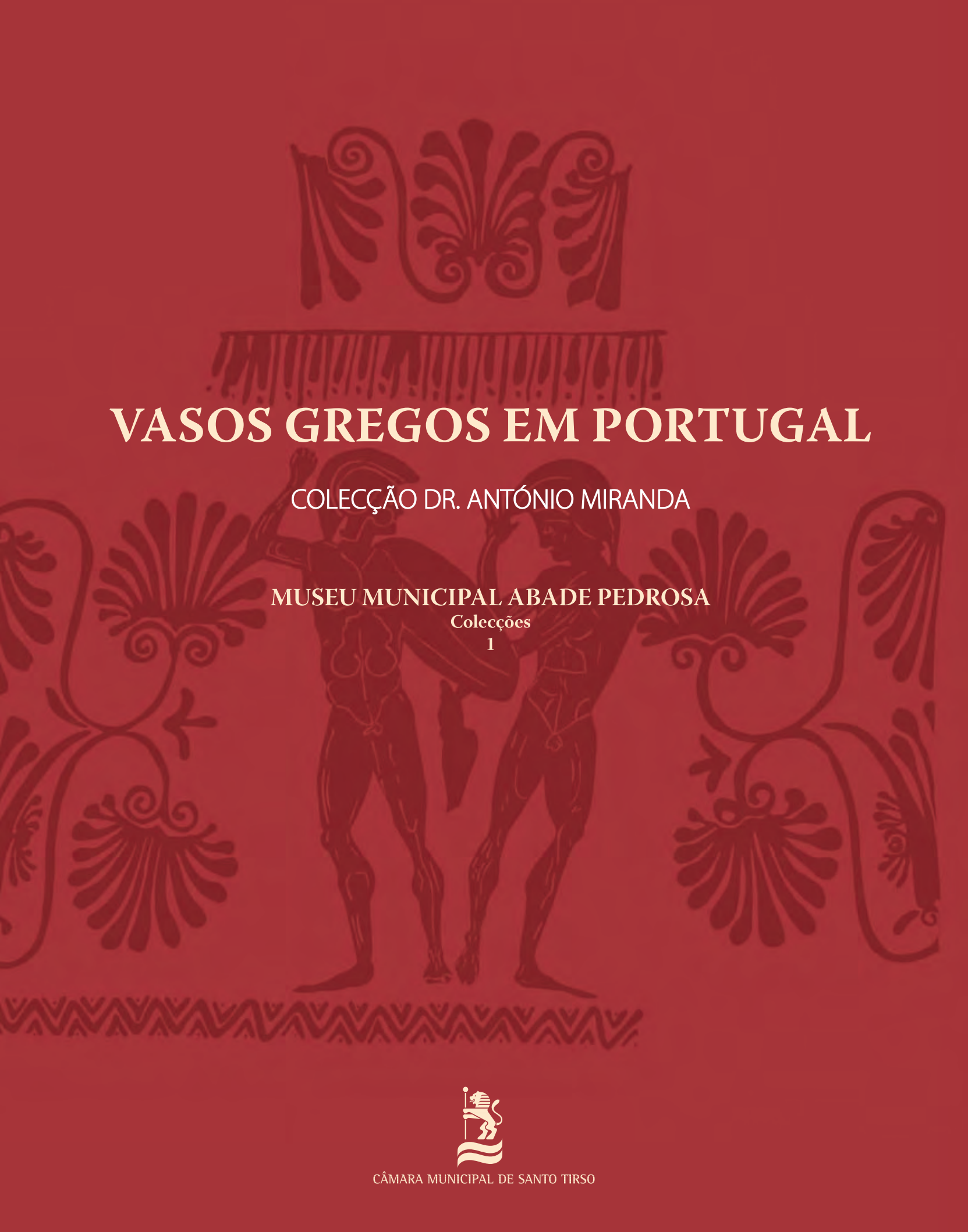




VASOS GREGOS EM PORTUGAL

COLECÇÃO DR. ANTÓNIO MIRANDA

MUSEU MUNICIPAL ABADE PEDROSA

Colecções

1



CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO

VASOS GREGOS EM PORTUGAL

COLECÇÃO DR. ANTÓNIO MIRANDA

MUSEU MUNICIPAL ABADE PEDROSA

Colecções

1





Índice

p. 5

Mensagem do Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso
António Alberto de Castro Fernandes

p. 7

Catálogo
José Ribeiro Ferreira

p. 48

Os vasos gregos: caminhos e descaminhos do coleccionismo português
Maria Helena da Rocha Pereira

p. 53

A propósito da ânfora com a dança pírrica da Colecção Dr. António Miranda
Rui Morais

p. 57

O Senhor Doutor António Miranda - Perfil de um coleccionista
Francisco Carvalho Correia



É com grande satisfação que apresentamos em exposição a magnífica colecção de vasos gregos propriedade do Dr. António Miranda.

Este nosso contrterrâneo surpreende-nos constantemente com a quantidade e qualidade de objectos que ao longo da vida foi juntando. Não que este facto seja novidade para nós tirsenses, que nos habituamos a conviver de perto com o Dr. António Miranda reconhecendo-lhe a persistência, a erudição e a particular apetência para descobrir, nos quatro cantos do mundo, peças valiosas que enriquecem a sua colecção.

Coleccionar não é simplesmente juntar, é juntar com critério: procurar, seleccionar e juntar. Isto faz o Dr. António Miranda desde sempre, a propósito de vários temas, que o impressionaram e moveram por longos caminhos, viagens

que depois continuam dentro de portas, através das múltiplas histórias que estas peças contam.

A decisão de dar a conhecer esta colecção é também um acto cultural e de disponibilidade: o conhecimento faz mais sentido quando partilhado, ainda mais tratando-se da Grécia, mãe da cultura europeia, e por vezes tão distante.

É pois uma excelente oportunidade para relembrar as origens, perceber a história pela mão destas peças e dos especialistas que sobre elas se debruçaram e nos guiam nesta viagem: Maria Helena Rocha Pereira, Ribeiro Ferreira e Rui Morais.

Agradecemos mais uma vez ao Dr. António Miranda esta oportunidade e fazemos votos de que os tirsenses, sobretudo os mais jovens, encontrem nela um motivo de estudo e ânsia de conhecimento.

António Alberto de Castro Fernandes
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

Abreviaturas do catálogo

CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum*. Union Académique Internationale.

LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich-München.

Beazley, ABV – J. Beazley (1955), *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford.

Beazley, ARV – J. Beazley (1963), *Attic Red-Figure Vase-Painters*. 2ª edição Oxford. 3 vols.

Beazley, AVP – J. Beazley (1947), *Etruscan Vase-Painting*. Oxford.

Boardman, ARVAr – J. Boardman (1975, repr. 1993), *Attic Red Figure Vases. The Archaic Period*. London.

Boardman, AB Vases – J. Boardman (1988) *Athenian Black-Figure Vases*. London.

Dohrn – T. Dohrn (1937), *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der Zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*. Berlin.

Kurtz, BP – D. K. Kurtz (1983) *The Berlin Painter*, com desenhos de Sir J. Beazley. Oxford.

Pfuhl – E. Pfuhl (1923), *Malerei und Zeichnung der Griechen* I, II, III. München.

Schwartz – S. Schwartz (1989), "Orvieto Vases in the Getty Museum", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* vol. 4. Malibu, California, pp. 167-180.

Spivey – Nigel J. Spivey (1987), *The Micali Painter and his Followers*. Oxford, Oxford Monographs on Classical Archeology.

Trendall, Paestan Pottery – A. D. Trendall (1936), *Paestan Pottery. A Study of Red-Figured Vases of Paestum*. London.

Trendall, LCS – A. D. Trendall (1967), *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford. 3 Suplementos (1970, 1973, 1983).

Trendall, RFVPaestum – A. D. Trendall (1987), *The Red Figure Vases of Paestum*. British School at Rome.

Trendall, RVSIS – A. D. Trendall (1989), *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London.

Trendall-Camitoglou, RVAp. – A. D. Trendall and A. Camitoglou (1978-1982), *The Red-Figure Vases of Apulia*. Vol. I – Early and Middle Apulian. Oxford., 1978. Vol. II – Late Apulian. Oxford, 1982.



Catálogo

José Ribeiro Ferreira

Introdução

Os vasos gregos – que eram a baixela diária (recipientes para líquidos, cereais, unguentos e perfumes, para comer e beber) e que, como a nossa loiça actual, eram mais grosseiros ou requintados, mais comuns ou artísticos – apresentam formas variadas e belas, algumas de grande elegância e delicadeza: *aryballos* e *alábastron* (perfumes e unguentos), *lêkythos* (uso funerário e óleos para ungir o corpo), *lekanis* (jóias e unguentos) e *píxide* (para jóias e objectos de toucador); a ânfora e a *pelike*, para guardar líquidos e cereais (mas a ânfora também utilizada com fins funerários); a *hídria* e a *kálpis*, para o transporte de água; a *phiale*, para libações; o *kratêre* e o *stamnos*, para fazer a mistura da água e do vinho; o *oinochoe* e a *olpe*, para servir essa mistura, e o cálice ou taça (*kylix*), para a beber; ainda com essa mesma finalidade, o *chous*, o *skyphos* (espécie de taça funda) e o *kántharos* – os dois últimos servem também para tirar o vinho dos *kratêres*, função que é sobretudo exercida pelo cíato.

Os artistas são designados pelo próprio nome ou, quando não assinam ou não são conhecidos, pelo determinativo do oleiro (ex.: Pintor de Cleófrades), ou ainda pelo vaso principal (tema ou cidade: Pintor de Aquiles, Pintor de Berlim) e por características de estilo (Pintor do Baloioço, Pintor do *Sakkos* Branco).

Muitos são os assuntos e actividades representados nos vasos que nos oferecem um excelente manancial de informações: trabalhos agrícolas, como cenas de lavra, apanha da azeitona, vindima, pisar das uvas, recolha do vinho em ânforas ou talhas (os *pithoi*); cenas de banquete ou simpósion e representação de simposiahstas; pormenores e dados preciosos sobre literatura, teatro, religião, língua, política, sobretudo sobre a vida diária. Além disso, e não é o menor contributo, como a grande pintura grega desapareceu a bem dizer completamente, a cerâmica – que constitui, entre os Gregos, uma arte maior, tal a beleza e elegância atingida na modelação das formas, tal a perfeição e a delicadeza no desenho e na disposição das figuras – permite-nos assistir às grandes inovações na história do desenho, como a passagem do bidimensional ao tridimensional (entre 500 e 475 a. C.).

Daí que seja sempre de saudar o conhecimento e exposição pública de novas colecções, em especial se sedeadas em Portugal, como é o caso da do Senhor Dr. António Miranda que tivemos o gosto de estudar.

Pioneira no estudo e revelação da cerâmica grega existente no nosso país a Professora Doutora Maria Helena da Rocha Pereira tem dedicado muito do seu tempo e saber a revelar aos Portugueses e no estrangeiro os vasos gregos que possuímos dentro das nossas fronteiras. E esses estudos levaram inclusive à descoberta de um Pintor de Lisboa, por a sua obra mais significativa se encontrar na nossa capital (Palácio de Belém). Foi por isso justa a homenagem que – por altura da exposição *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules* (Lisboa, 2007) que fez o estudo da colecção do D. Manuel de Lancastre (31 espécimes) e a deu a conhecer ao público pela primeira vez – lhe prestou, neste contexto, o Museu Nacional de Arqueologia (pp. 15-29 do catálogo da referida exposição).

A Colecção de Vasos Gregos do Dr. António Miranda chegou ao meu conhecimento precisamente através da Senhora Doutora Maria Helena da Rocha Pereira que, naturalmente, era a pessoa mais indicada para proceder ao seu estudo e classificação. Em 2006, para a exposição *In Vino Veritas – O Vinho na Grécia Antiga*

no Museu do Vinho Bairrada (Anadia), foram utilizadas algumas das peças alusivas ao tema, de que fiz uma classificação sumária, a fornecer ao público, e de todos os dezanove vasos colhidas imagens fotográficas pelo Dr. Albino Urbano. Era minha intenção fornecer essas imagens à Ilustre Catedrática de Coimbra, e minha Mestra que muito prezo, para que sobre elas trabalhasse e realizasse o estudo da Colecção. Furtou-se a todos os meus esforços em convencê-la e entendeu que devia ser eu a continuar com a classificação e identificação das peças e autores. Incentivou-me, apoiou-me, forneceu-me pistas, deu-me indicações bibliográficas, chamou a atenção para pormenores e colocou dúvidas. Por fim, disponibilizou o estudo “Os vasos gregos. Caminhos e descaminhos do colecionismo português”, para figurar neste Catálogo. Em conclusão, quase se pode dizer que a autoria da catalogação e identificação dos vasos também lhe pertence – nos seus méritos, que não nos possíveis erros e falhas. E os mais vivos agradecimentos deixo aqui expressos, com toda a estima e admiração que à Senhora Doutora Maria Helena da Rocha Pereira dedico.

Este Catálogo, depois do elenco e descrição das peças, além do referido estudo sobre as colecções de vasos gregos no nosso país, contém ainda mais dois textos: um sobre o Senhor Dr. António Miranda como Coleccionador de Arte, da autoria do Padre Carvalho Correia, e o outro de Rui Morais, a propósito da Ânfora com a dança pírrica da colecção Dr. António Miranda (nº. 6 do Catálogo), uma das que mais se furtou ao estudo, cuja classificação me conduziu por caminhos que não esperava – por vezes sem encontrar o fio de Ariadne –, mas aliantes sempre. Aos dois agradeço.

A Colecção Dr. António Miranda é constituída por 19 peças: 6 de figuras negras (quatro delas de estilo ático, uma quinta da Iónia do Norte e a sexta etrusca); 11 de figuras vermelhas, todas de estilos da Magna Grécia (oito apúlias, duas pestenses e uma campaniense); uma de tipo Gnathia (apúlia) e outra de verniz negro (campaniense).

Havia na Colecção um vaso com autoria atribuída (nº 11 do Catálogo). Neste momento, a maioria deles tem identificação do pintor, ou pelo menos foi feita a aproximação à Escola. Apenas cinco vasos se furtaram, até ao momento, a identificação: a *olpe* nº 5, o *kratêre-de-sino* nº 12, a *lêkythos* nº 17, a *hídria* nº 18 e a *oinochoe* nº 19.

As peças encontram-se classificadas e numeradas por estilos com a seguinte sequência: Ático de Figuras Negras, Outros Estilos de Figuras Negras (Iónia setentrional e etrusca), Estilos de Figuras Vermelhas (Pestense, Apúlio e Campaniense). Nos chamados estilos da Magna Grécia, é costume, dada a importância e qualidade artística de cada um deles, classificar em primeiro lugar o Apúlio, seguido do Campaniense, neste Catálogo colocados depois do Pestense, pela única razão de conterem vasos tipo Gnathia (Apúlio) e em verniz negro (Campaniense) e se desejar dar uma numeração seguida a cada estilo.

A Colecção de Vasos Gregos Dr. António Miranda apresenta-se a público.

A exposição passa a ser dos visitantes, de quem dela queira fruir. Ficará duplamente satisfeita se também for capaz de constituir ponto de partida para exploração pedagógica nas Escolas e se contribuir para dar a conhecer algo da vida, actividades, arte dos Gregos, já nos consideramos recompensados.



ESTILO ÁTICO DE FIGURAS NEGRAS



01 | Ânfora de colo

Ática de figuras negras, do Círculo do Pintor de Lydos. Cerca de 560 a.C.

Lado A: Cisne entre sereias afrontadas.

Lado B: Panteras afrontadas; entre elas, rebento de lótus e palmeta.



Vaso em bom estado de conservação, embora tenha sido reconstituído por colagem de fragmentos. Revestimento em pasta rosada-acastanhada, em certos pontos delida. Moldura anelar na passagem do colo para o corpo do vaso. A encimar a decoração principal, friso de linguetas vermelhas. A vermelho, filete no colo, filete e banda no bojo, por baixo das figuras e por cima da coroa de raios.

No colo, cabeça masculina, nos dois lados, virado para a esquerda, entre linhas verticais em ziguezague. Incisões a branco para dar os contornos da barba e do cabelo da cabeça masculina.

Ânfora de influência tirrénica, na sua forma, apresenta uma decoração muito frequente: sereias, cisnes e panteras, à semelhança das produções coríntias. No corpo, decorações diferentes nos dois lados.

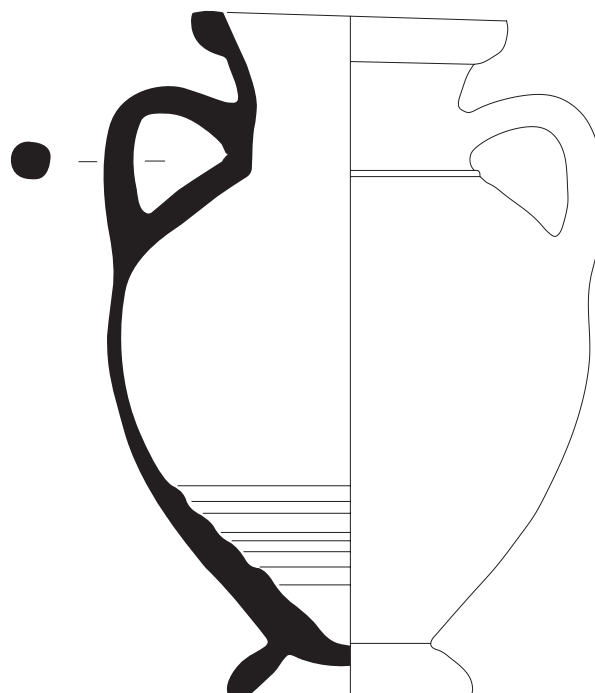
Lado A: Cisne virado para a direita, entre duas sereias hieraticamente afrontadas; entre o cisne e a sereia da direita uma roseta avermelhada, parcialmente delida, com incisão em cruz. Pontos brancos no pescoço do cisne e traços a branco no peito e vermelho nas asas, no peito e nas penas. Incisões a dar os contornos e as penas na cauda e nas asas das sereias.

Lado B: Duas panteras afrontadas, com a cabeça voltada para a frente e levemente para trás. Corpo avermelhado, com banda negra no ventre e retoques, também a negro, na crina e na parte de trás da pantera direita. As caudas, levantadas e às curvas. Entre as panteras, combinação de rebento de lótus e palmeta, motivo que já vem da tradição coríntia (cf. R. Olmos, *Vasos Griegos de la Colección Condes de Laguillas*, Zürich, 1990, p. 33).

Sob a asa direita, uma roseta, cujo verniz quase desapareceu.

Cf. as ânforas dos Museus de Munique nn. 1445 e 1446; Florença nº 70995, Beazley, *ABV* 110, 32; Vaticano nº 309, Beazley, *ABV* 121, 7); CVA Canadá, Toronto, fasc. 1, Pl. 6; (camp. 10630: CVA Louvre, fasc.10, Pl. 123.4 e 124. 1 e 2); CVA Roma, Museus Capitolinos, Pl. 14. 3-4 e Pl. 15. 1-4); CVA Reino Unido, Glasgow, fasc. 18, Pl. 11 (B) 19.40); CVA Nederlands, Leiden, fasc. 3 = fasc. 1, Pl. 22. 1-2; Beazley, *ABV*, p. 116 sub β.

Beazley distingue no Círculo de Lydos mais dois artistas: o Pintor do Vaticano 309 e o Pintor do Louvre F 6. Esclarece que as cenas com animais, que constituem o total ou quase da decoração, são à maneira de Lydos, enquanto a parte humana, que pode ser apenas uma simples figura no meio de animais ou uma cabeça no colo do vaso estão no estilo do Pintor do Vaticano 309 ou do Pintor do Louvre F 6 (Beazley, *ABV*, p. 114. Vide etiam pp. 120 e 123).



Altura: 32,4 cm.
Diâmetro máximo: 23 cm.



02 | Ânfora de colo

Ática de figuras negras, pelo Pintor da Linha Rubra. Cerca de 500 a.C.

Diónisos e Ménade.



Lado A: Díónisos, vestido com *himátion* e sentado num *klismós*, segura na direita um *kántharos*. Na sua frente, dança uma ménade com uma tira rubra na cabeça e manto pelos ombros. Branco nas partes visíveis do seu corpo. Incisões e pontos brancos no vestuário das figuras. Preenchem os espaços entre as figuras, ornamentos de linhas com cachos de uvas muito estilizados (?).

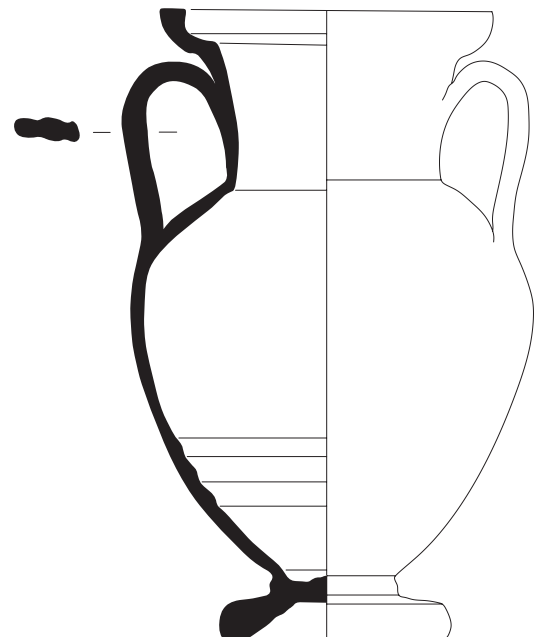
Lado B: Cena idêntica à do anverso.

Palmetas no colo e sob as asas: três da cada lado do colo, a do meio invertida; e quatro sob as asas, duas em baixo e duas em cima, entrelaçadas com flores de lótus ou rebentos estilizados. Base pintada a verniz negro, separada do corpo do vaso por estreita faixa rubra, de onde parte uma coroa radial. Na espalda, linha e faixa de linguetas, pintadas a negro, separam o colo do bojo do vaso. Asas de forma tríplice.

Dos dois lados do vaso, traços e toques rubros enriquecem a decoração, quer a dar a mancha da barba de Díónisos, quer a tira que adorna a cabeça da ménade, quer diversos pontos nas vestes. Na parte inferior do corpo do vaso, entre a decoração e a coroa radial, correm também três linhas rubras.

Beazley, *ABV*, p. 600, dá como característica deste pintor o uso da cor rubra, em vez do preto, nas linhas que bordejam a faixa inferior. O mesmo artista continuou a utilizar a técnica de figuras negras mesmo depois da Guerras Pérsicas, meio século passado sobre a introdução da técnica de figuras vermelhas (Boardman *ABVases*, p. 150).

Fracturas e recomposição no rebordo e no colo.



Altura: 25,9 cm.
Diâmetro máximo: 17 cm.



03 | Olpe

Ática de figuras negras, atribuível ao Pintor da Linha Rubra. C. 500 a.C.

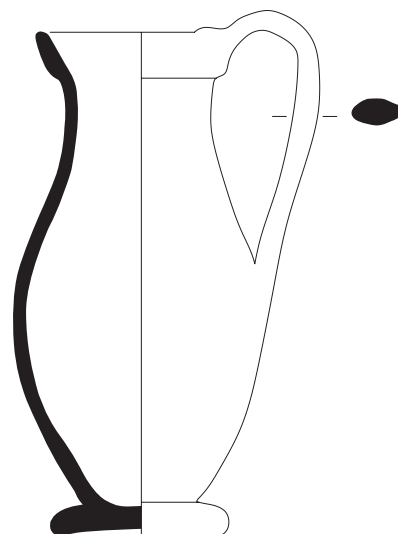
Cena dionisiaca: Ménade com tirso na mão direita.



Ménade, a caminhar para a direita e de cabeça voltada para trás, tem uma fita a prender-lhe o cabelo e detém na mão um tirso invertido que cruza o quadro em diagonal, do canto superior direito quase ao inferior esquerdo. Rebentos de folhas preenchem grande parte dos espaços livres. Branco nas partes visíveis do corpo feminino e no centro de cada palmeta no gargalo. Incisões nas pregas do vestuário e na pinha do tirso. Cor rubra numa linha do rebordo, numa outra que rodeia a base e numa terceira que corre na parte inferior da cena; ainda em retoques no cabelo da ménade e em pontos espalhados pelas vestes.

A Ménade parece ter pela cabeça e a cair-lhe pelas costas uma pele de animal, talvez de pantera.

Nos dois lados da cena, linhas paralelas e duas filas de pontos negros. No rebordo, duas fiadas de folhas de hera. Por baixo, duas palmetas invertidas; miandro entre estas e a parte superior da cena. Grafito que é marca de comércio na parte inferior da base, posterior à cozedura. Corresponde ao que vem classificado como Type 12 E em A. W. Johnston, *Trademarks on Greek Vases* (Warminster, 1979), p. 138-139 e comentários nas pp. 214-215. Sobre a possível autoria vide supra nº 2.



Altura: 17,8 cm.
Diâmetro máximo: 9,5 cm.



04 | Olpe

Ática de figuras negras, atribuível ao Pintor da Linha Rubra. C. 500 a.C.

Amazona armada



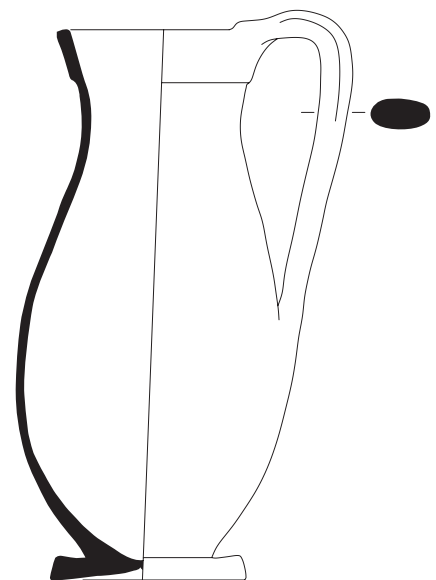
Amazona, a caminhar para a direita, com elmo ático, escudo, espada e par de lanças. Estas cruzam toda a cena, quase na horizontal. Tem, por trás, uma cadela. Rubro no penacho, no rebordo do elmo, no cabelo, no escudo, na veste. Linhas rubras também no rebordo, na parte inferior da cena (duas linhas) e na base. Branco nas partes visíveis do corpo feminino, na bandoleira e na ponta da bainha da espada. Incisões nas pregas do vestuário e na cadela.

Dos lados e na parte superior da cena, um par de linhas paralelas delimita um espaço guarnecido por duas fiadas de pontos negros que poderão ser ainda duas fiadas ou filamentos de folhas de hera, que também se dispõem no rebordo, embora em ponto maior. No gargalo, duas palmetas, com pontos brancos no centro. Nos quatro cantos e nos espaços (superior e inferior) entre as palmetas, pontos a verniz negro. Os espaços livres aparecem preenchidos com rebentos de folhas.

Cf. D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford, 1957), pp. 100-105 e Pl. LXIII.

Na forma e nos motivos laterais apresenta semelhanças com a *olpe* R 316 dos Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (CVA Belgique, Fasc. II, Pl. 18. 1a-b); e com a *olpe* T.718 do CVA, vol. 35 da Alemanha (= Kassel 1), Tafel 28. 1-2.

Sobre a possível autoria vide supra nº 2.



Altura: 22,2 cm.
Diâmetro máximo: 11 cm.



OUTROS ESTILOS DE FIGURAS NEGRAS ÍÓNIA SETENTRIONAL (?)



05 | Olpe

Olpe de figuras negras, da Íónia setentrional (?). Cerca de 530 a.C.

Diónisos reclinado sobre macho, conduzido por sátiro (ou jovem ?).



O vaso está todo coberto a negro, com excepção da metade oposta à asa, onde sobre a cor do barro se dispõem as figuras e a ornamentação.

A pintura representa Diónisos, de grande kântharos na mão direita, reclinado sobre um macho, precedido por um jovem – provavelmente um sátiro, embora não apresente as equinas características habituais (cauda e orelhas) –, nu, que conduz o animal pela arreata e traz ao ombro um odre. O deus, de longas barbas e fartos cabelos, tem uma coroa ou tiara. A pintura desapareceu na zona dos olhos.

Incisões nos contornos, membros, barba e cabelo do deus; nos músculos, linhas do corpo e odre do sátiro (?); nos contornos, formas, olhos, orelhas do animal.

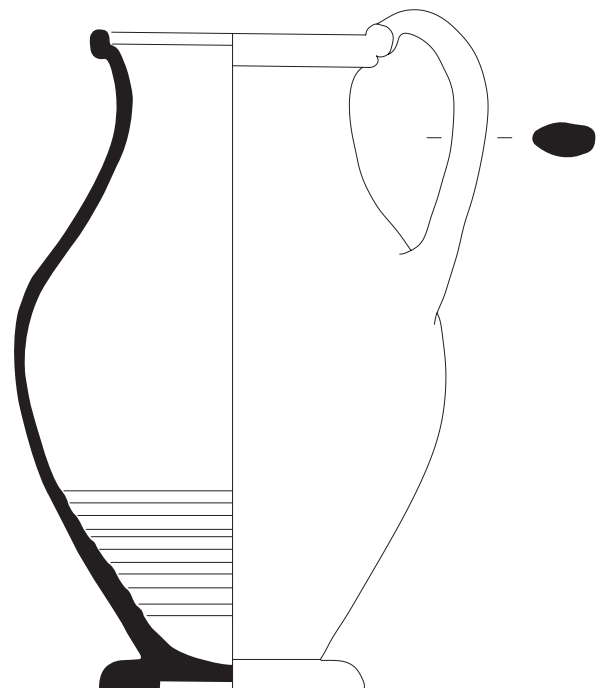
Por baixo do bordo fiada de motivos decorativos, provavelmente frutos, com pontos na parte inferior e ligadas por um filamento na superior.

Parece ter havido ornamentação vegetal, actualmente quase desaparecida, a preencher o espaço delimitado pelas costas e cabeça do deus e pelas cabeças do sátiro (?) e do animal.

Trata-se de uma representação invulgar, de que não conseguimos encontrar paralelo. Sobre o dorso do muar parece estender-se um leito em que o deus aparece reclinado, no qual se apoia com o braço esquerdo, como se estivesse num banquete a erguer um kântharos na mão direita. A perna esquerda, toscamente desenhada, pende ao longo da nádega do macho; a outra, ligeiramente dobrada, encontra-se estendida sobre mancha preta.

É frequente Diónisos ser representado a cavalgar um burro, macho ou mesmo outros animais, como touros e bodes. Vide *LIMC* 3.1 (p. 458) e 2 (fig. 394-399 e 434-438). A representação que mais se aproxima da cena desta olpe, embora de figuras vermelhas, é a de um stamnos ático do Pintor de Berlim (Louvre G 185; *LIMC* 3, fig. 438; Pintor de Berlim, CVA 2 Taf. 20 (90) 2). Vide Beazley, *ARV*, p. 207, 142.

O vaso tem vestígios de fracturas e de profundo restauro. Fragmentado, foi reconstituído e a pintura sofreu considerável intervenção, embora pareça não ter alterado substancialmente a cena.



Altura: 24,1cm.
Diâmetro máximo: 15 cm.



ESTILO ETRUSCO



06 | Ânfora de colo

Etrusca a imitar vasos áticos de figuras negras, atribuível ao Pintor de Micali ou Grupo de Orvieto. Segunda metade do séc. VI a.C.

Cenas de dança pírrica



Lado A: Duas figuras masculinas, desnudas – possivelmente atletas – apenas com elmo ático emplumado. A da esquerda empunha o escudo na mão esquerda e ergue o braço direito, de mão fechada. A da direita está de costas e volta a cabeça, segura na mão direita o escudo e tem o braço esquerdo erguido, com a mão aberta e os dedos estendidos. Incisões – se bem que as linhas estejam muito delidadas ou por vezes quase imperceptíveis – usadas nos olhos, nos penachos dos elmos, no escudo e a sugerir as linhas e musculatura do corpo das figuras, em especial o tórax e abdómen (clavículas, esterno e região do ilíaco).

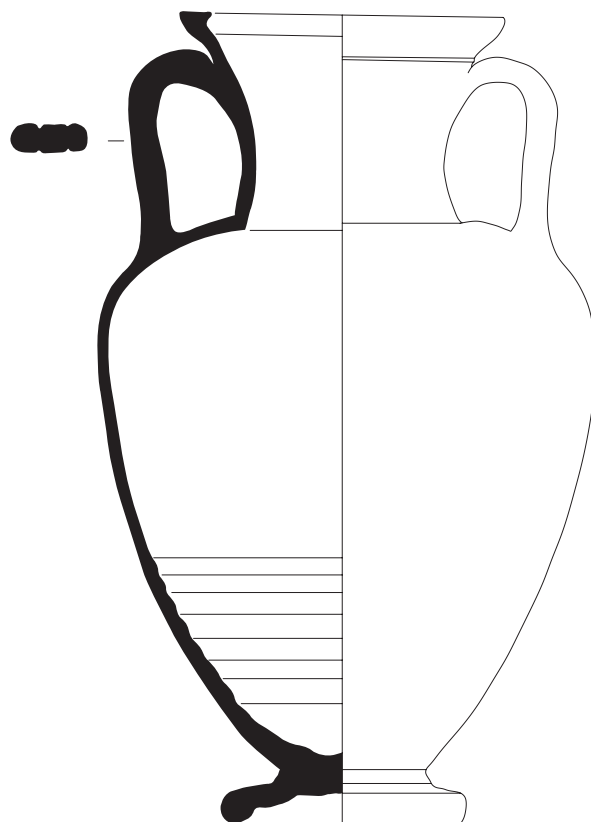
Lado B: Duas figuras masculinas, desnudas, semelhantes às do Lado A. A da esquerda está numa posição muito semelhante à de A. A da direita apresenta o corpo de frente, tem o braço direito levantado, também com a mão aberta e os dedos estendidos; na mão esquerda segura o que sugere a forma de greva (?). Apesar de haver na mão de um dos atletas esta presença estranha do que parece ser o adereço guerreiro defensivo característico dos Gregos, não se detecta nas imagens qualquer vestígio visível de uso de grevas.

Asa tripla com verniz negro na parte exterior, uma delas restaurada. Sob as asas, a enquadrar as cenas descritas, duas séries de três palmetas, invertidas a central superior e as duas laterais inferiores, ligadas por gavinhas.

Palmetas com gavinhas também no colo.

Abaixo do colo, na espalda, decoração de linguetas com pontos. Por baixo das figuras uma banda de linhas em ziguezague com pontos. Decoração radial a partir da base.

Embora o tratamento do corpo, em silhueta, seja um pouco tosco, estamos perante um vaso de qualidade, quer na forma, quer no desenho anatómico, quer na decoração, se tivermos em atenção que pertence ao estilo etrusco. No perfil facial das figuras, a testa



Altura: 37,5cm.
Diâmetro máximo: 23 cm.



forma uma linha recta contínua com o nariz, com excepção da da esquerda do lado B. O queixo aparece muito projectado da linha dos ombros para a frente e os olhos são grandes e em forma de amêndoa – no Lado A surgem cobertos a negro pelo restauro, embora a sua localização e contornos se perceba. Aparentemente tanto nos atletas do lado A como nos do B, observam-se linhas a branco um pouco delidas que sugerem as linhas e musculatura, sobretudo no tórax, abdómen e pernas – incisões feitas com estilete, mas utilizando a mesma técnica da pintura ática de figuras vermelhas.

Temos os atletas de frente e de costas e uma experiência em torção, que no da direita do Lado A é tão acentuada que o seu corpo se volta praticamente 180 graus, com as ancas a serem olhadas de trás numa visão a três quartos. O torso superior está virado para a frente e a cabeça em direcção oposta à parte inferior do corpo. As clavículas dos pirricistas são simples linhas curvas continuadas com os músculos peitorais, com os mamilos marcados. Uma linha vertical, visível pelo menos em três das figuras, divide o abdómen ao centro de cima a baixo, acompanhada por duas outras laterais que curvam para o interior e se vão encontrar na zona púbica, quase em ângulo. Este modo de tratar o tórax, o abdómen e região do ilíaco, a maneira de marcar as curvas e músculos dessas zonas parecem obedecer a procurada imitação – ou a uma progressiva influência – do desenvolvimento técnico da cerâmica ática de figuras vermelhas do último quartel do séc. VI a.C., em especial as inovações de Eufrónio, de Eutímidas e do Pintor de Berlim. Comparem-se as linhas do corpo das figuras da ânfora em estudo, por exemplo, com as dos seguintes vasos de Eufrónio: atletas do *kalix-kratêr* nº F 2180 do Antikes Museum de Berlim (Beazley, *ARV* 13 nº 1; Pfuhl I, p. 451 Abb. 396 sq.; *Euphronios der Maler*, Fabri, 1991, pp. 61-69); jovem simposiarca do Lado B do *kalix-kratêr* nº 8935 das Staatliche Antikensammlungen de Munique (Beazley, *ARV*, 1619 nº 3 bis; *Euphronios der Maler*, p. 91); e a figura de Sarpédon do *kalix-kratêr* de Eufrónio (Metropolitano de Nova York 1972.11.10: Boardman, *ARVAR*, fig. 22). Ou, para os paralelismos com Eutímidas, cf. com os traços do simposiarca da direita da Ânfora de Munique 2307 (Max Wegner, *Euthymides und Euphronios*, Münster, Westfalen, 1979, Tafel 1; Boardman, CA, p. 216 e *ARVAR*, fig. 33, 2); a ânfora com Teseu e Helena (Boardman, *ARVAR*, fig. 34, 1); e o *psyktêr* com cena de ginásio (Boardman, *ARVAR*, fig. 36). E, para o Pintor de Berlim, vide a célebre Ânfora do Antikes Museum de Berlim (nº 2160) com o Sátiro, a corça e Hermes (cf. Kurtz *BP*, fig. 5); a hídria do Museu Antropológico de Aberdeen (nº 695), que representa Peleu a agarrar Tétis e em que a marcação dos músculos e linhas do tórax e abdómen do herói apresentam similitudes com a ânfora que estamos a estudar (Beazley, *ARV* 209. 164; Kurtz *BP*, pp. 99-100 e Plates XXVII e LVII a, b); o *kratêr-de-sino* do Museu do Louvre com a figura de Ganimedes a brincar com uma roda (M. Denoyelle, *Chefs-d'oeuvre de la Céramique Grecque*, Paris, 1994, nº 52, pp. 114-115); e a Taça do Pintor de Berlim, encontrada na Ágora de Atenas (nº P 24113, Beazley, *ARV* 213. 242).

Na tentativa de ligar ou aproximar esta ânfora da dança pírrica a algum Pintor ou Escola, notamos similitudes com o Pintor de Micali, com o Grupo de Orvieto ou com o Pintor da Flor de Lótus. E de facto as linhas do tórax e do abdómen dos atletas da ânfora – e também o desenho das palmetas – fazem lembrar os vasos

etruscos do Grupo de Orvieto e do Grupo do Botão de Lótus (cf. Schwartz, figs. 1c, 3a, 4a e c). Também a torção do corpo da figura direita do lado B da Ânfora da dança pírrica da Colecção Dr. António Miranda, que se volta praticamente 180 graus, encontra paralelo na ânfora de Florença 4176 do Grupo de Orvieto, em que as ancas são vistas quase de trás, o torso superior está virado para a frente, para nós, enquanto a cabeça se volta pela direita e olha em direcção oposta à parte inferior do corpo (cf. Dohrn nº 296, Plate 9. Vide Schwartz, p. 171). Ora segundo Schwartz (pp. 167-176), no tratamento do tórax e abdómen, da coroa ilíaca, dos pés e de outros pormenores, o Grupo de Orvieto parece ter sido fortemente influenciado por artistas áticos e pelo progressivo desenvolvimento técnico da cerâmica de figuras vermelhas que produzem entre 530 e 510 a.C., em especial Eufrónio e o Pintor de Berlim (cf. Beazley, *EVP*, pp. 19-20). Por exemplo, há correspondência estreita – ou mesmo similaridades evidentes – entre as figuras das obras mais antigas do Pintor de Berlim e as desse Grupo, com particular relevo no escorço, na torção do corpo, na musculatura das pernas (vide Schwartz, pp. 173-175 e nota 32).

Apesar dessas semelhanças e paralelos, a ânfora da Colecção Dr. António Miranda parece apresentar mais pontos de contacto com a obra do Pintor de Micali. É que, embora de modo algum mostre a leveza ou a precisão de traço de Eutímidas, comparando as incisões com que o artista desta ânfora procura dar os relevos e a musculatura, sobretudo do tórax e abdómen, parece notar-se a preocupação de imitar o artista ático, mesmo na disposição dos pés, e as aproximações são mais evidentes com ele do que com Eufrónio e o Pintor de Berlim, que apresentam uma maior complexidade de linhas no peito e ventre. E, como é sabido, Eutímidas rivalizava com Eufrónio – chegou a escrever num vaso «Nunca Eufrónio fez coisa igual» – e distingue-se pelo desenho da anatomia do corpo que dá às suas figuras um aspecto mais escultural, conseguido pelo uso livre e por vezes generoso da pintura fina nos pormenores anatómicos. São figuras mais fortes e mais carnudas do que as de Eufrónio, em que a parte lassa do corpo do escroto aparece marcada e em que os pés são compridos e finos e os dedos elásticos.

Ora, na opinião de Spivey (pp. 48-50), o Pintor de Micali tenta adaptar o seu estilo, numa progressão acentuada, à luz dos desenvolvimentos trazidos por Eutímidas e companheiros. E considera que, dos três períodos em que se divide a sua produção, é no médio e no mais tardio – fase de mais acentuada aticização – que essa busca sobretudo se verifica, embora uma imitação contida e não com o exagero de traços que aparece em obras do Grupo de Orvieto. Nas obras dessa época (fins do séc. VI a.C.), o Pintor de Micali apresenta bandas com desenhos vistosos como meandros, cordões de lótus; desenha figuras masculinas, de modo geral de frente com incisões elementares para o peito e clavículas. Figuras que, por vezes, mostram mãos estendidas com os dedos espantados para a frente (vide Spivey, pp. 18 e 29). O mesmo se passa com uma das mãos do atleta da direita das duas faces da ânfora em análise. Também é possível fazer uma aproximação entre as palmetas do colo da ânfora da dança pírrica e as de uma ânfora do Pintor de Micali que se encontra em Perugia, quer na sua forma, quer na sua disposição sequencial (cf. Spivey, Plate 13a).

Os dados que possuímos não nos permitem avançar mais na atri-



buição da autoria do vaso. E temos presente a referência de Beazley, *AVP*, p. 12, de que a influência do Pintor de Micali foi ampla e nem sempre é fácil delimitar a linha entre influência e escola. Se nos parece haver mais pontos de contacto com o Pintor de Micali, não deixamos de reconhecer semelhanças com o Grupo de Orvietto e com o Grupo do Botão de Lótus.

Passemos agora a alguns dados sobre as provas de dança pírrica na Grécia. Embora se realizassem, nos diversos jogos, outras provas com atletas armados, como a *hoplomaquia* ou de *hoplitódromoi*, as posições dos corpos sugerem que estamos perante cenas de dança pírrica. Com mais do que uma versão sobre a sua origem, sabe-se que teve grande aceitação entre os Gregos, em especial em Creta, Esparta e Atenas, e havia provas tanto para homens como para mulheres. Era também usual entre os Etruscos, onde aparece representada numa pintura tumular – a do Túmulo dos Pirricistas (cf. S. Steingraber, *Les Fresques Étrusques*, Paris, 2006, p. 100). Em Creta, para ela, compôs Taletas (fins do séc. VII a.C.) diversos poemas, acompanhados pela música do *aulós*. Em Atenas, faziam parte tanto das Pequenas Panateneias, anuais, como das Grandes Panateneias, que se realizavam de quatro em quatro anos, executada na palestra e em competições corais; a data da inclusão dessas provas deve ter sido, portanto, anterior a 566/565 a.C. (altura da criação das Grandes Panateneias). Com os atletas escalonados em três classes – os jovens, os efébo e os adultos (cf. Aristóteles, *AP* 60.4; *IG*. II 2311, linhas 72-74) –, a dança pírrica era financiada por liturgia e cada coro estava a cargo de um corego. Um desses coregos refere que, nos fins do séc. V a.C., chegou a gastar 800 dracmas com um coro de pirricistas jovens no festival das Grandes Panateneias e 700 no das Pequenas (cf. *Lísias* 21. 1. 4).

J. C. Poursat fez o estudo das representações de dança pírrica na cerâmica ática e conclui que essas cenas, em figuras negras, se prolongam até 470-460 a.C. e que o armamento normal dos pirricistas das Panateneias é o mesmo da deusa Atena: elmo, lança, escudo redondo (a espada só tardiamente aparece)¹. Essas representações, nos vasos por ele estudados, caracterizam-se de modo geral pela presença do tocador de flauta, sem o qual os dançarinos poderiam ser tomados por simples guerreiros; serem constituídas por um ou dois dançarinos (sempre que dois, encontram-se a ladear o tocador de flauta); nudez dos atletas, com muito raras exceções; usarem, como armamento, elmo, lança, escudo – só um exemplo de pelta – por vezes cnémides.

Assim nas representações iconográficas que conhecemos, os pirricistas dançavam nus, munidos de escudo na esquerda, elmo na cabeça e, por vezes, arma de ataque e / ou grevas, frequentemente acompanhados ao som de flauta.

Platão resume assim os seus movimentos da dança (*Leis* 7. 815 a): «Ela imita, com uma mão, movimentos que evitem toda a espécie

de golpes, soco ou míssil – por esquiva, total retirada, salto à retaguarda, simples abaixamento – e então de novo procura imitar os gestos opostos a estes, posturas agressivas associadas a arremesso de mísseis (setas e dardos) e de toda a espécie de golpes».

Se a presença do escudo e elmo é constante, a de arma ofensiva, lança ou espada, pode não ser utilizada ou não aparecer representada. Então o atleta/dançarino mima o uso dessa arma e com gestos da mão (*cheironomia*) mostra a habilidade em manobrar todas as armas ofensivas: arco, dardo, lança, espada. Nessa dança, havia uma posição ofensiva e outra defensiva. No primeiro caso, o atleta tem o corpo inclinado para a frente e a cabeça pendida também para a frente, a perna adiantada está direita, enquanto a de trás se encontra flectida no joelho; o escudo é empunhado direito e a espada ou lança (quando existem) em posição horizontal, ao nível da cintura. A posição defensiva, a representação mais frequente, apresenta o atleta de cabeça totalmente voltada para trás, para cobrir a retaguarda com o olhar, e de modo geral com o corpo a precipitar-se para a direita; a perna adiantada está quase direita e a de trás flectida pelo joelho e com o calcanhar levantado.

A descrição da dança que acabámos de fazer aplica-se no essencial às cenas representadas na ânfora em análise. A única dúvida, ligeira, poderá advir do objecto ou arma que o atleta da direita do Lado B segura na mão esquerda. Embora seja estranho – por se tratar de uma dança com armas e o objecto habitual que os atletas, nesse caso, trazem na mão esquerda ser o escudo –, tudo indica tratar-se de uma greva, pela forma que apresenta.²

Bibliografia sobre provas com armas e a dança pírrica:

Fontes antigas: Eurípides, *Andrómaca* 1129-1130; Aristófanes, *Nuvens* 988-989; *Lísias* 21.1; Platão, *Crátilo* 407 A; *Leis* 7. 796 C, 803 E, 813 B e E, 815 A; Xenofonte, *Anábase* 6. 1. 1-13; Iseu 5. 36; Aristóteles, *Constituição dos Atenienses* 60.4; Calímaco, *Hino a Zeus* 52; Dionísio de Halicarnasso VII. 72; Estrabão 10. 3. 8; Luciano, *Da dança* 8-9; Ateneu 4, 184 F; 14. 629 C-D, 630 D-E, 631 A-B.

Estudos: L. Séchan, *La Danse Grecque Antique Paris*, 1930, pp. 87-107; D. Callipolitis-Feytmans, «Collection de Vases Grecs, Étrusques et Italiotes a l'Université de Gand», *AC* 22 (1953) nº 2, p. 385; J.-Cl. Poursat, «Les représentations de danse armée dans la céramique attique», *BCH* 92 (1968) 550-615 e «Une base signée du Musée National d'Athènes : Pyrrhichistes victorieux», *BCH* 91 (1967) 102-110; E. L. Wheeler, «Hoplomachia and Greek Dances in Athens», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 23 (1982) 223-233; *El Deporte en la Grecia Antigua* (Barcelona, 1992), p. 216 e fig. 75 e pp. 113-114 e 319-326; Lillian B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece* (Middletown, 1965); Steven H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (The Johns Hopkins Un. Press, Baltimore and London, 1993), pp. 137-147.

¹ «Les représentations de danse armée dans la céramique attique», *BCH* 92 (1968) 566-583.

² É possível notar paralelismos dos movimentos de defesa e ataque nas danças-luta dos Pauliteiros de Miranda do Douro com os da dança pírrica dos Gregos, embora me pareça difícil estabelecer uma relação de origem. O Público (3.6.2007), p. 25, em nota de Luís Octávio Costa, alude a essa origem, mas nos estudos etnográficos que até hoje consultei – embora sem ser exaustivo – não encontrei ainda qualquer apoio ou referência a essa possível dependência.



ESTILO PESTENSE DE FIGURAS VERMELHAS

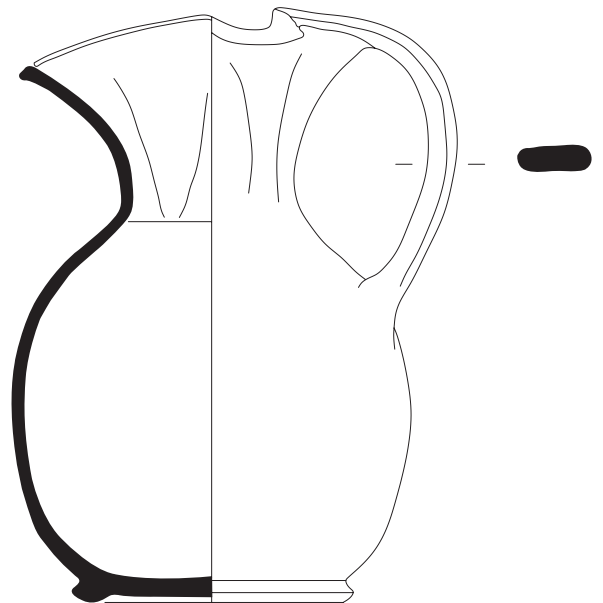
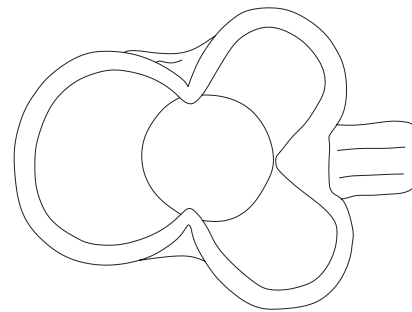


07 | Oinochoe

Pestense de figuras vermelhas, de boca trilobada.

Da Oficina dos Pintores Asteas-Python, c. 350-320 a.C.

Sátiro a dançar.



Vaso de boca trilobada que representa um sátiro, de cabeça expressiva, com nariz arrebitado e orelhas caprinas. Voltado para a direita, as duas pernas flectidas, segura na mão direita uma fita e dança na frente de altar colocado sobre um plinto e enfeitado com uma fita. Com o corpo nu, calça sandálias. Usa grinalda na cabeça, bandoleira rubra, pulseiras, liga na coxa esquerda e argolas nos tornozelos. Por trás da cabeça do sátiro, folha de hera. No colo friso de óvulos. Branco na grinalda, na fita que segura na mão direita, na pulseira, na bandoleira, na cauda, na liga, na argola, no altar e no solo entre os pés do sátiro, talvez a sugerir poeira provocada pelo seu rápido movimento.

No estilo pestense, com frequência, as figuras seguram na mão um objecto: bastão, ovo, estrígilo ou o que se tem chamado "espeto de fruta". Este último consiste numa série de objectos brancos redondos, um por cima do outro, com não visível ponto de suporte medial. Se permaneciam no lugar por uma espécie de espeto, que na realidade nunca é mostrado, é mais provável que se tratasse de bolos do que de frutos. Muito usuais em contextos dionisiacos, é raro aparecerem fora do estilo pestense. Cf. Trendall, *RVSIS*, p. 198. Sob a asa e de cada lado da cena, palmetas características. Sobre este desenho vide Trendall, *Paestan Pottery* (London, 1936), p. 10 e *RVSIS*, p. 197.



08 | Oinochoe

Pestense de figuras vermelhas, de boca trilobada.

Da Oficina dos Pintores Asteas-Python, c. 350-320 a.C.

Diónisos sentado.



Diónisos, de tronco desnudo e manto caído sobre as coxas e as pernas em numerosas pregas, segura na mão esquerda um tirso, tem na cabeça uma grinalda e usa sandálias. Ata-lhe os cabelos longos, negros e ondulados, que caem até aos ombros, uma fita decorada com pontos brancos e negros. O deus usa uma bandoleira e um bracelete no braço esquerdo. A mão direita, entreaberta, segura uma fita e talvez espeto de frutos ou bolos, já descrito em 08. À esquerda da figura, um altar. Por baixo do deus, rebento floral. Cf. mesmo motivo num *lebes gamikós* do Grupo de Asteas do Museu Arqueológico Nacional de Madrid (nº Inv. 11445) com descrição e imagens em *Hijos de Crono. Vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, Museo Arq. Nacional, 2005), pp. 88-89.

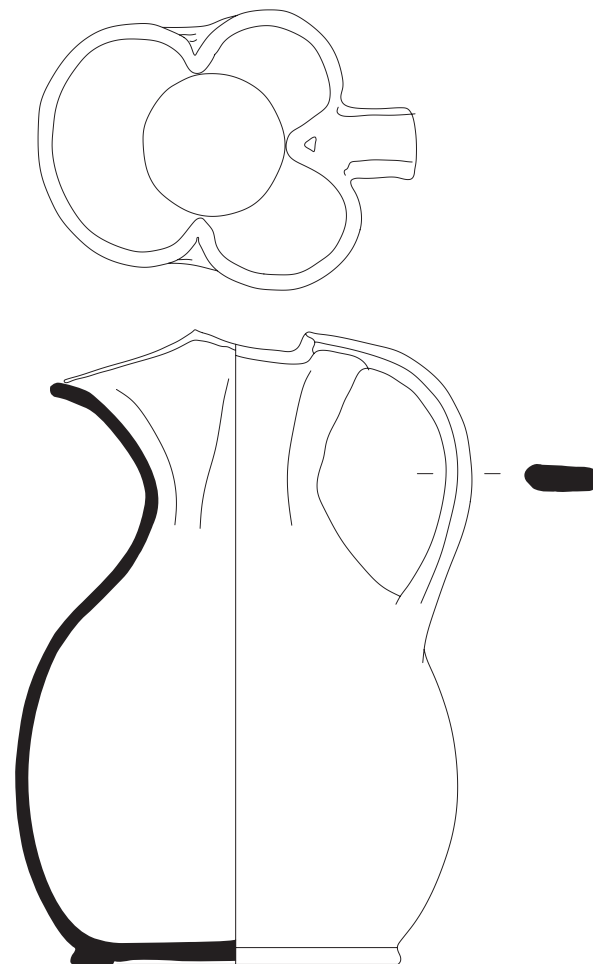
Branco no tirso e no motivo floral por baixo do deus. Pontos brancos na grinalda, na bandoleira, no bracelete e no altar.

No colo do vaso, friso de óvulos e pontos negros.

Por baixo da asa e nos lados da cena, palmetas. Uma roseta de cada lado da parte inferior da asa.

Trata-se de um exemplar da Oficina de Asteas-Python, provavelmente atribuível a Python pelas vestes (pregas e *debrum*), pelas mãos, pelas palmetas laterais. De Python existe um considerável número de vasos, de modo geral *kratêres-de-sino*, decorados com cenas de uma única figura, sendo Diónisos uma das mais usuais (cf. Trendall, *RVSIS*, pp. 197 fig. 15, pp. 202-203 e fig. 368-369). É grande a dificuldade de distinguir Python de Asteas, com quem trabalhou em estreita colaboração e que nele exerceu tão profunda influência. Essa grande proximidade não permite atribuir de forma segura a autoria das respectivas obras. Vide A. D. Trendall, *RFVPaestum*, pp.54 sqq. (em especial pp. 136 sqq.) e Pl. 40b-c e Plate 89, 96a, 97e, 99a; *RVSIS*, p. 202.

Cf. CVA Varsóvia, Polónia, nº 138062, Plate 5.1 e 3; Trendall, *Paestan Pottery*, p. 123; «Paestan Pottery: A revision and Supplement», *BSR* 20 (1952), pl. 1 sq., nº 181, p. 34 (4); *kratêr-de-sino* de Paestum (30386), com Diónisos de tronco desnudo. Vide Trendall, *RFVPaestum*, p. 61 e Plate 21a; «Paestan Post-Script», *BSR* 21 (1953), pp. 160 sqq.; «Paestan Addenda», *BSR* 27 (1959), p. 28; J. Beazley, «A Paestan Vase», *AJA* 48 (1944), p. 365.



Altura: 19 cm.
Diâmetro máximo: 13 cm.



ESTILO APÚLIO DE FIGURAS VERMELHAS



09 | Oinochoe (forma 1)

Apúlia de figuras vermelhas atribuível ao Pintor de Stoke-on-Trent ou seguidores (?). Cerca de 340-320 a.C.

Cabeça feminina.



Pequena *oinochoe* de figuras vermelhas, de bico trilobado, com asa, decorada com cabeça feminina, de perfil para a esquerda, de boca entreaberta, com o cabelo longo e negro envolto por fita e por vistoso e rendilhado *kekryphalos*. Usa coroa radial, brincos, colar. Branco na grinalda, no *kekryphalos* (faixa, traços, ziguezagues e pontos); pontos brancos ainda no brinco, no colar. O traço vertical da pupila forma um triângulo com as pestanas, a inferior e a superior.

Colo troncocónico e, no gargalo, banda de linguetas e traços. No reverso, palmetas (uma grande sob a asa e outras laterais). Na frente da boca da figura, uma roseta. Na parte inferior do corpo do vaso, por baixo da cena e das palmetas, corre um motivo ondulado.

Esta *oinochoe*, como a seguinte, apresenta as características de um discípulo do Pintor de Baltimore, o Pintor de Stoke-on-Trent – ou dos seus seguidores – que assinou grande número de pequenos vasos em que cabeças femininas servem como decoração base (cf. Trendall, *RVSIS*, p. 98 e Pl. 254). Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 888 sqq.

A respeito do Pintor de Stoke-on-Trent, observa Trendall (*RVSIS*, p. 98) que deve ter trabalhado em estreita colaboração com o Pintor de Baltimore – se é que se não trata do próprio –, cuja obra (cf. fig. 248-253) é do mais importante e significativo que se produziu no apúlio tardio e cujas cabeças femininas – sejam elas motivo central ou subsidiário – descreve assim: «O cabelo está geralmente coberto por *kekryphalos*, com aberturas bordadas, faixas pretas e brancas ou amarelas e ocasionalmente uma ou mais filas de pontos; emerge em puxo atrás, atado com uma fita branca e ondeada. Usualmente há uma mancha de cabelo negro sobre a testa, por vezes animada por linha branca e grande coroa radial, também branca. Brincos são geralmente círculos, com ou sem pingente de contas, pontos em cacho». Boca e olhos são obtidos com traços de pincel de grossura relativa, normalmente sem relevo. A sobranceira e as pálpebras são usualmente mostradas por linhas curvas e as duas linhas da pálpebra superior encontram-se em ângulo agudo, embora por vezes possam reduzir-se a uma. O «lábio inferior toma a aparência quase rectangular com fundo entalhe logo por baixo a dar ênfase especial ao queixo». Talvez a representação da cabeça desta *oinochoe* e da de 11 se aproxime mais das pintadas

pelos discípulos do Grupo T.C. (Tarento de Canosa), em que o cabelo atrás se divide a cada passo em três madeixas – que Trendall apelida de estilo “tridente” –, a linha da testa e do nariz é longa e recta, a boca torna-se um rasgão horizontal, com marcada saliência do lábio inferior e acentuado realce no queixo, até ao exagero nalguns casos.

Bibliografia: Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 854-860 (Pintor de Baltimore), 888-897 e Pls. 340-341 (Pintor de Stoke-on-Trent) e 901-903 e Pl. 343. 4-11; Trendall, *RVSIS*, p. 97-99.



Altura: 23,4cm.
Diâmetro máximo: 8,5cm.



10 | Oinochoe (forma 1)

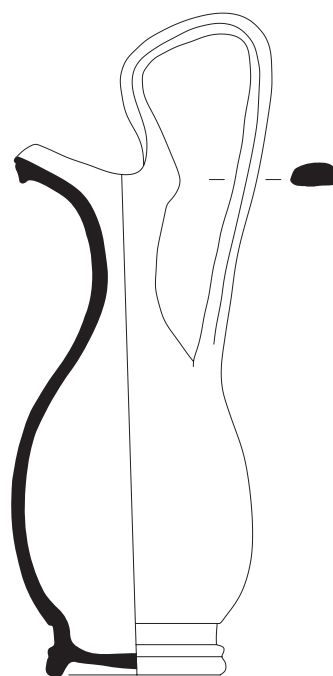
Apúlia de figuras vermelhas atribuível ao Pintor de Stoke-on-Trent ou seguidores (?). Cerca de 340-320 a.C.

Cabeça feminina.



Pequena *oinochoe* de figuras vermelhas, com forma e decoração muito idêntica às da anterior. Distinguem-na apenas ligeiras alterações que não são significativas: a cabeça feminina tem a boca menos aberta, o brinco tem menos um ponto branco e são mais desenvolvidas as linguetas da banda do *kekryphalos*, onde o ziguezage foi substituído por traço. Sobre o Pintor vide vaso nº 9.

Esta *oinochoe*, a anterior e os vasos seguintes, até ao nº 17, apresentam cabeças femininas como motivo central, muito frequente nos estilos da Itália do sul, em especial no apúlio. Neste, na sua fase tardia, Trendall e Cambitoglou fazem o catálogo de cerca do 6000 vasos, metade dos quais tem cabeça feminina como decoração subsidiária no colo ou na espalda ou como decoração principal de pelo menos um dos lados. Vide "Prefácio" de *RVAp.* II, p. V. Só o Pintor do *Sakkos* Branco executou mais de 600 vasos com a representação de cabeças femininas (cf. nº 15 deste Catálogo).



Altura: 23,2 cm.
Diâmetro máximo: 8,2 cm.



11 | Pelike

Apúlia de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Viena 334.
Cerca de 325-315 a.C.

Cabeça feminina.



O vaso está decorado nos dois lados com uma cabeça feminina de perfil para a esquerda, com *kekryphalos*, coroa, colar e brincos. Branco no colar, na coroa e nas fitas do cabelo.

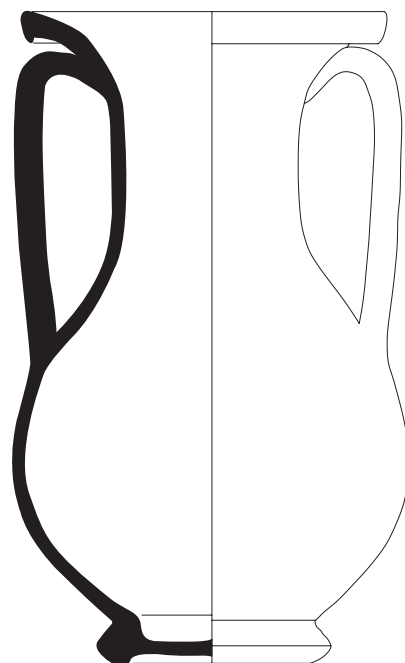
No colo, faixas e motivo ondulado. Sob cada uma das asas, palmeira e outros ornamentos vegetais.

Na parte inferior do corpo do vaso e na quase totalidade da base o verniz desapareceu.

Trendall-Cambitoglou (*RVAp.* II, pp. 695 e 697) consideram usual deste Pintor a representação das cabeças com *kekryphalos* (o *sakkos* é raro), decorado a cada passo com bandas de branco e com a particularidade – também característica de outros Pintores, como o Grupo de Winterthur, mas mais acentuada nele – de apresentar na borda superior duas saliências que se assemelham a pontas de laço; o cabelo apanhado atrás com fita branca; grande coroa radial, colar, brincos geralmente de cachos de pontos ou pendente. Nos olhos, uma linha traça a pálpebra superior; uma pupila pequena, pouco mais do que um ponto.

Proveniência: Colecção Éden nº 10 – que estava em Corsham (Wils.).

Bibliografia: Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 697 e Pl. 259.4.



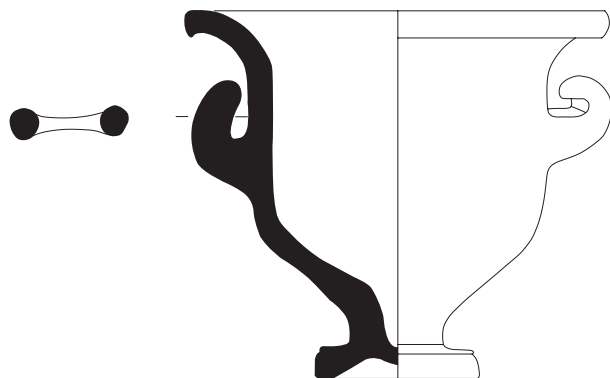
Altura: 19,5 cm.
Diâmetro máximo: 12,5 cm.



12 | Kratêr-de-sino

Apúlio de figuras vermelhas. Segunda metade do séc. IV a.C.

Cabeça de mulher.



Pintado nos dois lados com cabeça de mulher de perfil, que usa *kekryphalos*.
 Palmetas sob as asas, a ladear as cabeças.
 Dadas as suas dimensões e tendo em conta o pouco cuidado posto no tratamento da figura, devia destinar-se a brincadeiras de crianças.

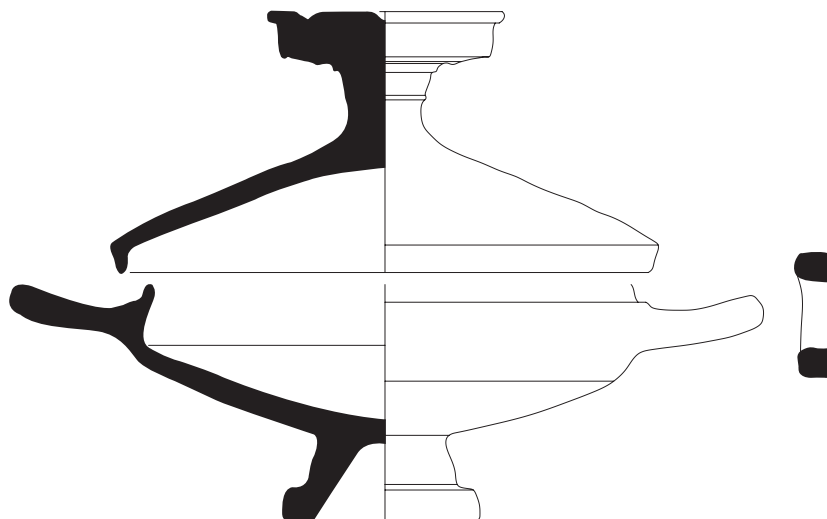
Altura: 8,5 cm.
 Diâmetro máximo: 10 cm.



13 | Lekanis

Apúlia de figuras vermelhas do Círculo do Pintor de Stoke-on-Trent ou seguidores (talvez atribuível ao Grupo de Lavello). Cerca de 340-310 a.C.

Cabeça de mulher de cada lado.



Altura: 14,5 cm.
Largura máxima: 23,5 cm.

A tampa está decorada com uma cabeça feminina de perfil para a esquerda, de boca ligeiramente entreaberta, com o cabelo longo e negro envolvido por fita e por vistoso e rendilhado *kekrýphalos* (faixas, traços, linguetas, pontos). Usa coroa radial, brincos, colar. Branco na coroa, na fita, no *kekrýphalos* (faixas, traços, pontos); pontos brancos ainda no colar. O traço vertical da pupila forma um triângulo com as pestanas. Esta cabeça tem semelhanças, em especial na decoração do *kekrýphalos*, com as descritas em 10 e 11. Palmetas e outra decoração vegetal de ornamento ladeiam as cenas. No bordo da tampa, motivo ondulado. Na pega, decoração de raios.

A tampa poderá pertencer-lhe.

Esta *lekanis* deve ser obra de um grupo relacionado com o Pintor

de Stoke-on-Trent, designado Grupo de Lavello, por uma *oinochoe* encontrada nessa localidade (cf. Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 899-900, nº 449). Segundo Trendall-Cambitoglou, além das características fundamentais do Pintor de Stoke-on-Trent (dadas em 9 deste Catálogo), as cabeças deste grupo apresentam usualmente uma simples pincelada para a pálpebra superior, a pupila em forma de cunha; é dado algum destaque ao lábio inferior, o queixo arredondado, raios da coroa curtos que descem até ao brinco. No fim da boca surge de modo geral um pequeno traço vertical que às vezes parece quase um borrão.

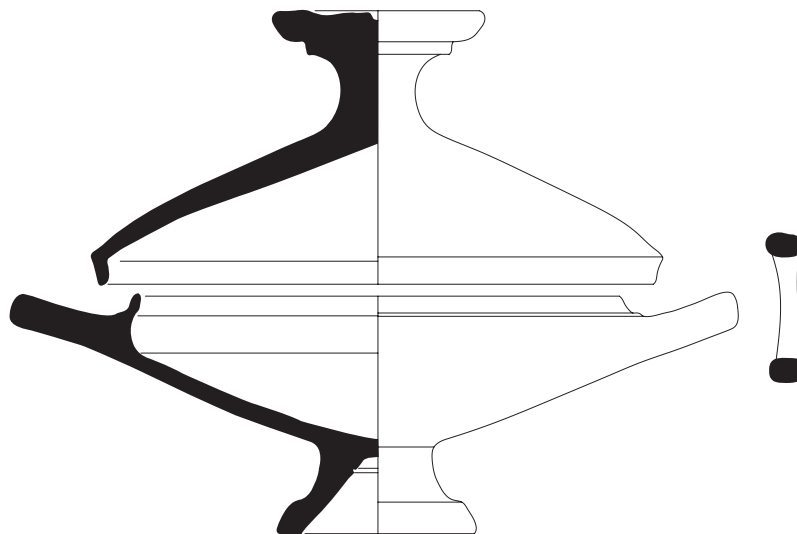
Bibliografia: Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 899-901 e Pl. 343.1-3.



14 | Lekanis

Apúlia de figuras vermelhas da Oficina dos Pintores do *Sakkos Branco-Kantharos*.
Fins do séc. IV a.C. (c. 330-310 a.C.).

Cabeça de mulher de cada lado.



Altura da tampa: 10,5 cm.
Largura: 21,5 cm.
Altura do corpo do vaso: 9 cm.
Largura máxima: 27,5 cm.

A tampa está decorada com uma cabeça feminina de perfil para a esquerda, com o cabelo envolvido por vistoso e rendilhado *sakkos* (faixas, traços, linguetas, pontos). Usa coroa, brinco, colar. Branco na coroa, no *sakkos* (faixas, traços, pontos); pontos brancos ainda no colar. A pupila e as pestanas são sugeridas por ponto e traço em forma da letra grega épsilon.

Palmetas e outros ornamentos vegetais, a ladear as cenas. No bordo da tampa, motivo ondulado. Na pega, decoração radial.

A tampa não pertence.

Esta *lekanis* apresenta as características do Grupo do Pintor do Kantharos – nome derivado do grande número de *kantharoi* produzidos – que Trendall tende a não distinguir do Pintor do Sakkos Branco – assim chamado pela representação frequente nas suas obras de pequeno *sakkos* branco –, o imediato sucessor e legítimo herdeiro do Pintor de Baltimore (*RVSIS*, p. 99). As cabeças femininas – que utilizou como decoração única em mais de 600 vasos, a maioria de pequenas dimensões (*kántharoi*, várias formas de *oinochoai*, pratos, *píxides*, *lekanides*) – encontram-se pintadas de forma muito característica: As cabeças estão cobertas por um *sakkos* com um ou dois nós brancos no cocuruto e decorado com

raios, fiadas de linhas e pontos, faixas negras com borda superior dentada e o característico motivo de cruces brancas, muitas vezes sobre faixa negra. Mancha de cabelo negro atravessa a testa, animada por grosso traço branco, mancha negra que por vezes se continua por um traço pelo pescoço. Sobre essa mancha aparece uma coroa de raios que tendem a diminuir à medida que se aproximam da orelha, continuada por um brinco em forma de pingente. No desenho dos olhos, a pupila e a pálpebra inferior fundem-se numa simples linha curva, enquanto a superior faz um ângulo recto com a linha da sobrancelha, cujo ponto de encontro se situa precisamente por cima e a tocar na pupila. A boca tende a ser pequena e aparece como curta linha curva ou ponto, com os lábios geralmente separados e realce no inferior (cf. Trendall-Camitoglou, *RVAp.* II, pp. 991-992 e Pls. 388.8 e 389.2 e 5; Trendall, *RVSIS*, p. 99 e Pl. 254, 6-8).

Bibliografia: A.D.Trendall-Camitoglou, *RVAp.*II, pp. 854-860 (Pintor de Baltimore) e 957-978 e 991-1009 (Pintor do Sakkos Branco e do Grupo do *Kántharos*).

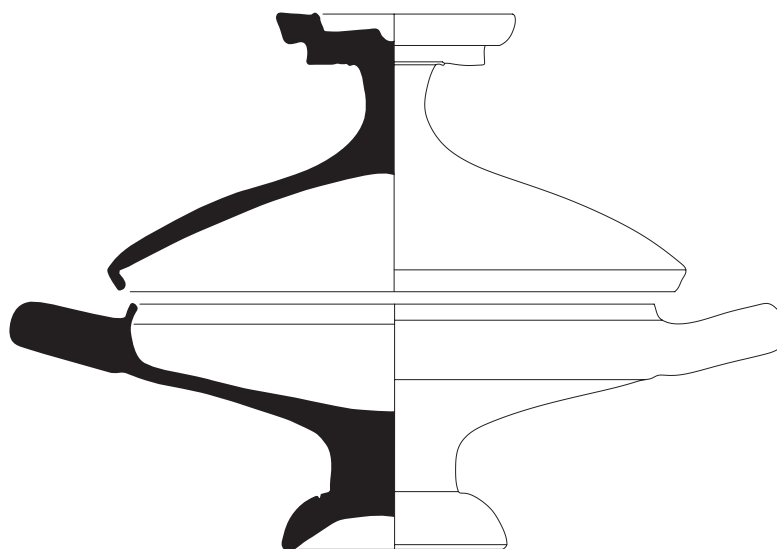


15 | Lekanis

Apúlia de figuras vermelhas, do Círculo do Pintor de Baltimore e Associados (Grupo do Pintor de *Kántharos* ou Pintores de Ânforas e de Armidale?).

Segunda metade do séc. IV a.C.

Cabeça de mulher de cada lado.



Altura: 15,2 cm.
Largura máxima: 23,5 cm.

A tampa, de cada lado, está decorada com uma cabeça feminina de perfil para a esquerda, de boca entreaberta, com o cabelo envolvido por fita e por vistoso *kekryphalos* (traços, linguetas). Usa coroa radial, brincos, colar. Branco na grinalda, na fita, no brinco, no *kekryphalos* (faixa, traços), no colar. Nos olhos, as linhas das pestanas são quase paralelas e com elas a linha da pupila forma praticamente ângulos rectos. No reverso, o desenho dos olhos apenas com linhas primárias.

Ladeiam as cabeças palmetas e outros ornamentos vegetais. No bordo da tampa, motivo ondulado. Na pega, motivo radial. As cabeças têm semelhanças com as do Pintor de Baltimore e As-sociados (cf. Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II Suppl., Part II, Pl. LXXIX. 12).

Coincidem as seguintes características dos Pintores de Ânforas e de Armidale: as cabeças têm de modo geral o cabelo envolvido por *sakkos*, *kekryphalos* ou *sphendone*, a cada passo com traços e riscas brancas e/ou negras, de onde sai atrás grande puxo atado por fita branca; é raro encontrar mancha de cabelo sobre a testa. A linha da testa e do nariz é geralmente direita. A boca e o queixo são bem definidos, sem excessivo realce; a boca é frequentemente representada como estando ligeiramente aberta.

Bibliografia: Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 765-774 e 804-817.



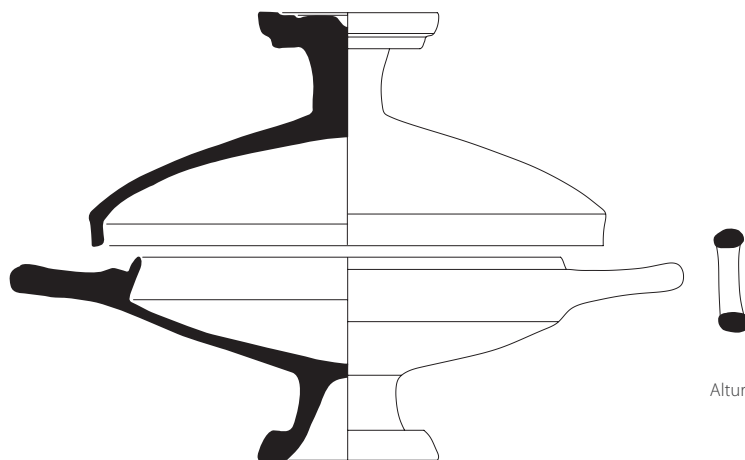
16 | Lekanis

Apúlia de figuras vermelhas, do Pintor de Menzies, ou do seu Grupo. C. 330-310 a.C.

Eros; mulher sentada.

Lado A: Eros

Lado B: Figura feminina



Altura da tampa: cerca de 9 cm (é irregular).
Diâmetro: 19 cm.
Altura do corpo do vaso: 7,7 cm.
Largura máxima: 25,7 cm.

A tampa deste recipiente, geralmente usado para unguentos e cosméticos, está pintada, como é usual, e parece não pertencer à parte inferior; é significativamente maior.

Lado A: Eros alado que se senta em rochas (cf. Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, p. 497 e Pl. 192). Tem na mão direita um espelho e na esquerda uma bandeja. Usa *kekryphalos* e grinalda na cabeça, bandoleira, pulseiras (duas em cada pulso), duas argolas no tornozelo direito; e calça sandálias. Festão e roseta preenchem os espaços entre o assento e as asas e pernas do deus, respectivamente. Branco nas asas, no espelho, nas pulseiras, nas argolas, nas sandálias, na roseta e na rocha em que Eros se senta. Pontos, brancos também, na grinalda, na bandoleira, na bandeja, no festão.

Lado B: Figura feminina, também sentada em rochas, segura na mão direita, a única visível, um espelho e uma bandeja, encimada por folha de hera. Veste *himátion*, tem grinalda e usa fita e *kekryphalos* no cabelo, colar e três pulseiras. Branco nos pés ou sandálias, nas pulseiras, na bandeja, na folha de hera, no espelho e na rocha em que a figura se senta. Pontos brancos na grinalda, no colar, na bandeja.

Palmetas, a ladear as cenas. No bordo da tampa, motivo ondulado. Na pega, decoração radial.

O Pintor de Menzies e o seu Grupo, cujo estilo se relaciona com o dos Pintores da Pátera e de Ganimedes, pintaram grande quantidade de pequenos vasos – *oinochoai*, *epichyseis*, *skyphoi*, *kántharoi*, *lekanides*, taças, *rhytá* – com figuras que se repetem, em especial a de Eros, que pode aparecer só ou associado com a de uma mulher. Neste Grupo, são características comuns aos Pintores da Pátera e de Ganimedes o desenho e a decoração, em especial o tratamento dos seios e das roupas, o uso abundante de bandoleiras que cruzam o corpo das figuras masculinas, a representação de colares e pulseiras, de argolas nas pernas.

Bibliografia: Trendall-Cambitoglou, *RVAp.* II, pp. 721-725 e 793-795 (para as características dos Pintores da Pátera e de Ganimedes, respectivamente); pp. 818-819, 826-851 e Pls. 311-317 (para o Pintor de Menzies e seu Grupo); Trendall, *RVStS*, p. 96 e Pls. 244-247.



TIPO GNATHIA



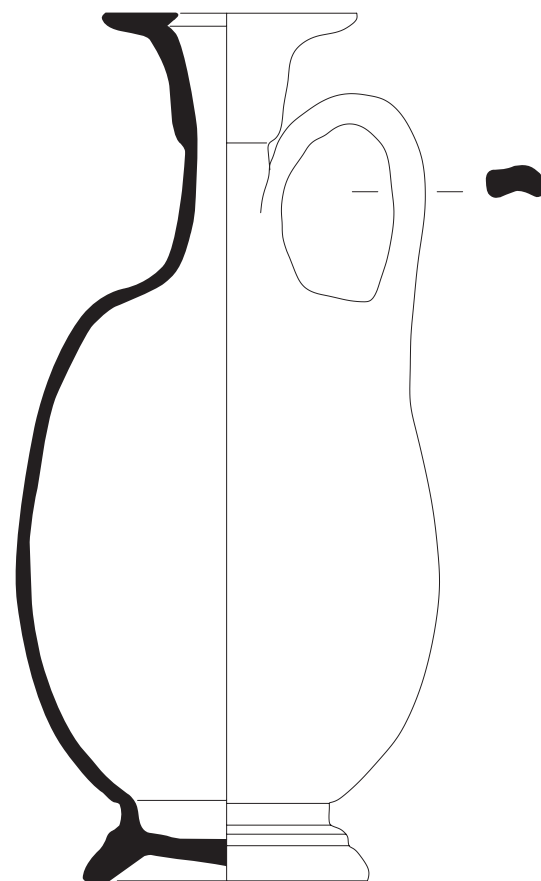
17 | Lêkythos

Apúlia tipo Gnathia. Cerca de 320 a.C.



Lêkythos de forma bojuda com reticulado branco, sobre fundo negro, delimitado em cima e em baixo por bandas também brancas, a de baixo mais larga. Na parte inferior do reticulado, aparecem linhas brancas, na parte superior corre faixa de cor alaranjada que desce para dar a volta ao arranque inferior da asa. Motivo ondulado na espalda. No colo, linguetas a branco que começam no arranque da asa e se estendem até ao bojo. Banda a negro no limite inferior do pé. Branco no motivo ondulado, nas linguetas do colo e em traços na base da asa.

A forma de decoração dos traços no colo apresenta similitudes com a cerâmica apúlia normal (cf. CVA, Deutschland 23, Heidelberg 2, Plate 86, 2). Por estes traços e pelo reticulado, tem parecenças com a *lêkythos* da Colecção João Allen que tem o nº 5 no *Vasos Gregos* (Porto, Museu Nac. Soares dos Reis, 2008), p. 51.



Altura: 15,2 cm.
Largura máxima: 7 cm



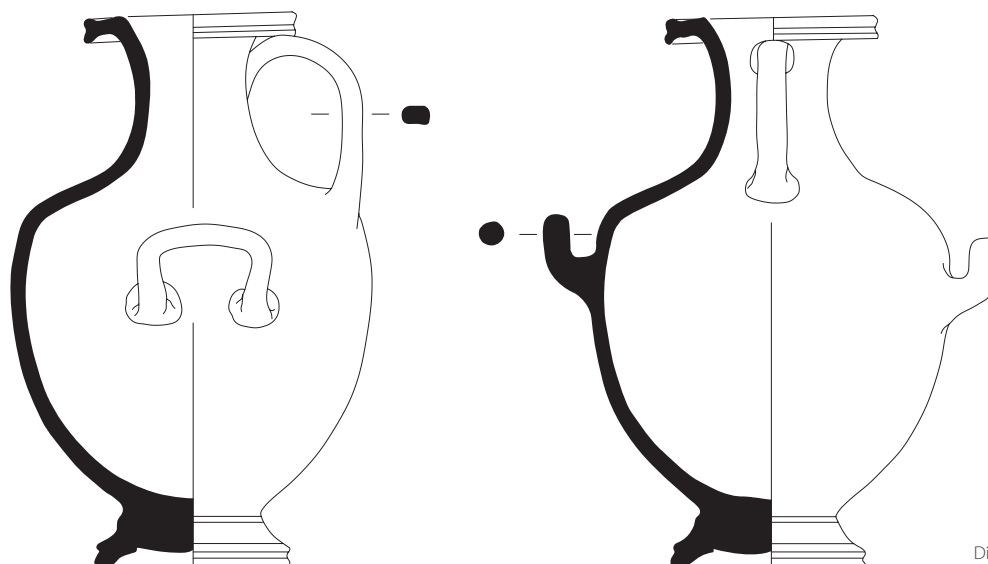
ESTILO CAMPANIENSE DE FIGURAS VERMELHAS



18 | Hídria

Campaniense (?) de figuras vermelhas, c. 350 a.C.

Mulher sentada.



Altura: 16,5 cm.
Diâmetro máximo: 14 cm.

Mulher, sentada em rochas, segura na mão direita uma coroa e na esquerda um cofre (cf. Trendall, *LCS*, Pl. 193). O manto envolve em pregas as coxas e as pernas, deixando o torso desnudo. À esquerda, cacho de uvas e folha; à direita, um elemento floral em forma de festão. A figura feminina usa *kekryphalos* e diadema na cabeça, colar, pulseiras nos dois braços (três no direito e duas no esquerdo), a branco. Ainda a branco uma mancha sobre a tampa do cofre e dois traços que a cruzam, dois círculos a limitar as rochas em que a mulher se senta, pontos no diadema, no festão e no cacho de uvas.

Na espalda, decoração de linguetas.

No reverso, palmetas.

Figuras femininas sentadas e de torso desnudo – embora não seja usual em estilos anteriores aparecerem figuras femininas despidas ou seminuas, a não ser que se trate de hetairas em banquetes, de cenas de banho ou de contexto mitológico – passam a ser motivo frequente em estilos da Itália do sul, sobretudo no campaniense (cf. Trendall, *LCS* I, p. 299; II, Pls. 88, 120, 121, 123, 137, 171, 188, 218, 219).

Todavia apresenta semelhanças com a *lékythos* bojuda dos Pintores Asteas-Python, de Paestum 22443 (2/16). Cf. Trendall, *RFV Paestum*, p. 65 e Pl. 19 c-d e e-f..

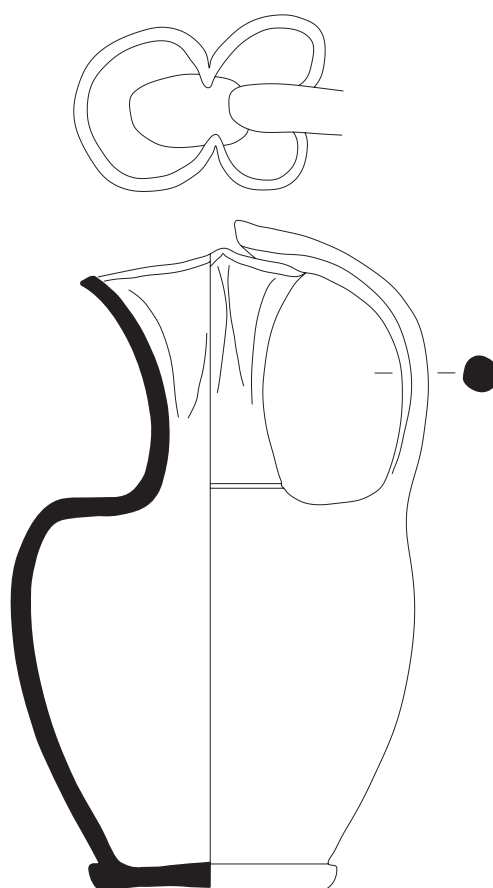
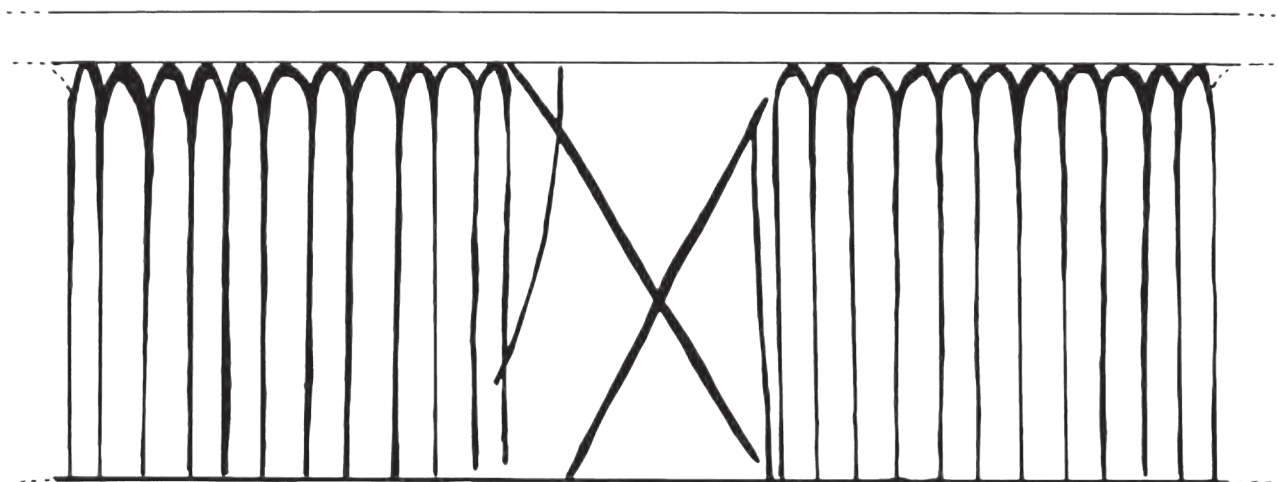


ESTILO CAMPANIENSE EM RELEVO



19 | Oinochoe (forma 2)

Campaniense de verniz negro, de boca trilobada. Cerca de 300 a.C.



Oinochoe de corpo piriforme, com bojo em relevo, em forma de gomos. Cf. a *oinochoe* campaniense, da segunda metade do séc. IV a.C., de forma idêntica, embora de cor castanha clara, em CVA de Gotha, Schlossmuseum (Alemanha), Tafel 89,5.

Altura: 19 cm.
Largura máxima: 11,5 cm.



Os vasos gregos: caminhos e descaminhos do coleccionismo português

Maria Helena da Rocha Pereira

É costume datar os princípios do coleccionismo 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 “coleccionismo” 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 autênticas.¹ 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 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, tem sido estudados 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 – 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 Etruria. Encontrá-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:

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.

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).

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.



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 raiano
vosso riso parcial; Britannia adora
nova Etrúria.....

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:

Explotando 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 constituíam 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 Vergílio, 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 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 arte.¹¹

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 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.

⁸ *Obras Poéticas* (Lisboa 1844), vol. IV, pp. 86-87.

⁹ *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa 1988), pp. 346-358.

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.41-63.

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 exepção” in *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura*, p. 75 e 82.

¹⁴ *Ibidem*, p.84.



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-kratér 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 helénísticos”, 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.

Voltando à 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 distinguíam “dois enormes jarrões de porcelana de manufatura de Sèvres, oferecidos a D. Pedro V, em 1855, por Napoleão III, por ocasião da Exposição Universal de Paris¹⁸. Se não fossem as dimensões excepcionais dessas duas peças (1m,05 de altura), seríamos talvez levados a pensar que se trataria de um 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* (Berlin 1862), p. 328 seqq, e, sobretudo, num artigo do mesmo autor publicado no *Bullettino di Corrispondenza Archeologica* de 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 forma 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 viu 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

¹⁵ Publicados em *Humanitas* 27-28 (1975-1976) 232-236.

¹⁶ Fundação da Casa de Bragança (Lisboa 1986).

¹⁷ *Les Arts en Portugal* (Paris 1846), Vol. 1 p. 404.

¹⁸ Op. cit., pp. 189 e 194, respectivamente.



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 des-caminhos das preciosidades da Colecção Real e da Colecção Palmeira a famosa frase de Terenciiano Mauro *habent sua fata libelli*, 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 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 aquarela 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.

¹⁹ *Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving-te's – Gravenhage* XLII, pp. 78-83.

²⁰ *Um coleccionador do Porto Romântico. João Allen (1781-1848)*. (Porto 2005).



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 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 *lékythoi* 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 *lékythoi* áticas. Também por doação, neste caso da professora universitária e poetisa Doutora Ana Hatherly, uma *oinochoae* cicládica e um *aryballos* coríntio.

Com estes últimos exemplos, estamos já na nossa época, em que o coleccionismo 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 coleccionismo 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 coleccionador pelo qual principiámos este esboço histórico e artístico.



A propósito da ânfora com a dança pírrica da Colecção Dr. António Miranda

Rui Morais

Da colecção de vasos gregos do Dr. António Miranda faz parte uma interessante ânfora de figuras negras cujo tema, identificado pelo autor deste catálogo, representa o motivo das danças pírricas. Como se afirma nesse texto, estas danças eram, entre outros locais, celebradas em Atenas por ocasião das famosas Panateneias em honra da deusa máxima da cidade, Atena. Estaria assim sancionada uma relação directa do tema representado no vaso com a produção desta ânfora de figuras negras numa qualquer oficina ática.

Todavia, uma análise mais detalhada dos motivos figurativos e ornamentais da ânfora e a identificação no CVA¹ de produções afins, referidas como etruscas, sugere uma origem dessa procedência para esta peça. Como iremos ver, não só os aspectos estilísticos (como a decoração do friso) estão mais próximos das produções etruscas, como podemos encontrar paralelos para o tema das danças pírricas em frescos identificados em Tarquínia.

Começemos por uma breve referência aos frescos dessa região. Esta verdadeira “pinacoteca subterrânea” representa o mais vasto conjunto do género da época pré-romana em todo o Mediterrâneo. As pinturas cobrem um período de cerca de meio milénio, do segundo quartel do século VII aos séculos III/II a. C., com especial incidência no período arcaico (últimos decénios do século VI e inícios do século V a. C.).

A maior parte dos frescos (cerca de 80 %) estão reagrupados na necrópole de Monterozzi, em Tarquínia, mas também nas necrópoles de Veios (*Veii*), Cerveteri (*Caere*), Vulci, Orvieto (*Volsinii*) e Chiusi (Steingraber, 2006, 9). Não iremos, contudo, alongar-nos sobre as indicações preciosas que estas pinturas podem dar acerca da vida quotidiana, a sociedade, o gosto, a religião, as crenças e o culto dos mortos, sobretudo da aristocracia dirigente.

Como se testemunha pela forma das tumbas, pelos elementos de decoração arquitectónica e pelo mobiliário funerário depositado, estas tumbas etruscas (pelo menos nos primeiros séculos) eram encaradas como a “casa dos mortos”. Esta mentalidade, que pressupõe uma religiosidade imbuída de magia, opõe-se claramente à concepção grega do culto dos mortos e da arte funerária, situada a um nível espiritual superior.

No que à técnica pictórica diz respeito, podem ser individualizados três períodos distintos, com diferenças ao nível do estilo e da técnica: o período orientalizante (séc. VII/inícios do VI a. C., o período arcaico (a partir do segundo quartel do séc. VI a. C.) e o período intermédio, designado por sub-arcaico e clássico (no decorrer do séc. IV a. C.). Estes períodos acompanham também a pintura de vasos que de seguida se apresenta.

Evolução cronológica e estilística dos vasos de produção etrusca

Conhecem-se desde o período orientalizante² fortíssimas relações

comerciais dos etruscos com o mundo grego e sírio-fenício, como o demonstra a quantidade de vasos pintados oriundos daquelas regiões. É nesta época que vemos crescer a influência coríntia nas produções etruscas, o que leva a pressupor a deslocação de oleiros coríntios para a Etrúria. É sobretudo graças aos estudos do etruscólogo húngaro J. G. Szilágyi (1986, 1-16) que temos conhecimento desta cerâmica podendo, inclusivamente, identificar diferentes ateliers na Etrúria meridional. Entre os pintores gregos estabelecidos em Vulci no final do período orientalizante, destacam-se duas personalidades: o Pintor das Andorinhas e o Pintor da Esfinge Barbada³. Estes influenciaram as gerações seguintes estabelecidas em Cerveteri (*Caere*) e conhecidas pela produção de grandes ânforas com decoração em escamas (denominadas *anforoni squamati*), além de pequenas olpai, inspiradas essencialmente no repertório estilístico do coríntio médio (Szilágyi, 1986, 1-16).

Federica Wiel-Marin (1997, 513 sq.) estudou vasos do período arcaico descobertos em mais de cinquenta tumbas pintadas de Tarquínia. Nestas tumbas encontram-se sobretudo cerâmicas etrusco-coríntias, áticas de figuras negras e de figuras vermelhas, vasos etruscos de figuras negras do atelier do Pintor de Micali, *buccheros* e recipientes de verniz negro. Este é um período em que a pintura funerária desse povo conhece o seu auge, graças ao domínio exercido sobre o mar Tirreno e à hegemonia do comércio marítimo internacional, essencialmente com o Oriente e o mundo grego.

No século VI a. C. a Etrúria importou vasos de figuras negras provenientes de Corinto, da Lacónia (Esparta), dos centros Calcídicos (Eubeia e Itália meridional), do Leste da Iónia (i.e. das ilhas de Samos e Quíos) e, sobretudo, de Atenas. A presença destas importações influenciou as produções locais. Neste contexto, é necessário distinguir três categorias: as cerâmicas importadas do mundo grego, as peças realizadas na Etrúria por oleiros e pintores gregos imigrados e as imitações fabricadas por oleiros e pintores locais.

Entre muito outros pintores etruscos já identificados (Steingraber, 2006, 125-126), destaca-se o Pintor de Micali⁴, o principal representante da cerâmica etrusca de figuras negras. O atelier deste foi, inclusivamente, objecto de uma exposição, intitulada *The Micali Painter and his Followers* (New York, 1987), a cargo do especialista N. J. Spivey que distingue cinco fases. Ao lado de algumas raras cenas mitológicas e figuras dionisiacas, os assuntos, maioritariamente decorativos, comportam sobretudo criaturas fantásticas, frequentemente em posições heráldicas, frisos com animais, cavaleiros, guerreiros, corridas de cavalos e ornamentos vegetais. Para além deste pintor e do seu círculo, conhecem-se ainda, a trabalhar em Vulci, os grupos de Munich 892, de Munich 883 e do Vaticano 265, que têm em comum algumas particularidades: o tipo de palmetas e espirais utilizadas e a representação das personagens em silhuetas (cavaleiros, atletas, combatentes, simposiastas e, mais raramente, deuses ou heróis).

¹ Vd. Belgique, 3. Bruxelles iii, Pl. 1, nº 6; Denmark 5, Copenhagen, V, IV B, Pl. 217, nº 7; Deutschland, 4, Braunscherg, Pl. 33, nº 6; Great Britain, 12, Reading, i, Pl. 38, nº 1a-1c; Hongrie, I, Budapest, (I) IV B, Pl. 19, nº 1-6; Pl. 20, nº 3-4.

² As primeiras produções de vasos etruscos, fabricadas nos ateliers de Veios, remontam, inclusivamente a um período anterior, designado por geométrico ou orientalizante antigo (fins séc. VIII/650 a. C.), inspirados, sobretudo, pelos vasos gregos do estilo geométrico (Steingraber, 2006, 36-37).

³ Com o aparecimento de novas tendências que caracterizam o período intermédio no final do século VII a. C., este pintor decidiu mudar-se para a cidade de Cerveteri, outro grande centro do Sul da Etrúria, influenciando três gerações de oleiros e pintores (Szilágyi, 1986, 1-16).

⁴ Do círculo deste pintor fazem parte outros como, Pintor do Vaticano 238, Pintor de Kyknos, Grupo de Kape Mukathera, Grupo de Florença 80675, Grupo de Orbetello e Grupo de Bisenzio (Steingraber, 2006, 126).



Todos estes grupos se inspiram na cerâmica ática de figuras negras da época arcaica tardia do último quartel do século VI a. C. (Beazley, 1976, 20-23 e 296). A estes irá juntar-se mais tarde o chamado “Grupo de Orvieto”, do qual se destaca o Pintor dos Sátiros Dançantes. A produção etrusca de figuras negras cessa progressivamente nos primeiros decénios do século V a. C. e é substituída pelas imitações de figuras vermelhas, especialmente localizadas na região de Faléria, estimuladas por oleiros oriundos da Ática e da Itália do Sul (Steingraber, 2006, 127; 187; 240).

Representação de vasos nas pinturas murais

Muitos dos motivos que aparecem nos vasos figuram nas pinturas murais. Para além disso, estes vasos estão representados nalgumas dessas pinturas. É o caso de duas das que se conhecem em Tarquínia: a *Tumba della Nave* (Tumba do Barco) e a *Tumba dei Vasi Dipinti* (Tumba dos Vasos Pintados).

A primeira, descoberta em 1958, datada de meados do século V a. C., suscita uma atenção particular, devido à representação de uma

cena portuária onde se vê um vaso de grandes dimensões (um kratêr-de-colunas) com um tema bem conhecido das produções áticas, o da Centauromaquia (fig. 1).

A tumba dos “Vasos Pintados”, descoberta em 1867, data de c. de 510 a 500 a.C. Neste fresco pode ver-se uma pequena mesa (*kylikeion*) sobre a qual repousam duas ânforas e, entre elas, um grande kratêr-de-volutas em metal (uma provável imitação de um modelo em bronze, como o célebre kratêr de Vix), associadas a uma cena de *komos* (danças burlescas de foliões tipo dionisiaco). Na ânfora situada à direita do kratêr está representada uma cena de sátiros dançantes idêntica à de uma ânfora etrusca do Museu de Bruxelas⁵ (fig. 2). O friso inferior, internamente ornamentado com a representação de losangos e pontos, é extremamente curioso. Este motivo, também presente na ânfora da colecção do Dr. António Miranda, aparece associado às ânforas de produção etrusca, como no caso da referida peça do Museu de Bruxelas (CVA, Belgique, 3, Bruxelles, iii, Pl. 1, nº 6).

Apesar dos vários esforços que têm sido consagrados aos estudos



figura 1



figura 2

⁵ vd. CVA, Belgique, 3, Bruxelles, iii, Pl. 1, nº 6.



das produções etruscas (em especial, como referimos, por J. G. Szilágyi), estas ainda não se encontram verdadeiramente consagradas nos estudos da especialidade. A verdade é que a consulta dos diferentes *corpora* do CVA⁶ permite constatar a existência de uma vasta produção etrusca em vasos de figuras negras, directamente inspiradas nas suas congéneres áticas do período arcaico tardio. Para além das obras específicas e dos artigos que têm vindo a ser publicados, são igualmente de realçar os catálogos de exposições sobre esta temática (Steingraber, 2006, 321) ou sobre a generalidade dos vasos gregos. A título de exemplo refira-se o catálogo de vasos gregos do *Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana*, da autoria de Ricardo Olmos (1993, 277), que a propósito das produções etruscas presentes ali faz a seguinte reflexão:

“Cuando, durante los siglos XVIII y XIX se inició el descubrimiento masivo de las tumbas etruscas se consideraron también etruscos todos aquellos los vasos hallados en ellas, que en su mayoría, como se reconoció definitivamente mucho más tarde, eran en realidad griegos. Pero, efectivamente, junto a esas riquísimas importaciones griegas existió paralelamente una rica producción local, esto es etrusca, en la que se mezcla el sello y el estilo original de la producción propia con el influjo, decorativo y hasta temático, del mundo griego. Esta cerámica etrusca ha sido redescubierta y valorada en época relativamente moderna, con posterioridad a la griega: se ha estudiado especialmente en este siglo XX y en ella hoy se ve no sólo el original universo estético que encierran sus producciones sino, sobre todo, un testimonio y un documento esencial para conocer mejor el proceso dialéctico de aculturación que experimentó el mundo etrusco ante los estímulos griegos durante la antigüedad”.

É assim interessante a presença na colecção António Miranda desta ânfora etrusca ornamentada com o tema da dança pírrica. Para além do friso decorado com motivos em losangos e pontos acima referido, esta ânfora tem em comum com as outras produções etruscas o mesmo tipo de palmeta e a representação das figuras em silhueta. Os olhos, o perfil e o motivo da dança, com grande ênfase dado aos movimentos das mãos e dedos, encontram, por outro lado, paralelos significativos na pintura mural e na arte da incisão, sua contemporânea (Tumba do Guerreiro, em Tarquínia, c. 400-350 a. C.).

O tema da dança pírrica entre os Etruscos

Mas se, a partir do tipo de ornamentação e da técnica utilizada, esta ânfora possui características afins às produções referidas como etruscas, o que dizer do tema central nela representado? Como já referimos, as danças pírricas eram bem conhecidas dos gregos, não sendo estranho, portanto, que em produções áticas se

representasse este motivo, especialmente em alusão às danças celebradas nas grandes Panateneias (Poursat, 1968, 550-615). Todavia, também os etruscos e, posteriormente, os romanos (Suet. *Diu. lul.* 39) celebraram estas danças rituais. Sabemos que os guerreiros etruscos executavam, desde uma data muito recuada, uma dança guerreira que tinha um valor religioso e mágico e que não servia apenas de exercício e de treino para o combate, mas também se destinava a atrair a atenção e a benevolência dos deuses da guerra. Apesar de não possuímos fontes escritas que descrevam estas danças, conhece-se frescos e baixos-relevos esculpidos onde aparecem homens armados e com elmos, a executar os passos de uma dança rítmica, e a bater cadenciadamente as lanças nos seus escudos (Johnstone, 1956; Bloch, 1966, 135). Uma das tumbas de Tarquínia, encontrada em 1878, e datada de 500 a 490 a. C., é inclusivamente conhecida como a “Tumba dos Pirricistas” (Tumba dei Pirrichisti) (Steingraber, 2006, 100; 309). É possível que esta tumba, da qual apenas se conhece uma descrição sumária, retratasse os jogos em honra do defunto. As danças com armas, também conhecido na “Tumba das Bigas” e em várias outras tumbas arcaicas e tardo-arcaicas encontradas em Chiusi, não são, todavia, tão explícitas como na Tumba dos Pirricistas (Steingraber, 1984, 40).

Como refere Nigel Spivey (1991, 143) no seu estudo *Greek Vases in Etruria*, a propósito da presença dos motivos desportivos representados nas ânforas panatenaicas descobertas nos túmulos etruscos e nos próprios frescos das tumbas, estes motivos faziam parte dos rituais de passagem para a outra vida.

A quase totalidade da documentação arqueológica que possuímos sobre as manifestações desportivas na Etrúria é constituída por achados recolhidos nas necrópoles, que acentuam a sensação de que as práticas agonísticas estavam ligadas de forma significativa ao mundo funerário. Mas os *ludi* representados em estelas (como a chamada estela funerária de Chiusi, no Museu de Palermo, com a representação de um par de dançantes armados), e em pinturas murais parecem igualmente documentar que os jogos não só tinham lugar no decurso dos rituais fúnebres, como faziam parte das festas públicas cidadinas (Johnstone, 1956). Estes eram organizados pelas comunidades em honra da divindade nacional etrusca ou de divindades locais, incluindo danças com armas, *ludi* fanfarronescos ou cruéis, exibições de malabaristas e acrobatas, para além de espectáculos de tipo teatral (Rastrelli, 2002, 54-55). Destaque-se, aqui, a referência de Heródoto, quando a propósito das estreitas relações entre os etruscos e o santuário de Delfos, menciona a instituição de jogos sagrados, atléticos e equestres, de carácter público por parte daquele povo, directamente inspirados nos *ludi* gregos (apud. Rastrelli, 2002, 56-62).



Os antigos falaram com admiração do nível alcançado pelos etruscos nos trabalhos em bronze e terracota. A ânfora da colecção Dr. António Miranda, é mais um testemunho do contacto profícuo e do processo dialéctico de aculturação que experimentou o mundo etrusco face aos estímulos gregos.

⁶ Cfr. nota 1



Bibliografia

Beazley, J. D. (1976). *Etruscan Vase Painting*. Oxford.

Bloch, R. (1966). *Os Etruscos*. Editorial Verbo. Lisboa.

CVA, *Corpus Vasorum Antiquorum*.

Johnstone, M. A. (1956). *The dance in Etruria. A comparative study*. Florence.

Olmos, R. (1993). *Catálogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Madrid.

Poursat, J.-C. (1968). "Les représentations de danse armée dans la céramique attique" in *Bulletin de Correspondance Hellénique* XCII, ii. Paris, 550-615.

Rastrelli, A. (2002). "Lo sport nell'Italia antica. Giochi d'Etruria", *Archeo* 11 (213). Milano, 54-67.

Spivey, N. J. (1987). *The Micali Painter and his Followers*. Oxford.

Spivey, N. J. (1991). "Greek vases in Etruria" in *Looking at Greek Vases* (ed. Tom Rasmussen and Nigel Spivey). Cambridge, 131-150.

Steingraber, S. (1984). *Catalogo Ragionato della Pittura Etrusca*, Milano.

Steingraber, S. (2006). *Les Fresques Étrusques*. Citadelles & Mazenod. Paris.

Szilágyi, J.-G. (1896). "Etrusko-Korintische Vasen in Malibu", in *Occasional Papers on Antiquities*. 2. *Greek Vases in the Paul Getty Museum* 3. Malibu, California, 1-16.

Wiel-Marin, F. (1997). "Due diverse associazione di vasi nel banchetto etrusco", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* (104), Berlin, 513 sq.



O Senhor Doutor António Miranda Perfil de um coleccionista

Francisco Carvalho Correia

Querer é poder. Trágico será que se possa e que, porém, se não queira. Mas no primeiro destes factores se encontrará intumescida a chave do sucesso. Quando o homem tem o sonho por realidade, o homem acaba por criar a realidade do sonho.

O Sr. Dr. Miranda conseguiu muito bem conjugar o *querer* e o *poder*. De resto, talvez por necessidade que sentiu de complementar a formação científica da sua personalidade, enveredaria também pelo caminho de uma formação humanística, eminentemente centrada na literatura e na arte. A procura de um equilíbrio, o que, de resto, tantas vezes se dará com os profissionais da medicina.

A vontade de saber alimentar-se-á com o estudo, a reflexão, a leitura, a publicação até de alguns trabalhos que da sua pena sairiam, especialmente no que toca à demografia e à história¹. O coleccionismo, esse alimentar-se-á, de forma especial, dos catálogos numerosíssimos que, ao longo dos tempos, receberia, vindos dos Estados Unidos, da Inglaterra, da Holanda, da Suíça e doutras partes do mundo. De resto, Londres, Amsterdão, Zurique, S. Francisco da Califórnia, Oslo, calcorreou-as a pé, uma e muitas vezes, horas e horas sem conta, numa romagem em visita aos santuários da bibliofilia e da arte.

1. A Numismática

No que respeita a moedas, recordemos as dezenas de moedas romanas, em posse do Sr. Dr. Miranda, uma pequena porção, de resto, do extraordinário tesouro de Alvarelhos.

Mas nada que se compare com a grande e valiosa colecção de moedas suevas e visigodas. O Sr. Dr. Miranda, no mundo inteiro dos 130 numismas conhecidos, possui 33 de ouro (*tremisses*), o que pura e simplesmente vem a ser uma das maiores colecções. As moedas visigodas, de que se encontra de posse, contam-se por 140 (*tremisses*). A sua colecção de moedas suevas e visigodas abrangem os vários reinados destes invasores, desde o séc. V ao VIII. E todas elas foram cunhadas na geografia do Portugal de hoje ou, pelo menos, da Península Ibérica. Algumas delas são exemplares únicos, como uma entre várias das que em Braga se cunhariam.

Acrescente-se que todas as suas moedas se encontram citadas, lidas e, muitas delas, reproduzidas nos catálogos de Leovigildo Achilles² e de J.M. Peixoto Cabral e Metcalf³ e de J. M. Peixoto Cabral⁴. O Banco de Portugal publicaria, há pouco, um catálogo das moedas visigodas⁵, com referência expressa às moedas únicas deste nosso amigo.

Este conjunto maravilhoso do Sr. Dr. Miranda teve a sua origem na Col. Niepoort, que, depois de passar pelas mãos de seu filho Ralph Niepoort, foram ter à posse de do Sr. Dr. Miranda. O "bichinho" de coleccionar, porém, continuava a roê-lo, coisa que o nosso amigo foi saciando, pouco a pouco, com a aquisição de novos exemplares,

adquiridos através dos Catálogos da Ars Numismatica Classica AG de Zurich, dos da famosa casa leiloeira, a Sothby's, de Londres, etc.

2. Os Mapas

Não se poderia deixar no silêncio a grande reserva de mapas – uns 400 – que o Sr. Dr. António, com muita perspicácia, e selecção criteriosa, foi adquirindo, desde longa data. Simplesmente, a maior colecção monográfica particular existente no país. Uma directriz o norteava: o Portugal – a sós ou no conjunto da Ibéria – acolitado pela constelação da Ilhas do Atlântico Norte. Mas, evidentemente, mapas não manuscritos, mas impressos que só estes, pelo veículo da sua influência mediática, foram os grandes responsáveis de uma visão adequada do mundo de que partilhavam os europeus, ao longo da Idade Moderna.

Na aquisição deste recheio de elevado apreço teve contributo decisivo o seu olhar atento. O Sr. Dr. António estava sempre de olhos fitos sobre o acontecimento. A leitura assídua e atenta dos catálogos que cedo lhe faziam chegar às mãos leiloeiros de todo o mundo e a visita constante aos estabelecimentos de antiquários e alfarrabistas de Portugal, da Europa, do Mundo inteiro, fornecer-lhe-iam pistas na aquisição de exemplares únicos ou, pelo menos, desistência restrita na circulação bibliográfica.

Os estudiosos e amantes da cartografia puderam admirar, aliás, uns 51 espécimes raros da colecção do Sr. Dr. numa exposição levada a efeito na Casa do Infante no Porto, aquando da Comemoração do 6.º Centenário do Nascimento do Infante D. Henrique. Do acontecimento surgirá um belo catálogo que então se editou.⁶

3. Escultura, Pintura e Gravuras

Passamos agora a referenciar outras obras de arte, na posse do Sr. Dr. Miranda. Merece destaque, na sua colecção de escultura, um conjunto verdadeiramente notável de marfins indo-portugueses. Imagens de Santo António, de S. Francisco, do Bom Pastor, da Senhora da Conceição e um Calvário. Tão apreciados estes espécimes que umas tantas desta colecção são reproduzidas e realçadas na sua estimativa, pelo Catálogo de Fernando de Távora, acerca dos marfins indo-portugueses. De autores contemporâneos devemos mencionar alguns nomes, como esculturas de Cutileiro, por exemplo.

Na secção de pintura, há uma representação de um primitivo português. Outras várias do sec. XVII e XVIII. Do séc. XIX possui o Dr. Miranda três telas do pintor conceituado, Francisco José Resende, que, aliás, muito se relacionou com Santo Tirso, onde viveu, em Rebordões.

Do séc. XX, figuram na colecção do nosso amigo, entre os autores tirsenses, 17 quadros de Tomás Pelayo, alguns do José Cavadas, outros de Mário Ribeiro, um do famoso pintor suíço, que viveu no

¹ *Notas demográficas sobre concelho de Santo Tirso*, em CST BC II/3 (1953) 492-498; *Um tratado de higiene mental do sec. VI*, em Ave. Cadernos de Cultura, n. 2, ed. da Câmara Municipal de Santo Tirso, com reproduções, na capa e no interior, entre outras coisas, de alguns exemplares de moedas suevas da sua colecção. Neste volume publica 3 opúsculos de S. Martinho de Dume, na versão portuguesa, a saber, *Regra da vida virtuosa*, *Dos Costumes e Da Ira*.

² *Corpus Nummorum visigothorum*, Madrid, 2006.

³ *Moedas Suevas*, Porto, 1997.

⁴ *Moedas Visigodas*, Porto, 1995.

⁵ *Marcas de Poder*, Lisboa, 2006.

⁶ *Cartografia impressa dos secs. XVI e XVII: imagens de Portugal e Ilhas atlânticas*, ed. da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, com um estudo introdutório de Maria Fernanda Alegria e de João Carlos Garcia.



santuário natural de Valinhas, refulgente de beleza, de arte e de fé. Chamava-se este ilustre helvético Huguenin.

Mas de nome internacional os representantes de uma colecção de pintura, onde na colecção do Sr. Dr. Miranda figuram autores de nome mundialmente consagrado, como Picasso, Salvador Dali, Matisse, Vieira da Silva. Conta ainda com obras de bons artistas nossos, como José Rodrigues, Lanhas, Camarinha, Pomar, Abel Salazar, Almada Negreiros – de quem possui uns 3 trabalhos.

Uma paixão irresistível e, por isso, dominante no seu projecto de colecionista as gravuras, numeradas e assinadas. Dezenas e centenas, fruto paciente de muitas viagens a pé, calcorreando por avenidas e ruelas, espiolhando alfarrabistas e antiquários, pelas metrópoles e outras grandes cidades da Europa e da América.

4. Literatura

A biblioteca do nosso ilustre conterrâneo, constituída de uma dezena de milhar de títulos, destaca-se a vários níveis. Está a ser, neste momento, inventariada pela Biblioteca Municipal, já que o Sr. Dr. Miranda, de boamente e através de um protocolo, a quer colocar ao serviço da comunidade.

Comprou e possui todas as obras de Fernando Pessoa, em primeira edição (livros, folhetos, revistas de sua colaboração, a que adicionou uma grande quantidade de cartas originais do poeta. De tudo isto – desta colecção pessoana – fez uma exposição notável na Biblioteca Municipal de Santo Tirso. Também se enfeitou das obras de Sá Carneiro, comprando-as, igualmente, em primeira edição, ao que acrescentaria, da mesma forma, a aquisição de cartas originais manuscritas. Também possui todas as obras de Miguel Torga, em primeira edição, excepto uma que o próprio autor terá destruído⁷. Da sua biblioteca me emprestaria, amavelmente, a 1.ª ed. quinhentista do *De Vera Sapientia*, de D. Jerónimo Osório, para um trabalho

de mestrado, em Filologia Clássica, na Universidade de Coimbra. Aliás, este nosso amigo possui todas as primeiras edições deste grande humanista.

Será impossível enumerar tudo. Mesmo assim não consigo deixar de fazer memória do bom recheio de livros de viagens e de geografia de autores ingleses, valorizados nas suas edições originais, como os de Landeman, Vivien, Bradford Murphy, Richard Twiss.

Acrescentarei uma referência a outros conjuntos de grande representatividade na sua imensa biblioteca: uma boa camiliana, um conjunto notável de livros de genealogia, uma colecção muito grande – até pela raridade de seus exemplares – de livros sobre Santo Tirso e de autores tirsenses. Não é tão pouca coisa, como a tanta gente parecerá. Nem tão fácil de adquirir, como, à primeira vista se poderia supor, dadas as edições e o número restrito de exemplares com que muitas delas vieram a lume.

Ora doados, ora comprados – na maioríssima parte, de resto – careou o Sr. Dr. António para a sua biblioteca um conjunto verdadeiramente monumental e precioso, felizmente agora – ou daqui a pouco – patente ao público, através da Biblioteca Municipal.

De sua espontânea e livre vontade, oferecerá ao Hospital Conde de S. Bento de Santo Tirso, de que foi director, um valioso recheio de uns 3.000 volumes com muitas revistas de medicina, centradas muito especialmente no ramo da osteologia. Em Setembro de 1994, se publicaria um catálogo das publicações periódicas desta Biblioteca, dedicado ao Sr. Dr. Miranda. Muitas delas oriundas do estrangeiro, já que o nosso amigo era membro de várias Sociedades Médicas da Europa e da América.

Esta exposição de agora – Os Vasos Gregos – é apenas uma parcela do seu riquíssimo espólio que bem definirá o gosto apurado deste nosso amigo.

⁷ Ansiedade.

Ficha técnica

Série

Museu Municipal Abade Pedrosa. Coleções, 1.
2008

Coordenador

Álvaro Brito Moreira

Título

Vasos Gregos em Portugal | Coleção Dr. António Miranda

Autores

José Ribeiro Ferreira; Maria Helena Rocha Pereira; Rui Morais; Francisco Carvalho Correia

Desenho Técnico

Lídia Azevedo

Créditos Fotográficos

Arquivo do Museu D. Diogo de Sousa - Manuel Santos

Concepção Gráfica

Albino Carvalho
Mediana - Sociedade Gestora de Imagem, S.A.

Capa

Ilustração com base no desenho técnico da pintura da ânfora de colo etrusca a imitar vasos áticos de figuras negras, atribuível ao Pintor de Micali ou Grupo de Orvietto. Segunda metade do séc. VI a.C.. Cenas de dança pírrica.

Edição

Câmara Municipal de Santo Tirso

Impressão e Acabamento

Gráfica Vilar do Pinheiro / Vila do Conde

Tiragem

1000 Exemplares

ISBN

978-972-8180-21-8

Depósito Legal

284607/08



CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO

Praça 25 de Abril | 4780-373 Santo Tirso
Telefone: 252 830 400 | Fax: 252 856 534
Site: www.cm-stirso.pt
Email: gap@cm-tirso.pt

Museu Municipal Abade Pedrosa

Rua Unisco Godiniz, 100 | 4780-363 Santo Tirso
Site: www.cm-stirso.pt
Email: museusantotirso@cm-stirso.webside.pt
Telefone: 252 830 400

Horário de funcionamento

Terça-feira a Sexta-feira: 09h00 | 17h00
Sábado e Domingo: 14h00 | 18h00
Encerra à Segunda-feira e feriados nacionais

