards as provisional. Personally, I am persuaded that only the hazards of archaeological recoveries are responsible for the restriction of our evidence to the period between 340-300 B.C. But in the present state of our knowledge the three main groups now established seem quite a clear cut division.

On the whole, I should say that, for accuracy of information, wealth of material (about five thousand vases scattered all over the world, even in Eastern sites like Baghdad or Tokyo) and a clear sense of stylistic features, this work is not likely to be superseded for a long time to come and it is certainly one of the most outstanding contributions to the field of Classical Archaeology.

24. VASOS GREGOS E PINTURA DE TEMA CLÁSSICO*

É um gosto conhecer, na entrada deste livro, a maneira como um natural de Águeda, coadjuvado por sua esposa, depois de uma vida de trabalho intenso, quis deixar a fortuna que granjeara à sua terra natal, instituindo a Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, para acolher as suas coleções em edifício próprio, a construir para o efeito. De todos estes factos, que conduziram, em junho de 1985, à inauguração dessa obra notável, nos dá conta, na primeira parte deste livro, o conservador dessa nova instituição, J. M. Vieira Duque, acrescentando seguidamente a esses dados uma longa teorização em louvor das tendências da Museologia na atualidade.

Por sua vez, à parte central da obra que aqui se apresenta, cabe a descrição de duas espécies de arte, umas provenientes da Antiguidade Clássica, outras por ela inspiradas. Neste sentido, um especialista da área, Carlos A. Martins de Jesus, elabora uma bem documentada síntese do despertar, no nosso País, do colecionismo no domínio da cerâmica grega pintada e de algumas das mais notáveis exposições que ela entre nós originou. Segue-se uma primeira parte, em que o autor descreve e classifica os dois vasos gregos do Museu, ambos em estilo apúlio e do final do séc. IV a.C. O estudo, feito com bom conhecimento dessa arte e com rigor e minúcia e ilustrado com diversas fotografias, assinala assim, como ponto de partida, a Antiguidade grega.

À segunda parte pertencem duas séries de peças que dão a conhecer aspetos da receção de temas clássicos na Europa. Destes, um conjunto de dois esmaltes do estilo francês de Limoges, é do séc. XVI; e outro, assinado e datado, do séc. XIX. Outro grupo é formado por oito óleos sobre cobre, do séc. XVII, e baseado em ilustrações das *Metamorfoses*.

* Prefácio do livro de Carlos A. Martins de Jesus e J. M. Vieira Duque, *Vasos gregos e pintura de tema clássico no Museu da Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, 9-12.

Em nada nos surpreende que apareçam nestas pequenas obras de arte motivos inspirados em dois poemas que atravessaram os séculos e que eram, e ainda são, estudados nas escolas. Recorde-se apenas que, mesmo no nosso País, até meados do séc. XX, era obrigatória, pelo menos na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, a leitura integral do poema de Ovídio, de onde dimanaram os temas de grande parte da escultura e da pintura.

Quanto ao papel de Virgílio, bastará lembrar duas definições que ficaram famosas: a do austríaco Theodore Haeckner, que, em 1921, deu ao poeta mantuano o título de “Pai do Ocidente” e a que, cerca de um quarto de século depois, lhe aplicou, no seu célebre livro “What is a Classic?”, T. S. Eliot, de “clássico de toda a Europa”.

Entre a arte e a literatura se situa, portanto, este bem documentado estudo. Que ele recolha o acolhimento que merece, são os nossos votos.

25. GUTTUS E LUCERNA DA ITÁLIA DO SUL*



16. *Guttus da Itália do Sul, com relevo, do séc. IV a.C.*

Cabeça de mulher.

Todo recoberto de verniz negro.

Ao centro, cabeça de mulher com um adereço no cabelo que cai dos dois lados da face. Poderia representar uma máscara, visto não ter pescoço, mas nesse caso não teria os lábios cerrados.

Estrias a toda a volta.

Bico em parte restaurado.

Cf. CVA France 23, Louvre, 15, pl. 17, 4. Pickard-Cambridge, 2nd. ed., n.º 135, 137, 139.

Inv. n.º 113 Obj. Arq. CMP / MNSR

Alt.: 8 cm. Diâm.: 11,1 cm.

* Publicado, em colaboração com Rui Morais, em *Vasos Gregos. Coleção de João Allen*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2008, 63-65. Para as abreviaturas, vide infra pp. 469-470.



17. Lucerna, tipo Bailey Q (n.º 697). Apúlia, 2.ª metade do séc. IV a.C.

Lucerna semi-aberta com um largo orifício de alimentação central, com moldura e um corpo com os lados em forma de taça. Orla larga e lisa, ligeiramente côncava. *Rostrum* plano de grandes proporções terminando num estreito bico arredondado. Asa de fita e elevada em forma de anel. Base plana, apenas destacada por uma pequena moldura em forma de pé. Uma faixa de cor alaranjada a cerca de metade do reservatório destaca-se do negro da peça.

Embora se trate de uma lucerna, é possível que esta tenha sido adquirida em Itália junto com os vasos. É uma forma conhecida na zona de produção e ocasionalmente exportada (Bailey 1975, p. 324).

Inv. n.º 114 Obj. Arq. CMP / MNSR
Alt.: 5,7 cm. Diâm.: 7,1 cm.

26. VASO GREGO INÉDITO DO MUSEU DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA*



*Lêkythos ática de figuras negras, de c. 500 a.C.,
da oficina do Pintor de Atenas 581.*

Cena guerreira. Hoplita com escudo, capacete coríntio, couraça, grevas, aljava e duas lanças, entre dois guerreiros de infantaria ligeira com barrete trácio, veste curta, grevas, uma lança e aljava. O da esquerda volta-se para trás, apontando o braço esquerdo ao hoplita. O da direita, que caminha em direcção oposta, tem o braço esquerdo igualmente levantado, mas volta a cabeça para trás.

A cena é enquadrada por uma linha circular em cima e outra sob os pés das figuras. Por baixo desta última, bandas negras com uma banda reservada entre elas. Pequenos acrescentos a vermelho.

Na espalda, banda de linguetas seguida de flores de lótus entrelaçadas. É esta última decoração que marca a divisão estabelecida por Beazley, *ABV*, p. 489-498, nas lêkythoi pertencentes à classe de Atenas 581. Nesse mesmo livro, contam-se

* Publicado em *Vasos Gregos. Coleção de João Allen*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2008, 75-79.

198 exemplos desta oficina, a maioria dos quais com Diónisos e Ménades, embora também apareçam outros motivos, como os trabalhos de Hércules e cenas guerreiras. Outros exemplos foram acrescentados pelo mesmo autor, *Paralipomena*, p. 224-228.

Este vaso foi oferecido em Junho de 1981 ao Presidente Ramalho Eanes pelo Presidente da República da Grécia Constantinos Karamanlis, aquando da sua visita de Estado a Portugal.

Bibl.: Beazley, *ABV*, p. 489-498. Beazley, *Paralipomena*, p. 224-228.

Christie's Catalogue de 8 de Junho de 2004, Morven Collection, n.º 307.

Haspels, *ABL*, I, p. 93 e 224-225.

Snodgrass, p. 77-99.

Alt.: 19 cm. Diâm.: 9 cm.

Abreviaturas

Ávila / Blanco	Jiménez Ávila y Ortega Blanco (2004). <i>La Cerâmica Griega en Extremadura</i> . Mérida.
Bailey	Bailey, D. M. (1976). <i>A Catalogue of the Lamps in the British Museum</i> (vol. I). London.
Bagnasco	Bagnasco, M. B. (1996). “II ceramico di Locri: strutture e tecnologie”. <i>I Greci in Occidente: Arte e Artigianato in Magna Grecia</i> (ed. Enzo Lippolis). Napoli, p. 181-188.
Beazley, ABV	Beazley, J. D. (1955). <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> . Oxford.
Beazley, EVP	Beazley, J. D. (1947). <i>Etruscan Vase-Painting</i> . Oxford.
Beazley, <i>Paralipomena</i>	Beazley, J. D. (1971). <i>Paralipomena</i> . Oxford.
Bonham’s Catalogue	Bonhams, <i>Antiquities</i> (20.10.2005 e 25.04.2007). London.
Christie’s Catalogue	Christie’s Catalogue. <i>The Morven Collection of Ancient Art</i> (08.06.2004). New York.
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i> . Union Académique Internationale.
Haspels, ABL	Haspels, C. H. E. (1936). <i>Attic Black-Figured Lekythoi</i> (2 vols.). Paris.
Micheli	Micheli, M. E. (2006). “Antiche opera in plastica: il collezionismo di terrecotte nella prima metà dell’Ottocento”. <i>Arqueologia, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX</i> (eds. José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti y Beatrice Palma Venetucci). Sevilla: Universidad, 2006, p. 419-434.

-
- Pickard-Cambridge Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens* (1st. ed. 1953; 2nd. ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis, 1988). Oxford.
- Rocha Pereira / Morais Rocha Pereira, M. H. e Morais, R. (2007). "A colecção de vasos gregos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto". *Humanitas* 59, pl. 10a-10b.
- Snodgrass Snodgrass, A. M. (repr. 1982). *Arms and Armour of the Greeks*. London.
- Trendall Trendall, A. D. (1989). *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*. London.
- Trendall, LCS Trendall, A. D. (1967). *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (2 vols.). Oxford.
- Trendall / Cambitoglou, RFAp Trendall, A. D. and Cambitoglou, A. *The Red-Figured Vases of Apulia* (vol. I, 1978, vol. II, 1982). Oxford.
- Trendall / Webster Trendall, A. D. and Webster, T. B. L. (1971). *Illustrations of Greek Drama*. London.
- VV.AA. VV.AA. (1996). *The Greek World Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily* (ed. Giovanni Pugliese Carratelli). New York.

ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS

- Anacreonte: 443, 450, 451
Fr. 11 Page: 95 n. 1
- Antífanes
Fr. 58 Meineke (3.33): 213 n. 51
- Apolodoro
Bibliotheca 2.5.11.11: 213 n. 51
- Apolónio de Rodes
Argonautica
4.1393-1462: 213
4.1394 sqq.: 214 n. 56
4.1411-1460: 212
4.1638-1693: 66 e n. 14
- Apuleio
De Mundo 32: 443
- Aristófanes: 443
Nubes 271: 214 n. 56
Pax
605-609: 443
695-699: 451
Plutus: 70
Ranae: 68 n. 16
- Aristóteles: 9
Ἀθηναίων Πολιτεία
18.1: 451
60: 40
Ethica Nicomachea 1141a 9: 445
Poetica
1450a 26-27: 387
1460a 23: 444
1460b: 12
Politica
1275a: 32 e n. 15
1277b 1-7, 1328b 37-1329a 2: 443
1340a 33: 444
Rhetorica
2.16.1391a: 451 n.19
3.2.1405b 24: 451-452
Pseudo-Aristóteles, *De Mundo* 339b: 443
- Arquíloco: 443, 450
- Arquitas: 9
- Ateneu: 121
Deipnosophistae 15.665d sqq.: 111 n. 20.
- Baquílides: 57
- Calímaco
Hymnus in Dianam 164: 214 n. 56.
Fr. 196 Pfeiffer: 75
- Cícero
Brutus 296: 48 n. 10
De Finibus 2.32.104: 451 n. 20
De Natura Deorum 1.22.60: 451 n. 19
De Signis 85-86: 447
Orator 2.8-9: 78, 79
- Ciclo Épico
Aithiopsis: 63
Cypria: 324
Minyas: 68
- Clemente de Alexandria: 77
- Crisipo: 11
- Crítias: 121
- Diodoro Sículo
Bibliotheca Historica 66.1-6: 21
- Diógenes Laércio
Vitae philosophorum 1.2.57: 450 n. 15
- Díon Crisóstomo
Orationes
12.6: 443
12.25, 26: 78
- Dionísio de Halicarnasso: 444
- Ésquilo: 29, 387
Agamemnon: 27
Choephoroi 712-713, 878: 27
Memnon: 63 n. 6
Psychostasia: 63 n. 6
Septem contra Thebas 842: 68 e n. 16
- Estesícoro: 210 n. 42
- Estrabão
Geographica
8.3.30: 75
10.4.8: 84
17.1.8: 30
17.1.37: 21
- Eurípides: 12, 29, 67, 112
Alcestis: 67
75-76: 67
252-257, 259-263: 67
262: 67 e n. 15
837-860: 67
543-546: 27
Bacchae 591-593, 1211-1215: 28
Hercules Furens
394-400: 214 n. 56
954, 973-974, 976-982, 1003-1011: 28

- Hippolytus*: 27
 742-751: 214 n. 56
 748-750: 212
Iphigenia Taurica 113: 28
Medea: 29, 111
 825-832: 18
Oinomaos: 29 e n. 11
Orestes: 27
 1369-1372: 28
 1507, 1366-1368: 28 n. 9
- Ferecides
 Fr. 33 *apud schol.* Apoll. Rhod. 4.1396:
 212 n. 47
- Filémon: 443
- Filipe de Salónica
Anthologia Graeca 16.81: 78
- Filolau: 9
- Filóstrato
Heroicus 12.12: 353
- Frínico
Alcestitis: 67
- Galeno
 De *Placitis Hippocratis et Platonis* 5.86-
 87: 11 e n. 7
- Górgias: 57
- Harpocrátion: 50 n. 16
- Heraclito: 386
- Heródoto: 57
Historiae
 1.30-32, 86-87: 443
 2.148: 21
 3. 40-43: 443
 4.147-151: 83
 8.26: 40, 56, 74
- Hesíodo: 65, 446, 450
Theogonia
 94-97: 449
 758-766: 61
Opera et dies
 25-26: 449
 166-173: 72
 Fr. 357 Merkelbach-West: 448 n. 13
- Hinos Homéricos
Hymnus ad Apollinem 166-173: 449
Hymnus ad Mercurium 483, 511: 445
- Hípías: 56, 57
- Homero: 24, 59, 64 n. 7, 71, 78, 83, 445, 449
 Poemas Homéricos: 25, 26, 68, 72, 76, 77,
 83, 389, 450 n. 15
Ilias: 59, 60, 61, 63, 64, 80, 106, 449, 457
 1.528-530: 75
 13.449-454: 20
 14: 61
 15.410-413: 445
 16: 61; 16.419-430, 443, 502-507: 59;
 16.453-457: 59-60; 16.460-461,
 663-665, 666-675, 681-683: 60
 18.590-598: 19-20
 23: 56; 23.65-68: 64
 24.257: 324
Odyssea: 449
 1.330: 25
 3.263-274: 448
 4.71-75: 24; 4.561-569: 72
 6.179-182: 95 n. 1; 6.303-309: 24-25
 7.84-90: 24
 8. 62-70, 471-483, 487-496: 448
 9.2-11: 448
 11.488-491: 71
 17.264-268: 25
 19.172-181: 20
 20.162-165: 25
 21: 25
 22.20, 22.139-141: 25; 22.347-349: 447
 23.1-3: 25
- Íbico: 451
- Isócrates
Antidosis (orat. 15) 2: 445
Helenaen encomium (orat. 10) 24: 214 n. 56
- Juvenal
Saturae 14.113-114: 213 n. 53
- Licurgo
Oratio in Leocratem 102: 450 n. 15
- Lísias
Olympiacus: 57
- Luciano,
Imagines
 4: 14 e n. 21
 4-6: 446
Philopseudes 18: 47
Somnium: 444-445
- Melanípides: 445

- Mimnermo
Fr. 10 Diehl: 214 n. 56
- Ovídio
Metamorphoses: 463, 464
4.639 sqq.: 214 n. 54
- Papiros
Papiro Hibeh 17: 451 n. 19
- Pausânias: 98, 387
Graeciae Descriptio
1.2.3: 451; 1.18.1: 186, 430; 1.22.4: 50 n.
16; 1.22.8: 444 n. 4; 1.24.7: 50 e n. 16
2.4.5: 447
3.15.7: 50 n. 16
4.31.6: 79
5.10.8: 16 e n. 23; 5.10.2: 77, 79;
5.11.1: 50 e n. 16, 77; 5.11.1-10:
76, 79-81; 5.11.3: 76; 5.11.7-8: 76;
5.11.9: 75; 5.14.5: 81; 5.15.1: 442;
5.18.1: 61; 5.26.6: 50 n. 16
6: 55; 6.1.1: 42; 6.19.8: 214 n. 56
7.2.7: 211 n. 44
8.48.2: 40 e n. 4
9.35-37: 444 n. 4
10.25.1-31.12: 98 e n. 9, 387, 423
- Píndaro: 41, 42, 57, 186, 430
Olímpicas
1: 27; 1.15-16: 451; 1.97-99, 100-104: 41
2.1-4: 56, 73
7.89: 40 e n. 5
8.1-11: 40-41
13.105-113: 39 n. 1
Píticas
1.82-100: 451
Nemeias
2.2: 448 n. 13
10: 432; 10.33-36: 44; 10.35-36: 419;
10.43-46: 39
Schol. Pind. *Ol.* 2.15: 451 n. 18
- Pisandro: 17
- Platão: 72, 78, 100, 443, 446
Hippias Major: 75
290a: 444
282c, 282e: 446-447
Ion: 450 n. 16
530a-c, 531a, 532d, 535d-e, 536a, 541b-
c: 450
Meno 91d: 446
Phaedo 59a, 117b: 444
Protagoras 331c-d: 446
Respublica
377a-379a: 100
401c-d: 18
Symposium: 444
Timaeus: 10
Pseudo-Platão, *Hipparchus* 208b-c: 449-451
- Plínio, o Antigo: 71, 98
Naturalis Historia
34.54: 78; 34.57: 14 e n. 20; 34.65: 12 e
n. 13, 48; 34.81, 86: 444
35: 387; 35.77: 444
36.13: 21; 36.18: 78; 36.19: 78; 36.20:
68; 36.32: 444 n. 4
- Plutarco: 98, 387
Moralia
Aetia Romana et Graeca 302a: 21
De gloria Atheniensium 3: 452 e n. 21.
De profectibus in virtute 17, p. 86a: 11 e n. 8
De recta ratione aud. 45c-d13: 11 e n. 11
Quaestiones Graecae 56: 211 n. 44
Vitae
Aemilius Paulus 28.2: 78
Aratus 12.6: 447 n. 9
Pericles: 442
2.1: 443
31.2-5: 442-443
- Políbio
Historiae
10.27.3-13: 31
30.10.6: 78
- Pompónio Mela
De Chorographia 1.9: 21
- Proclo: 63 e n. 6
- Quintiliano: 98, 387
Institutio Oratoria
12.10: 444; 12.10.9: 78-79
- Séneca
Epistulae ad Lucilium 88.18: 444
Oedipus 479-483: 211 n. 44
- Simónides: 41, 57, 450, 451, 452
- Sófocles: 12, 445
Electra: 27
Oedipus Tyrannus: 27

Oinomaos: 29 e n. 11
Trachiniae 1099-1100: 214 n. 56
Fr. 297 Nauck: 214 n. 56
Sólon: 445, 450 n. 15
Fr. 13.43-58 West: 449
Tácito
Annales 3.61: 211 n. 44
Teócrito
Idyllia
15.78-83: 30
22: 432
Teógnis: 446
Terenciano Mauro: 402
Tito Lívio
Ab Urbe Condita 45.28.5: 78
Tucídides
Historiae 1.10.2: 27
Valério Máximo
Facta et Dicta Memorabilia
3.7.4: 78
8.14.6: 443
Virgílio: 464
Eclogae 4: 391, 398
Vitrúvio: 71, 98, 387
De Architectura: 11
Xenófanes: 100
Fr. 10 Diels-Kranz: 59
Fr. 11 Diels-Kranz: 100 e n. 12
Xenofonte
Hiero: 451
Memorabilia
1.4.2: 445
3.10.1: 444
4.2.10: 450
Oeconomicus 4.2.3: 443
Symposium 3.5.6: 450

Página deixada propositadamente em branco

**ÍNDICE DE PINTORES, GRUPOS
E OUTROS ARTISTAS**

A.D. Painter: 212 n. 47
Achilles Painter, vide Pintor de Aquiles
Agatarco: 29, 98, 387, 419
Agrigento Painter: 181
Alkimachos Painter: 183 e n. 25
Alxenor: 69
Âmasis: 387, 420
Amasis Painter, vide Pintor de Âmasis
Ambrosios Painter: 318
Amykos Group: 333 n. 7
Amykos Painter, vide Pintor de Amykos
Andócides: 420
Antimenes Group: 315 e n. 7
Antimenes Painter: 315 e n. 10, 317 e nn. 13 e 14
Apeles: 98, 387, 419, 423, 447
Apolodoro: 98, 387, 419
Apolodoro de Damasco: 442
Archerinos: 51
Ariadne Painter: 348
Aristocles: 69
Asteas: 112, 213, 214, 215
Asteas Group: 215
Asteas-Python Group: 214, 215 e n. 58
Atanodoro: 447 n. 11
AV Group: 221, 222, 224
Bacchios, Bakchios: 121, 447
Beaune Painter: 455
Beldam Painter: 172, 173 e n. 20, 177
Beldam Workshop, vide Oficina do Pintor de Beldam
Black-Thyrsus Painter, vide Pintor dos Tirso
Negros
Boston Orestes Painter: 214, 215
CA Workshop: 224
Cassandra Painter: 355
Chairippos Painter: 318
Chequer Painter: 460, 461
Clítias, vide Klítias
Clíton: 444
Coghill Painter, vide Pintor de Coghill
Crésilas: 15
Crítias: 16
Danaid Painter: 211
Demofonte: 79
Dirce Painter: 460
Dolon Painter: 461
Dóuris: 106
Dutuit Painter: 182 e n. 23
Eleusinian Painter: 212 n. 47
Ergotimos: 102
Escopas: 12, 43, 71
Eufrónio: 62, 72 n. 20, 105, 106, 114 n. 22, 388
Euphiletos Painter: 312
Euphrónios, vide Eufrónio
Euthýmides, vide Eutímides
Euticrátides: 446
Eutímides: 105, 388
Eutíquides: 422
Euxíteos: 72 n. 20, 114 n. 22
Exékias: 102, 104, 388, 424
Eye-Siren Group: 315
Fat-Runner Group, vide Grupo do Corredor Gordo
Fedimo: 445, 446
Felton Painter: 349 e n. 13, 351
Fídias: 13, 15, 16, 50, 55, 68, 74-81, 442, 443, 444, 445, 446
Fienga Painter: 460
Flying-Angel Painter, vide Pintor-do-Anjo-a-Voar
Group of Compiègne 988: 315
Group of Würzburg 179: 315
Group of Würzburg 199: 315
Grupo da Aba: 421
Grupo de Haimon: 64, 172
Grupo do Corredor Gordo: 172, 365
Grupo do Rapaz Gordo: 408
Grupo do Vaticano G. 52: 365
Haimon Group, vide Grupo de Haimon
Horseman Group: 219
Ictinos: 10, 11
Iliupersis Painter: 351
Kleophrades Painter, vide Pintor de Kléophrades
Klítias: 96, 99, 102, 124, 388
Leagros Group: 168, 321, 323, 324
Lecce Painter: 202
Leningrad Painter: 181
Líbon: 74
Lipari Group: 461
Lisbon Painter, vide Pintor de Lisboa
Lisipo: 12, 48, 49, 447, 461
Loukios Sossios: 447

Mad-Man Painter: 462
Mákron: 389
Manchester Painter, vide Pintor de Manchester
Meidian Group: 211 n. 43
Melanto: 447 n. 9
Michigan Painter: 455
Míron: 14, 15, 47
Míson: 184
Nicóstenes: 420
Nostell Group: 224
Oficina do Pintor de Beldam: 172, 173 e n. 20,
177, 365, 366
Oltos: 318
Onésimo: 324
Painter of Athens 1714: 350, 351
Painter of Munich 1842: 168
Painter of Naples 2074: 460
Painter of the Yale Oinochoe: 455
Paiónios: 51
Pan Painter: 182
Paneno: 75, 77, 80
Pânfilo: 444, 447 e n. 9
Parrásio: 98, 387, 419, 444
Pig Painter, vide Pintor dos Suínos
Pintor da Folha de Hera: 112
Pintor da Linha Rubra: 99, 420, 424
Pintor da Taça de Kassel: 408
Pintor de Ámasis: 102, 104, 110, 317 e n. 15, 388
Pintor de Amykos: 332, 333, 334, 402, 460
Pintor de Andócides: 105, 388, 425
Pintor de Anfitrite: 66
Pintor de Antímenes: 105
Pintor de Aquiles: 99, 105, 388, 389, 424, 460
Pintor de Atenas 581: 467-468
Pintor de Berlim: 99, 105, 106, 388, 420, 424
Pintor de Brygos: 99, 105, 106, 388, 418, 424
Pintor de Coghill: 99, 112, 185, 187, 424, 427,
431
Pintor de Creúsa: 367
Pintor de Dario: 421
Pintor de Diosfos: 65
Pintor de Epicteto: 366
Pintor de Eucárides: 65
Pintor de Kléophrades: 184 n. 26, 192, 389
Pintor de Lisboa: 111, 348, 402, 418
Pintor de Manchester: 112, 222-224
Pintor de Méidias: 106, 108 e n. 18, 186, 213
e n. 53, 430
Pintor de Nicóstenes: 63, 64, 105
Pintor de Nova Iorque: 99, 388
Pintor de Parrish: 408
Pintor de Pentesileia: 99, 105, 108, 388, 389
Pintor de Safo: 421
Pintor de Thanatos: 65
Pintor de Varrese: 421
Pintor de Zannoni: 421
Pintor do Além: 111
Pintor do Tonel: 366
Pintor do Vaticano 73: 421
Pintor dos Baloços: 45, 99, 211 n. 44, 388, 424
Pintor dos Infernos: 72
Pintor dos Nióbidas: 420
Pintor dos Suínos: 99, 181, 184 e n. 27
Pintor dos Tirso Negros: 112, 192
Pintor-do-Anjo-a-Voar: 318, 319, 403
Pisticci Painter: 332, 460
Policleto: 10, 11, 12, 15, 18, 42, 47, 48, 445,
446, 456
Polignoto: 98, 186, 387, 419, 423, 430, 444
Polygnotan Group: 460
Praxíteles: 15, 55, 68, 447
Psfax: 105
Python: 112, 215
Revel Group: 460
Revel Painter: 460
Sakonides: 168
Schiller Painter: 354
See-saw Painter, vide Pig Painter
Sikon Painter: 460
Sisyphus Group: 347, 348
Sófilo: 446
Sóstrato: 447
Spotted Rock Group: 355
Swing Painter, vide Pintor dos Baloços
Sydney Painter: 461
Tarpoley Painter: 354, 355
Timónides: 446
Trasimedes: 447
Truro Painter: 202
Tymbos Goup: 177, 178
Vaste Painter: 461
Zéuxis: 98, 387, 444, 445, 461

