

VASOS GREGOS E PINTURA DE TEMA CLÁSSICO

NO MUSEU DA FUNDAÇÃO
DIONÍSIO PINHEIRO E ALICE CARDOSO PINHEIRO

CARLOS A. MARTINS DE JESUS
J. M. VIEIRA DUQUE



CLASSICA
INSTRUMENTA

(Página deixada propositadamente em branco)

VASOS GREGOS E PINTURA DE TEMA CLÁSSICO

N O M U S E U D A F U N D A Ç Ã O
DIONÍSIO PINHEIRO E ALICE CARDOSO PINHEIRO

CARLOS A. MARTINS DE JESUS
J. M. VIEIRA DUQUE

TÍTULO • VASOS GREGOS E PINTURA DE TEMA CLÁSSICO – NO MUSEU DA FUNDAÇÃO DIONÍSIO PINHEIRO E ALICE CARDOSO PINHEIRO
AUTORES • Carlos A. Martins de Jesus e J. M. Vieira Duque

FICHA TÉCNICA

CLASSICA INSTRUMENTA – MONOGRAFIAS DE HISTÓRIA DE ARTE E ARQUEOLOGIA

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: Maria do Céu Filho

COMISSÃO REDACTORIAL

José Ribeiro Ferreira
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira
Nair Castro Soares

DIRECTOR TÉCNICO: Delfim Leão

CONSELHO EDITORIAL

Adolfo Fernández Fernández | Vigo
Amílcar Guerra | Lisboa
Ángel Morillo Cerdán | Madrid
Carlos Fabião | Lisboa
Luísa de Nazaré Ferreira | Coimbra

Maria Helena da Rocha Pereira | Coimbra
Nuno Simões Rodrigues | Lisboa
Pedro Carvalho | Coimbra
Rui Morais | Braga/Coimbra

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
E-mail: imprensauc@ci.uc.pt
Vendas online:
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, João Carlos Graça

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Clássica - Artes Gráficas, S.A.

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

ISBN

978-989-26-0541-8

ISBN Digital

978-989-26-0926-3

INFOGRAFIA

Carlos Costa

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0541-8>

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

353360/12

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E INOVAÇÃO

POCI/2010



© DEZEMBRO 2012.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classica.digitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio à leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	7
Prefácio	11
Apresentação e contextualização museológica.....	15
PARTE I - Dois vasos gregos inéditos.....	29
Cerâmica grega em Portugal – uma introdução	31
(1) Taça apúlia de figuras vermelhas.....	39
(2) <i>Oinochoe</i> apúlia de figuras vermelhas.....	43
PARTE II - Pintura de tema clássico	47
(1) Dois esmaltes do estilo Limoges, pelo “Mestre da Eneida”.....	49
Dido faz sacrifícios pelo amor de Eneias	52
Eneias deixa Cartago	54
(2) Oito óleos sobre cobre, com cenas das <i>Metamorfoses</i> de Ovídio	57
Libertação de Ericção.....	60
Mercúrio desce dos céus, inflamado pelo amor de Herse.....	62
Atalanta e Hipómenes	64
Rapto de Dejanira pelo centauro Nessos	66
Latona e os Lícios.....	68
Vertumno seduz Pomona	70
Rapto de Europa por Júpiter	72
Vénus transforma o cadáver de Adónis em flor	74
(3) Vénus e Amor (?). Esmalte do estilo francês de Limoges.....	77
Glossário	79
Abreviaturas.....	82
Bibliografia citada	83

(Página deixada propositadamente em branco)

AGRADECIMENTOS

Os autores gostariam de expressar a sua gratidão às inúmeras entidades e pessoas individuais que tornaram possível o presente volume. Em primeiro lugar, à Professora Maria Helena da Rocha Pereira e ao Professor José Ribeiro Ferreira, professores jubilados da Universidade de Coimbra, que assumiram a tarefa constante de acompanhamento científico do estudo que agora se publica e que tanto lhes deve. Ao Doutor Rui Morais, da Universidade do Minho, agradecemos o ter colocado ao nosso dispor o seu vasto saber e experiência na área da cerâmica grega. E ao Dr. João Loureiro, colega e amigo, a discussão de algumas peças e a identificação do mito subjacente a uma delas. Por último, à Imprensa da Universidade de Coimbra, ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e aos *Classica Digitalia Universitatis Conimbricensis*, que tornaram possível este volume.

Ao Engenheiro Mateus Augusto Araújo Anjos, presidente do Conselho de Administração da Fundação, estamos gratos pelo interesse na aquisição dos dois vasos gregos que se estudam e o incentivo ao presente volume.

Finalmente, agradecemos o alto patrocínio da Revigrés.

(Página deixada propositadamente em branco)

É um gosto conhecer, na entrada deste livro, a maneira como um natural de Águeda, coadjuvado por sua esposa, depois de uma vida de trabalho intenso, quis deixar a fortuna que granjeara à sua terra natal, instituindo a Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, para acolher as suas coleções em edifício próprio, a construir para o efeito. De todos estes factos, que conduziram, em junho de 1985, à inauguração dessa obra notável, nos dá conta, na primeira parte deste livro, o conservador dessa nova instituição, J. M. Vieira Duque, acrescentando seguidamente a esses dados uma longa teorização em louvor das tendências da Museologia na atualidade.

Por sua vez, à parte central da obra que aqui se apresenta, cabe a descrição de duas espécies de arte, umas provenientes da Antiguidade Clássica, outras por ela inspiradas. Neste sentido, um especialista da área, Carlos A. Martins de Jesus, elabora uma bem documentada síntese do despertar, no nosso País, do colecionismo no domínio da cerâmica grega pintada e de algumas das mais notáveis exposições que ela entre nós originou. Segue-se uma primeira parte, em que o autor descreve e classifica os dois vasos gregos do Museu, ambos em estilo apúlio e do final do séc. IV a.C. O estudo, feito com bom conhecimento dessa arte e com rigor e minúcia e ilustrado com diversas fotografias, assinala assim, como ponto de partida, a Antiguidade grega.

À segunda parte pertencem duas séries de peças que dão a conhecer aspetos da receção de temas clássicos na Europa. Destes, um conjunto de dois esmaltes do estilo francês de Limoges, é do séc. XVI; e outro, assinado e datado, do séc. XIX. Outro grupo é formado por oito óleos sobre cobre, do séc. XVII, e baseado em ilustrações das *Metamorfoses*.

Em nada nos surpreende que apareçam nestas pequenas obras de arte motivos inspirados em dois poemas que atravessaram os séculos e que eram, e ainda são, estudados nas escolas. Recorde-se apenas que, mesmo no nosso País, até meados do séc. XX, era obrigatória, pelo menos na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, a leitura integral do poema de Ovídio, de onde dimanaram os temas de grande parte da escultura e da pintura.

Quanto ao papel de Virgílio, bastará lembrar duas definições que ficaram famosas: a do austríaco Theodore Haeckner, que, em 1921, deu ao poeta mantuano o título de “Pai do Ocidente” e a que, cerca de um quarto de século depois, lhe aplicou, no seu célebre livro “What is a Classic?”, T. S. Eliot, de “clássico de toda a Europa”.

Entre a arte e a literatura se situa, portanto, este bem documentado estudo. Que ele recolha o acolhimento que merece, são os nossos votos.

Maria Helena da Rocha Pereira

APRESENTAÇÃO E
CONTEXTUALIZAÇÃO MUSEOLÓGICA

J. M. Vieira Duque

(Página deixada propositadamente em branco)

É impossível ignorar que entre a produção artística de uma determinada época e a situação social, cultural, religiosa, económica e política estão sempre presentes relações de íntima cumplicidade levando, no estudo da história de arte, a uma obrigatória abordagem e conhecimento do meio social em que surgem, na respetiva contemporaneidade. Então, a arte e o seu reflexo presente e futuro são um produto do diálogo entre ela, o ente social e o respetivo poder, sem determinismos últimos ou um condicionalismo fatal que lhe extrairiam qualquer autonomia imaginativa.

No Museu, o objeto não perde as funções anteriores, antes ganha a capacidade de representar, contando uma história. O objeto museológico pode ser transformado pela ação da humanidade e da natureza, que lhe conferirá novos atributos estéticos e de funcionalidade. São estas metamorfoses que se operam neste Museu. Mutações do objeto. Um crucifixo manterá o valor de culto, no entanto, ganha o valor de exposição, permitindo, assim, o estudo entre a humanidade e a realidade. Sendo assim, os objetos comunicam, tal como outro bem cultural ou natural, estabelecendo relações díspares por entre o público que os admira, os examina, os ama, os deseja, os cultiva, os ignora. Igual à música do Cartola¹, as rosas não falam, mas roubam o perfume da mulher amada. Ou a sevilhana, do grande poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, que exorta a dor da mulher ante Cristo. Daí, é essencial uma extraordinária delicadeza ao manusear os objetos, mas sem nos condenarmos ao campo do conhecimento mediático, antes elevando a nossa ação museológica ao campo da mediação da linguagem das coisas.

Porque o objeto é também facto social, memória. Imagem e reflexo. Pertença de um património alegórico porque não tem valor intrínseco, porque não é apenas material. O nosso Património é um conjunto vasto de bens tangíveis e intangíveis, herdados, preservados, conservados e expostos, fazendo jus à qualidade de vida, cuja função

¹ Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola (Rio de Janeiro, 1908-1980) foi cantor e compositor.



Dionísio Pinheiro



Alice Cardoso Pinheiro

‘rememorativa’, como matriz de identidade, serve de instrumento para o desenvolvimento e suporte social. Uma noção que assenta nas pessoas e no que uma dada geração considera dever ser deixado para o futuro. Como nos lembra Georges Duby (1993: 86), “o objeto não é estático. Move-se com o próprio movimento de Deus. Toda a experiência espiritual se vive como um avanço, como um progresso, que a música e a liturgia ao mesmo tempo acompanham e guiam, e que a arquitetura, a escultura, a pintura, embora por natureza imóveis, têm também por missão traduzir. Na verdade, este movimento é duplo. Por um lado, é circular. Os ritmos cósmicos, os percursos dos astros, o caminhar do dia e das estações, todos os crescimentos biológicos se ordenam em ciclos, e estes retornos periódicos devem ser interpretados como um dos sinais da eternidade.” A vida dos objetos implica a experiência ininterrupta do tempo cósmico, permitindo os seus movimentos circulares, evitando qualquer acidente suscetível de os perturbar, e desse modo a comunidade alcança a eternidade, testemunho de memórias, contextos de humanidade e de divindade.

Dionísio Pinheiro nasceu em Águeda, a 24 de setembro de 1891 e faleceu em 7 de outubro de 1968, no Porto. De origem bastante humilde, desde muito jovem começou a trabalhar. Após ter completado a 3ª classe na Escola do Adro, em Águeda, foi trabalhar com o seu padrinho de batismo, num comércio de tecidos, tendo depois ido para o Porto aos 11 anos de idade, para exercer a profissão de marçano nos Armazéns Cunha. Revelando ótimas capacidades intelectuais e laborais, foi convidado para sócio dos mesmos. Frequentou o Curso noturno da Escola Comercial Raul Dória e posteriormente fundou a Fábrica de Tecidos de Rebordões, em Santo Tirso. Teve uma intensa atividade comercial e industrial que, aliada a uma enorme sensibilidade, o conduziram a um grande enriquecimento material e cultural. Os frutos da sua vida permitiram-lhe desenvolver ações caritativas na sua terra natal e constituir um valioso património artístico. Alice Cardoso Pinheiro, sua esposa, nasceu a 28 de maio de 1900, nas Caldas da Rainha, e faleceu no dia 27 de dezembro de 1974, no Porto.

Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso casaram no Porto em 1920. Nutrindo de uma sensibilidade muito própria, Alice Cardoso Pinheiro ajudou o marido na escolha e aquisição do espólio artístico que poderemos apreciar e estudar neste Museu. Objetos que percorriam o seu quotidiano na casa de habitação da Avenida dos Combatentes, Porto, ou em Águeda, na sua casa da Rua do Adro. Nos anos seguintes, Dionísio Pinheiro foi aumentando a sua ação empresarial, na Empresa Fabril de Vermoim Lda, Vila Nova de Famalicão; na Gomes e Comp^a, Porto; foi também sócio da Antiquália, em Lisboa, empresa que se dedicava ao comércio de antiguidades.

Sem filhos, Dionísio Pinheiro instituiu por testamento a Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, a 21 de agosto de 1968; no ano seguinte, a 5 de maio, foram aprovados os Estatutos por despacho ministerial e logo publicados em Diário da República, a 21 de agosto do mesmo ano. A sua “Utilidade Pública” foi reconhecida pelo Governo Civil de Aveiro, a 4 de julho de 1969. As suas disposições testamentárias são de que a sua sede seria em Águeda, para albergar e divulgar a sua coleção de arte, e que teria como finalidades a Cultura, o Lazer, a Educação e a Assistência Social, através da atribuição de prémios escolares e bolsas de estudo.

O edifício foi construído na Quinta de São Pedro, propriedade de Dionísio Pinheiro, tendo o projeto sido da responsabilidade do arquiteto Agostinho Rica, começado a construir em 1974 e concluído em 1982. A inauguração do Museu da Fundação ocorreu no dia 28 de junho de 1985.

Como técnico de conservação e restauro e museólogo, objetivo neste Museu uma abordagem museológica que se debruce sobre todas as questões que referi anteriormente, sempre consciente da contemporaneidade do espaço museu e do seu lugar na sociedade contemporânea, devido tão-só ao facto de a museologia ter reafirmado nas últimas décadas o seu valor de referência e de síntese, capaz de transformar e de oferecer modelos alternativos adequados para assinalar, caraterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos,



O atual edifício da Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro



resgatando para o conceito de museu o poder enquanto instituição de referência para a sociedade global, no respeito pelas diferenças e promovendo a pluralidade, segundo um diálogo de tolerância, compreensão e absorção. O outro é visto como uma continuação do “Eu” e do “Nós”. Valores de urbanidade devem ser perseguidos. Ambiciona-se um museu que funcione como um romance, onde os objetos são narradores e funcionam como agentes ativos de memória de um qualquer quotidiano.

A linguagem museológica, a par dos textos literários, tem ritmo específico, gramática, sintaxe e lógica próprias, coordenando assim a articulação entre os diversos elementos do espaço das exposições: conexão de referências várias, resultando numa lógica latente no texto expográfico que se pretende construir. Assim, o lúdico, o pedagógico, o cultural, o social, o coletivo e o individual conjugam-se num único verbo e num único espaço: musealizar e museu. O “sentido da vida” constitui, com toda a certeza, o eixo orgânico e vital da vida de um museu.

Poderemos dizer que o museu viverá da eterna luta do ser humano, no cumprir de um destino feito na constante dialética entre o entrelaçar de fios com que se integra e o desatar de nós com que se liberta. Isto é, através do museu, o homem cumpre o seu destino de ser errante, num constante vai e vem entre o ‘Eu’ e o ‘Nós’, o parcial e o total, o imanente e o transcendente, o horrível e o belo, entre as amarras e a libertação, onde aqui e ali tropeça na realidade e mais além se agarra à fantasia, uma viagem cujo farol é o sonho e, o fim último, a plenitude. Daí que o museu seja necessário para que o homem se torne capaz de conhecer, mas, sobretudo, mudar o mundo. O lugar do museu não cessa de ser interrogado.

Proponho-me uma reflexão gnosiológica sobre a prática museológica, reinventando a importância material do ‘tempo’ e dos ‘paradigmas’ da Humanidade. Uma reflexão sacrossanta eclética, onde mito, circunstância, religião, lugar-comum, desempenham em conjunto um lugar da arte que se cruza “com o lugar da instituição que a apresenta, na interseção dos seus labirintos, na revelação e ocultação dos seus intertextos, nos percursos possíveis e impossíveis do espectador” (M. Leal, 2003).

De Zeus e Mnemósine herdámos, pelas Musas, o que nos dá humanidade: o conhecimento e o poder, a memória e o esquecimento. Do pai se vincula o poder (política), incutindo ao manifesto museológico a ‘não ingenuidade’ que lhe permite resistir e subsistir; da ligação materna está presente a *poiesis* e a memória que lhe conferem a vertente poética e estética. Desta simbiose resulta a complexidade museológica e a sua prática híbrida, que guarda o património herdado e faz do museu espaço de memória, espaço de esquecimento, espaço de resistência, enfim, espaço “sagrado”.

A museologia deve ser um encontro entre o museu como espaço aberto e as realidades socioculturais específicas, e, nunca menosprezando a contemporaneidade e a pluralidade. Então, ao conferir esta especificidade de gnose, não pretendo o que comumente será entendido como uma essência museológica indiferente às mutações, indiferente às metamorfoses e fechada numa metafísica vazia de conteúdo e de comunicação, indiferente à imperiosa interação entre público e objeto museológico. Em definitivo, o museu, por excelência, é um local sem fronteiras psicossomáticas, de comunicação cultural. Parafraseando o professor Mário Moutinho, “o museu é como um megafone que alguém utiliza para transmitir uma ideia. Consequentemente, somos levados a adquirir o direito à sua posse” (M. Moutinho, 2008). Nesta linha de pensamento, o conceito/*praxis* em museologia está em constante mutação e progresso, anulando o pré-conceito – vindo do século XIX – de uma ciência tecno-estanque. “Basta de uma visão míope” (M. Chagas, 2008) da prática museológica. Temos de repensar o lugar do museu na sociedade, causando a imergente mudança de atitude de acordo com as mudanças sociais, políticas, culturais e económicas.

Concluindo, esta linguagem gnosiológica que clamo para a museologia – *praxis* e mensagem – está intimamente ligada a uma atitude eclética, segundo a minha perspetiva do sacro, como uma forma analítica de abordar os temas, ultrapassando obstáculos que se prendem com o conservadorismo político e filosófico do século XX, dentro da própria rutura de 1968, ano a que o professor Mário Chagas se refere, “considerado como o mergulho numa viagem ou a partida para

uma odisseia ainda não acabada” (M. Chagas, 2008) que, levado à ortodoxia, condena ao esquecimento a égide humana – base, sustentação, auxílio –, colocando dificuldades materializadas à inovação do pensamento contemporâneo, remetendo o progresso a um ‘vazio de culto’, comprometendo-o e extorquindo-lhe a permeabilidade justa ou inspiração. E, esta sim, pode levar a Humanidade do Inferno ao Purgatório e daí ao Paraíso de Dante Alighieri; ou a navegar com Vasco da Gama na ‘Aventura Lusíada’ deleitando-se na Ilha dos Amores; ou à loucura errante de Orlando Furioso, que nos transporta a uma viagem mística e natural (Europa e África).

Esta reflexão objetiva a atração de novos públicos, alargando os objetivos museológicos no âmbito do recetor da mensagem do museu, mantendo o museólogo aberto a múltiplos conceitos que ampliem e potenciem os serviços culturais, sociais e pedagógicos dos museus, granjeando, assim, a sociabilidade que deve estar patente em tudo o que se encontra inserido na comunidade e inclusive ultrapassar os problemas económicos. Este exercício permitirá, no espaço físico ou virtual, arquitetónico ou natural de um qualquer museu, compreender a dimensão da viagem duma “comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças.” (F. Choay 2008: 17).

Assim, cabe ao museólogo entender os próprios objetivos como emissor de uma mensagem definida a ser decodificada pelo público recetor, entendendo que o contexto deve centrar-se na especificidade do seu projeto compreendido no modelo global de sociedade hoje previsto. No entanto, também devido a esta exigência, não se coloca atualmente o problema de uma isenção, de uma total imparcialidade do técnico, já que apenas pela emoção se pode dar a desfrutar uma memória viva do passado, do presente e do futuro, estando estes três tempos em constante ligação e funcionando como meio de produção de uma leitura cultural. Utilizando um termo de F. Choay (2008: 17), é imperioso “excitar” a memória pela emoção e, desta forma, alcançar o que considero sublime na prática museológica: uma consistente leitura do passado, de sabor lírico, uma interpretação do presente,

escutando uma melodia dos sentidos, e uma projeção do futuro, pausada por um discernimento ancestral e contado ao segundo.

Desta ininterrupta mutação do tempo, das interrogações inerentes a este estado de humanidade, do cruzar de experiências, e de uma busca permanente da memória, a Humanidade desprende-se das fobias próprias do ser pensante e atravessa desmedidamente os limites do saber, de forma nada inocente, preparando-se para o tempo futuro, sendo este não a morte, mas a realidade imortal do conhecimento.

Hoje, na prática museológica, devemos-nos orientar pelos seguintes princípios: institucionalização da memória social, respeito pela diferença, num mundo global, e participação das comunidades. E acrescentarmos um sisífico *work in progress*, ou seja, trabalhar numa permanente busca, onde o conhecimento vai sendo construído. O museu interioriza, como um ente, um enorme número de conceitos, não se limitando à apresentação de objetos, à pedagogia ou à conservação, ampliando o seu campo de vivência com grandes potencialidades socioculturais, granjeando o valor social que tem vindo a reivindicar nas últimas décadas.

A memória é a capacidade de adquirir, armazenar e evocar informações disponíveis, seja internamente, no cérebro – memória biológica –, seja externamente, em dispositivos artificiais – memória artificial. A memória focaliza coisas específicas, requer grande quantidade de energia mental e deteriora-se com a idade. É um processo que conecta pedaços de memória e conhecimentos, objetivando o fim de gerar novas ideias, levando à possibilidade constante de tomar decisões diárias. Memória, segundo diversos estudiosos, é a base do conhecimento. Como tal, deve ser trabalhada e estimulada. É através dela que damos significado ao quotidiano e é ela que nos permite acumular experiências para utilizar durante a vida.

A nova museologia nasce da necessidade sentida por alguns museólogos e museus de incorporarem na sua prática os preceitos de uma museologia assente num paradigma complexo, também visto como pós-moderno, quando comparado com uma matriz moderna, e que amarra os museus que não realizam essa incorporação e permanecem com o paradigma tradicional, na sociedade complexa do

início do século XXI. As ideias que vão formar o que seria o novo paradigma têm preocupações de ordem científica, cultural, social e económica. Este novo paradigma reafirma os recursos da museologia tradicional, que são: coleta, conservação, investigação científica, restituição e difusão; porém, vai mais além, visando a democratização e estímulo da produção, da criação e da difusão cultural.

O movimento para uma nova museologia afirma a função social do museu e o carácter global das suas intervenções. A nova proposta é a de um museu integrado para ser um instrumento de desenvolvimento comunitário, com uma perspectiva dinâmica e aberta ao futuro. Esse museu seria gerado em função do património coletivo de uma comunidade, não com um fim em si mesmo, mas com um significado em razão do papel que possa ter ao servir essa comunidade específica.

Numa reflexão sociológica, abordo o tema do património como suporte de identidades locais, num mundo global a que estamos destinados por imperativos políticos e económicos que se vêm a acentuar nas últimas décadas. Como atuar sobre os patrimónios, de forma a respeitar e a transmitir a heterogeneidade humana, e que ética ou éticas metodológicas podem e devem ser respeitadas para não violarmos as comunidades específicas e o mundo global enquanto agimos sobre patrimónios materiais ou imateriais?

A diversidade de utilização do património pode ser assumida como um elemento estratégico de política cultural, promovendo o património a fenómeno contemporâneo das sociedades. “Por isso, a reformulação do património em termos de capital cultural tem a vantagem de o não representar como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social que, como outro capital se acumula, se renova, produz rendimentos de que os diversos setores se apropriam de forma desigual.” (N. G. Canclini 1994: 97). Sem dúvida que é verdadeira a noção de que o património tem a função de unificar o mundo, mas também o é o facto de que as desigualdades existentes na sua formação e apropriação exigem que estudemos o património como representação da luta material e simbólica entre as sociedades. No mundo atual, o património tem como missão fomentar

um espaço de experiências, levando o cidadão a experimentar outras vivências para além daquelas a que está habituado; conduzindo-o para o mundo do extraordinário, do mágico, do encantamento e da imaginação; exercitando, desta forma, a sua tolerância através da promoção do respeito pelas diferenças, combatendo assim todas as formas de racismo, xenofobia e etnocentrismo.

Os objetos que perderam o seu uso original interessam-nos e, por isso, conservamo-los em museus, muitas vezes de forma isolada, mas mantendo uma relação quotidiana com o público e as coletividades. Assim, quando os visitamos, devemos estar conscientes de qual a intenção ao fazê-lo para que, inevitavelmente, se estabeleça uma relação comunicativa entre o sujeito e o objeto. Estes, tratados pelos técnicos da conservação e restauro, são instrumentos mágicos e servem ao ser humano na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais. Seria erróneo, contudo, explicar a origem dos artefactos exclusivamente por esse único elemento, pois por vezes são bem complexos os quadros de relações que se estabelecem. A atração das coisas brilhantes, luminosas, resplandecentes e a irresistível atração da luz podem ter desempenhado também o seu papel no aparecimento dos mesmos. A atração sexual, as cores vivas, os cheiros fortes, as palavras e os gestos de sedução, tudo isso pode ter funcionado como estímulo.

A complexidade de definição do conceito de objeto museológico advém do facto de o património ter sido, durante muito tempo, tratado como um conceito quase metafísico, quando se trata fundamentalmente de um fenómeno orgânico e mensurável. As atividades artísticas e estéticas são resultado de determinantes socioculturais aprendidos, conservados ou transformados pelos indivíduos. Acompanhando a vida e as trajetórias das suas elaborações artísticas ou atividades quotidianas, observa-se que eles não são seres 'a-sociais' ou 'a-históricos'. Eles não são execução de qualquer coisa já idealizada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. São um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer! A materialidade é necessária à Humanidade.

(Página deixada propositadamente em branco)

Cerâmica grega em Portugal – uma introdução

(A) Vasos Gregos em Portugal, um estudo sempre inacabado

O conhecimento, catalogação e estudo dos vasos gregos em Portugal tem, desde os alvares da segunda metade do século XX, ficado a dever-se sobretudo aos incansáveis esforços da Professora Maria Helena da Rocha Pereira, que desde cedo tomou como sua a tarefa de tentar localizar, identificar e estudar as peças de que os anais e periódicos davam notícia. Aluna, ela própria, de Sir John Beazley, o eminente professor de Oxford responsável pela atribuição e estudo de grande parte da cerâmica ática - embora tenha trabalhado com outros estilos -, com ele aprendeu as técnicas que rapidamente transpôs para os vasos guardados em território nacional que, ao tempo, continuavam desconhecidos e inéditos, assim trabalhando nessa área, que concilia com tantas outras, ao longo de praticamente seis décadas. Após vários artigos em revistas da especialidade, publica, em 1962, o volume *Greek Vases in Portugal*, onde estudava perto de meia centena de peças. Este volume conheceu, em 2010, uma segunda edição aumentada, sendo, até à data, a mais completa obra em língua portuguesa sobre o tema.

Sob a sua supervisão científica, e ao mesmo tempo o tributo a uma carreira longa de inigualável dedicação, veio a lume, em 2007, um volume notável. Falamos do catálogo *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules (VGP)*, resultado de uma exposição no Museu Nacional de Arqueologia que reuniu, pela primeira vez num mesmo espaço, um total de 104 peças (das quais 57 completas) provenientes de diversas coleções públicas e privadas, exemplificativas de todos os estilos maiores da cerâmica grega.

Outras peças há que foram encontradas em escavações arqueológicas conduzidas em território nacional¹. A este respeito, os resultados

¹ O assunto é alvo de estudo por A. M. Arruda, “Cerâmicas gregas encontradas em Portugal”, em *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules* (Lisboa 2007) 135-140.

são impressionantes. Têm sido encontrados fragmentos em 36 sítios arqueológicos, de norte a sul do país, com especial proeminência, no entanto, para a região sul, em zonas costeiras e povoados do interior a elas ligados por cursos de água, nas bacias dos principais rios e outros locais. No global, trata-se de fragmentos de vasos de menor pormenor e valor artísticos, sobretudo de produção ática (e, dentro desta, tardo-ática), que denunciam um forte grau de industrialização, cenário idêntico ao da área meridional espanhola. Mas também vasos completos foram desta forma recuperados, dos quais o mais belo exemplar é um *kratêr*-de-sino de figuras vermelhas, atribuído ao Pintor dos Tirso Negros (c. 375-350 a.C.), encontrado nas escavações de Alcácer do Sal e atualmente conservado no Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra (VGP, pp. 126-127). À parte um ou outro exemplo, falamos de peças encomendadas para servirem um uso quotidiano, o que explica igualmente o seu estado de conservação precário: uma vez quebradas, seriam substituídas por outras.

Centremo-nos agora nas principais coleções nacionais. Foi por volta de 1834, data em que de novo subia ao trono de Portugal D. Maria II, que terá entrado em Portugal uma coleção de 18 vasos de figuras vermelhas adquiridos por D. Pedro de Sousa Holstein, futuro primeiro Duque de Palmela, ao que se sabe o primeiro a colecionar, entre nós, vasos gregos (ao tempo erradamente designados de “etruscos”). Esta coleção, como outras, desfez-se; sabemos que algumas peças, não muitas, estão atualmente na Casa Museu Anástácio Gonçalves, em Lisboa, e que um descendente da família conserva, a título privado, pelo menos três vasos, que não constavam na coleção original². Mas pouco mais se pôde, até à data, apurar. Também o rei D. Fernando, esposo de D. Maria II, possuiria um conjunto de vasos gregos, entre os quais duas peças oferecidas pelo Núncio Apostólico

² Uma *chous* de figuras vermelhas, um *kratêr*-de-sino de figuras vermelhas do estilo apúlio e uma *hýdria* de figuras vermelhas de estilo campaniense. Estas peças foram estudadas por M. H. Rocha Pereira, “Notes on three red figure vases in Portugal”, *Bulletin de Correspondence Hellénique*. Supplément 38: *Mythes et Cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kabil*. Athènes (2000) 429-432.

em Lisboa, em 1858, por ocasião do casamento de D. Pedro V; a estas há que acrescentar três pequenas *lekythoi* e um fragmento, também eles da técnica de figuras vermelhas. Esta coleção, depois de muitas diligências, conseguiu a Professora Maria Helena da Rocha Pereira localizá-la, parcialmente, no Palácio de Belém e no Palácio de Vila Viçosa. Em Sintra, no Palácio de Monserrate, Sir Francis Cook guardava também uma coleção de vasos gregos, em 1868 descrita por W. Gurlitt como contendo quatro peças. Finalmente, no grupo destes primeiros colecionadores portugueses, há ainda que referir as nove peças e alguns fragmentos adquiridos por Leite de Vasconcelos em 1905. Tendo a maior parte delas vindo a incorporar coleções de interesse público, em especial a do Museu Nacional de Arqueologia, nem de todas é, no entanto, conhecido o paradeiro.

Mais recentes – ou antes, mais recentemente estudadas e divulgadas – são duas coleções privadas de inigualável valor. A primeira, sem dúvida a mais notável coleção privada conhecida em território nacional, é pertença de D. Manuel de Lancastre, e foi para a dar a conhecer publicamente que em boa verdade se organizou a exposição *Vasos Gregos em Portugal*, em 2007, de que acima falámos. Compõem-na 32 peças em ótimo estado de conservação, das quais as mais antigas são duas *olpai* e uma ânfora dos estilos coríntio (*VGP* 1, 2) e ítalo-coríntio (*VGP* 3), datáveis de finais do século VII a.C. e da primeira vintena do século VI a.C.; segue-se um conjunto de dez vasos áticos de figuras negras (*VGP* 4-13), sete áticos de figuras vermelhas (*VGP* 14-20), 4 apúlios de figuras vermelhas (*VGP* 21-24), três campanienses de figuras vermelhas (*VGP* 25-27), um pestense de figuras vermelhas (*VGP* 28) e três do estilo Gutti com relevo, da Itália do Sul (*VGP* 29-31).

A outra, menos numerosa, pertencente ao Dr. António Miranda, e foi em 2008 exposta no Museu Municipal Abade Pedrosa de Santo Tirso, ocasião para a qual foi estudada por José Ribeiro Ferreira³. É constituída por um conjunto de 19 peças, quatro áticas de figuras

³ *Vasos Gregos em Portugal. Coleção Dr. António Miranda*. Câmara Municipal de Santo Tirso, 2008.

negras, uma de figuras negras de estilo duvidoso, uma etrusca de figuras negras, duas pestenses de figuras vermelhas, oito apúlias de figuras vermelhas, uma do tipo *Gnathia*, uma campaniense de figuras vermelhas e uma campaniense de verniz negro em relevo.

No que a coleções em permanência expostas em museus e outras instituições de interesse público diz respeito, além do espólio do Museu Nacional de Arqueologia, conservam-se vasos gregos, em maior ou menor número, no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, no Museu da Presidência da República, no Museu Nacional Soares dos Reis⁴, na Universidade do Porto⁵, entre outros, mais dispersos, que aqui não importa identificar.

Enquanto escrevemos estas linhas, acaba de ser publicado o catálogo da coleção de vasos gregos do Museu de Farmácia de Lisboa⁶, que congrega catorze vasos (seis do estilo coríntio, dois áticos, três apúlios e três vasos plásticos). Da responsabilidade de Rui Morais, o estudo conseguiu atribuir seis peças aos respetivos pintores, entre os quais constam nomes como o do Pintor de Dario, o do Pintor do Vaticano 73 ou o do Pintor de Safo. Quantas mais peças haverá, em território nacional, a reclamar por estudo desta natureza, eis algo impossível de determinar. Envolvidos que estamos, nós próprios, no estudo de uma nova coleção, o certo é que é na imprevisibilidade que reside um dos grandes atrativos desta área de estudos.

(B) Dois vasos inéditos: o seu contexto de produção

Os dois vasos gregos que a seguir estudaremos não faziam parte da coleção do casal Dionísio Pinheiro, tendo sido adquiridos poste-

⁴ *Vasos Gregos. Coleção de João Allen*. Museu Nacional Soares dos Reis, 2008. Coleção estudada por M. H. Rocha Pereira, Rui Morais e Ana Paula Machado.

⁵ M. H. Rocha Pereira, R. Morais, "A Coleção de Vasos Gregos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto", *Humanitas* 59 (2007) 3-28.

⁶ Rui Morais, *A Coleção de Vasos Gregos do Museu de Farmácia*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

riormente, em 1990, pelo atual Presidente do Conselho de Administração, o Engenheiro Mateus Augusto Araújo Anjos. Durante muitos anos remetidos ao escuro e frio silêncio de um depósito subterrâneo, porquanto (entendia-se) não eram coincidentes com a natureza do restante espólio, só no passado ano de 2011 viriam a ser expostos. Contudo, a sua autenticidade e valor estavam já atestados desde que, com data de 15 de agosto de 1990, chegaram os resultados da análise por termoluminescência do Research Laboratory for Archaeology and the History of Art da Universidade de Oxford⁷, documentos que acompanharam as peças aquando da sua compra. Ao que pudemos apurar, não temos grandes dúvidas de que se trata de dois vasos de produção apúlia (do sul de Itália), datáveis, por comparação com outras peças, dos finais do século IV a.C. Uma taça sem pé e uma *oinochoe*, ambas de pequenas dimensões e para uso no banquete. Impõe-se, a propósito, explicar exatamente do que estamos a falar quando nos referimos ao estilo desses vasos.

Até aos inícios da segunda metade do século V a.C., os colonos gregos do sul de Itália terão sistematicamente importado exemplares de cerâmica de produção ateniense. Por razões que não conseguiram ainda explicação inequívoca, por volta de 440 a.C. terão sido criados os primeiros ateliers de produção local. Assim, nas primeiras décadas, os vasos pintados que aí se produziam aproximavam-se bastante dos fabricados em Atenas, partilhando no essencial a forma e a técnica mais representada da pintura de vasos antiga, a de figuras vermelhas.

Paulatinamente, foram-se identificando, pela análise sucessiva de peças e pela sua comparação, variantes internas, e assim se distinguiram, no mesmo espaço do sul de Itália, o estilo lucânio, o apúlio, o campaniense, o pestense e ainda o siciliano – todos eles nomeados pela área geográfica de mais intensa produção. E também a configuração dos vasos foi conseguindo alguma especificidade, começando

⁷ Os resultados datavam a manufatura de uma das peças (1) entre 1900 e 2900 anos atrás, e a outra (2) entre 2300 e 3600. Portanto, ambos os lapsos temporais são compatíveis com a datação relativa que abaixo estabelecemos, o final do século IV a.C.

a ser produzidas peças com formas mais elaboradas⁸. Finalmente, a argila local usada era, regra geral, mais clara, resultando as figuras de um tom menos avermelhado, mais alaranjado.

Destes, é sem dúvida o estilo apúlio o mais significativo, aquele de que conservamos mais exemplares (cerca de metade do total de peças de produção do sul de Itália) e o que mais influenciou a produção de cerâmica grega internamente, nessas colónias a Ocidente. Com o principal centro de produção na cidade de Taras, os estudiosos distinguiram sobretudo o Estilo Simples do Estilo Ornamentado. O primeiro, caracterizado pela sua decoração simples e por um número inferior de figuras (não mais do que quatro) interveniente nas ilustrações, encontramos-lo sobretudo na pintura de vasos mais pequenos. Sendo pouco frequentes as cenas do mito, à exceção de Diónisos e de episódios com ele relacionados, reproduzem sobretudo quadros desportivos, guerreiros e do quotidiano. Ao invés, as peças incluídas no Estilo Ornamentado, por norma de maiores dimensões, podem incluir até vinte figuras ou mais numa mesma ilustração, frequentemente mítica, além de que a decoração acessória é muito mais expansiva, pincelada de branco, amarelo e vermelho. É neste estilo que se incluem os inúmeros e bem conhecidos vasos que reproduzem cenas dramáticas, da tragédia ou da comédia. A partir da segunda metade do século IV a.C., como nota Trendall (p. 74), os artistas do Estilo Simples, pelo sucessivo acrescento da cor e de pormenores, denotam a adesão progressiva ao Estilo Ornamentado. Com efeito, em algumas peças a cor do barro, responsável pela designação “figuras vermelhas”, praticamente deixa de ser visível. Se é este o caso da taça inédita que neste volume se estuda (1), a *oinochoe* (2) denota um estranho contraste entre o traçado pormenorizado da figura principal e o jeito descuidado das decorações acessórias. Por essas razões, a par das que adiante explicamos, consideramos ambas do estilo apúlio tardio, de finais do século IV a.C.

⁸ Para o seu desenho, vd. Trendall, pp. 10-11.

À medida que o século IV a.C. se aproxima do final, a técnica de figuras vermelhas, já antiga e herdada da Ática, vai dando claros sinais de não mais satisfazer as aspirações dos artistas, cada vez mais adeptos da cor. Ganham alguma voga os estilos ditos *Gnathia* e *Canosa*, policromáticos ambos, sendo que, no primeiro, a cor é acrescentada a uma superfície toda ela previamente pintada de negro, ao passo que, no segundo, a tinta colorida é aplicada diretamente sobre o barro, que deixa de ser visível. Mas a arte do desenho, essa, estava perdida. E o futuro da cerâmica do sul da Itália seria a monocromia, com peças com verniz sobre uma superfície toda pintada de negro, exemplos do assim chamado estilo *Gutti*.



Larg.: 188 mm;
Diâm.: 121 mm;
Alt.: 61 mm

Taça

Apúlio de figuras vermelhas

Atribuível à oficina do Pintor de Armidale (ou imitação do seu estilo)
c. 325-300 a.C.

Taça apúlia de figuras vermelhas, sem pé, com duas pegas, uma das quais quebrada e colada. Pintura globalmente em bom estado. A ilustração principal mostra uma cabeça feminina de perfil, com *sakkos* branco e sem qualquer ornamentação, terminando com um laço duplo. Desenho dos contornos em amarelo. O único cabelo visível, sobre a orelha (no caso sem qualquer brinco), surge num único tufo que a cobre. A figura central é sucessivamente emoldurada por círculos concêntricos, em vermelho (pintado) e branco, o segundo dos quais constitui um motivo ondular orientado para a direita, tradicional na cerâmica apúlia e do sul de Itália em geral. O verso da taça, maioritariamente negro, repete à largura máxima a última moldura do interior. Há uma grande aposta no acrescento de tinta branca, amarela e vermelha, como se começa a evidenciar na cerâmica apúlia mais tardia.

Sobre as cabeças femininas atribuídas ao Pintor de Armidale, escreveram Trendall–Cambitoglou (*RVAp* II, p. 805): “(a) the normal headdress is a saccos, which fits tightly over the head, with a patch of white, but no loop, at the top, which is rounded instead of terminating in a bow or knot (...); (b) the visible hair appears as a fairly solid mass over the ear, which it conceals; an earring, circular or dotted, is worn; (c) the nostril is shown as a dot, the mouth has a downward turn at an angle, the lower lip is tick, the chin is rounded, and the nose sharply pointed; (d) the line indicating the eyebrow is almost straight, the upper eyelid is parallel to it, and the pupil is indicated by a line concave to the eye, or by a dot.”

Se estas características (visíveis numa série de peças, e.g. *RVAp* II 75-117; cf. plates 300, 2-8; 301, 1-4) não são completamente compatíveis com as do vaso que estamos a comentar, que com elas partilha



sobretudo o desenho do nariz (longo e retilíneo), da boca (com o pormenor do lábio superior colado ao inferior) e do queixo, conservamos 21 peças atribuídas ao Pintor de Ganimedes ou próximas do seu estilo (*RVAp* II 52-66a; *RVAp Suppl.* II 64a-67b) nas quais uma ilustração mais complexa é acrescentada de uma cabeça feminina em tudo semelhante, nem sempre de perfil. Segundo Trendall-Cambitoglou (*RVAp* II, p. 805), “the treatment of the three-quarter and profile female heads on the necks or shoulders of the Ganymede Painter’s vases (e.g. nos. 3, 6-12) is indeed very similar, although on them the *saccoi* usually have a double knot at the top”. Por estas e outras razões, consideram Trendall-Cambitoglou (*RVAp* II, p. 805) que é muito provável que o Pintor de Ganimedes e o Pintor de Armidale sejam um e o mesmo artista, embora prefiram isolar como do segundo aquelas peças nas quais uma cabeça feminina é a única ilustração.

A ilustração da taça de Águeda é, com efeito, em tudo comparável com a que surge, subsidiária, em peças como um *kratêr*-de-volutas atribuído ao Pintor de Ganimedes (*RVAp* II, p. 796, n. 3 (13)) ou num dos lados de um *askos* que também lhe é atribuído (*RVAp Suppl.* II 64-1 = plate LXV, 1). Sobretudo na primeira destas peças, o número de dobras do *sakkos*, a sua conclusão em laço duplo, o tufo de cabelo lateral por sobre a orelha sem brinco, ocultando-a, bem como a cor da figura e do traçado, todos esses pormenores são muito próximos do que vemos na peça que estamos a comentar. A única diferença a registar tem que ver com a posição da cabeça, que naqueles vasos surge maioritariamente de frente ou a três-quartos. Também na pintura destas cabeças femininas se nota um uso conspícuo de tinta branca, além de vermelho e amarelo-dourado, o que é evidente na taça em estudo.

Pelo que foi exposto, julgamos coerente considerar a taça um exemplar da oficina do Pintor de Armidale, ativo no último quartel do século IV a.C., ou de outra oficina ou artista que imitaria o seu estilo. Ao que tudo indica, estamos na presença de um exemplo de produção de vasos mais massificada e com menor grau de rigor, com vista a uma comercialização mais generalizada, mas que denota ainda assim as principais características reconhecidas no Pintor que lhe deu o nome.



Alt.: 145 mm;
Điâm.: 95 mm.

Oinochoe

Apúlio de figuras vermelhas

Finais do século IV a.C.

Oinochoe de figuras vermelhas, de pequenas dimensões, com boca trilobada. A pintura está, em alguns pontos, visivelmente delida, resultado da má conservação da peça ao longo do tempo. A ilustração representa o que parece ser uma pomba de perfil (ou outra ave da família dos columbídeos), com as asas abertas e o corpo parcialmente pintado de branco. A maior parte da tinta branca desapareceu, sendo visíveis vestígios no pescoço, na cabeça e na parte inferior das asas. A plumagem das asas é delimitada por traços a negro bem definidos e ponteados a negro e branco. O bico e as narinas são bem desenhados. O olho é um simples ponto negro. À esquerda do animal, em baixo, um motivo vegetal com três galhos estilizados. Ao cimo, do mesmo lado, está delido o que poderia ser uma folha de parreira estilizada ou um cacho de uvas. A ilustração é enquadrada por uma moldura da cor do barro e com pontos negros, detetável em algumas peças do mesmo período e com a mesma forma.

É normalmente impossível atribuir este tipo de peças, com ilustrações mais formulares, a um pintor ou a uma oficina. Não obstante, a análise de alguns vasos, dispersos por vários museus europeus, permite com alguma segurança determinar que a ilustração e o estilo da pintura são coincidentes com a produção do apúlio tardio, de finais do século IV a.C.

Desde logo, parece comum nesse estilo e nesse período a representação de pássaros como a ilustração principal de um vaso, normalmente de pequenas dimensões. É isso que vemos em três *pelikai* de figuras vermelhas (CVA Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano 2.23, Pl. (278) 39.7; idem 2.24, Pl. (279) 40.22; idem 2.24, Pl. (279) 40.20), a última das quais nos permite ainda verificar como é característica desse estilo a mesma moldura. Fomos encontrá-la



também numa *chous* apúlia de figuras vermelhas (*CVA* Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2.35, Pl. (368) 70.8), cuja ilustração principal é, contudo, totalmente diferente.

Dois outros vasos do mesmo período e local de produção merecem comentário: uma *chous* de figuras vermelhas (*CVA* Bologna, Museo Civico 3, IV.D.R.16, Pl. (591) 32.9), cuja figura central é igualmente um pássaro (no caso, ao que parece, um pardal), e uma *olpe* de figuras vermelhas conservada no mesmo museu (3, IV.D.R.16, Pl. (591) 32.16), na qual a figura central é uma mulher sentada. Ambas as peças contemplam, na parte superior (respetivamente, à direita e à esquerda) o que parece ser uma folha de parreira estilizada, sem grande pormenor, forma que pode também ser a representada na peça de Águeda, no canto superior esquerdo, muito delida. Esse elemento, em conjunto com o pássaro, pelo confronto com as peças que acima referimos, é compatível com uma série de vasos do mesmo estilo e do mesmo período, que seriam para uso no banquete¹.

As pequenas dimensões do vaso sugerem-nos ainda a possibilidade, impossível de confirmar, de que se tratasse, originalmente, de uma peça para uso de crianças, parte de um serviço de banquete que servisse sobretudo para brincar. Não obstante, é também possível que servisse para encher de vinho as taças de adultos, reunidos em banquetes com menor número de convidados.

¹ Em coleções portuguesas, pelo menos duas peças apresentam esse motivo: (1) uma taça campaniense de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor do Cisne Rubro, de c. 350 a.C. (*VGP*, p. 99) e (2) uma *oinochoe* pestense de figuras vermelhas (*VGP-AM*, pp. 22-23). Uma vez mais, são dois vasos de uso e tema simpótico.

Dois Esmaltes

Estilo francês de Limoges

“Mestre da *Eneida*”

c. 1530-1535.

Trata-se de duas peças de um conjunto original muito mais vasto, de que se tem conhecimento da existência de pelo menos outras oitenta e duas, distribuídas por diversos museus e coleções privadas. Destes, destaquem-se as seguintes coleções: quinze placas conservadas no Museu Metropolitano de Nova Iorque, onze no Museu do Louvre, sete no The Walters Art Museum (Baltimore), duas no Los Angeles County Museum of Art e uma no Fitzwilliam Museum (Cambridge).

É provável que a obra original, desse autor de nome desconhecido (que alguns críticos julgaram, sem grandes certezas, tratar-se de Jean Pénicaut¹), possa ter sido encomendada para decoração de uma sala particular. As pinturas reproduzem, com alterações (como sejam a redução do número de figuras e a introdução do policromatismo) as ilustrações de Johann Grüninger, artista que trabalhava para a casa editorial alemã com o mesmo nome, que em 1502 imprimiu a versão latina da obra completa de Virgílio, dirigida por Sebastian Brandt². Compreendia esta edição cerca de uma centena de ilustrações dos momentos mais significativos da *Eneida*, pelo que é de crer que, além dos 84 esmaltes agora conhecidos, estejam por localizar

¹ C. 1470-1542/43. Poucos foram os esmaltes, além das placas dedicadas à *Eneida*, que lhe foram atribuídos, a partir de características como a forma muito particular de representar as nuvens. Entre estas peças, contam-se uma *Crucificação de Cristo* a partir da pintura de Lucas van Leyden, atualmente no Victoria & Albert Museum, uma outra, do mesmo tema, a partir do quadro de Dürer, e uma cena de *Adoração dos Reis Magos*, guardada no Musée Municipal de l'Évêché.

² As duas gravuras que reproduzimos foram colhidas de uma edição de 1529, conservada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que reproduz as ilustrações de Grüninger: *Opera Virgiliana / cum decem commentis, docte et familiariter exposita...* [UC-B. Joanina: 1-3-6-394]. À Biblioteca agradecemos a autorização para a reprodução das imagens.

bastantes, já que se conhecem reproduções de episódios dos primeiros nove cantos da obra.

O conjunto original ter-se-á desmembrado e entrado no mercado em grupos menores. Esta hipótese parece viável, porquanto as duas peças que aqui se estudam, adquiridas em conjunto pelo próprio Dionísio Pinheiro, algures na década de 40, dizem respeito a uma mesma figura (Dido, rainha de Cartago) e à sua tragédia de amor por ver partir Eneias. Com elas manteriam uma relação mais próxima outras dez placas, correspondentes a outras tantas ilustrações de Grüninger. De uma destas, relativa ao suicídio de Dido (Grüninger, fig. 101 = *Eneida* 4.663-695), a respetiva reprodução em cobre conserva-se no The Walters Art Museum (N.º inv. 44.206).



Dido faz sacrifícios aos deuses pelo amor de Eneias

[N.º inv. 470]

Em primeiro plano, à esquerda da composição, encontram-se duas figuras femininas identificadas com as inscrições “ANNA” e “DIDO”. Dido segura uma vara apontada para um altar onde faz sacrifícios de carne, com o auxílio de Ana, sua irmã. Uma vaca olha para o altar, e sobre ela Dido derrama uma libação. Do lado direito encontra-se um sacerdote. Por trás destas três figuras ergue-se uma estrutura com uma espécie de altar, onde está em destaque um cordeiro deitado, alegoria cristã do sacrifício. No lado direito, segundo conjunto de figuras em reunião. Duas destas estão identificadas como “ASCANIO” e “ENEAS”. Num terceiro plano, edifícios e duas figuras. A presença de Eneias e do filho, que não constam da cena na descrição da *Eneida*, denota as intenções sinópticas do artista, que de resto, também a este nível, segue a ilustração da edição de 1502.



Reproduzindo a ilustração n.º 91 de Grüninger para referida a edição de 1502, estamos no momento em que, após confessar o amor que nutre por Eneias à irmã Ana, Dido faz sacrifícios e libações para conseguir o amor do herói troiano (*Eneida* 4.56-64):

“Vão primeiro aos santuários, pedindo a paz por meio dos altares, sacrificam ovelhas de dois anos, conforme o costume preceitua, a Ceres das leis criadora, a Febo e ao pai Baco, mas antes de mais a Juno, a quem cabem as uniões conjugais. A própria Dido, segurando na sua dextra uma taça de grande beleza, derrama o vinho entre os cornos de uma vaca ou então, avançando diante das imagens dos deuses, renova as oferendas durante todo o dia e, esquadrinhando o interior dos corpos abertos das reses, consulta as entranhas palpitantes.”

(Trad. L. M. G. Cerqueira et alii 2003: 70)



Eneias deixa Cartago

[N.º inv. 469]

No mar azul, aparecem três caravelas com duas personagens na primeira, oito na segunda (onde se encontra a inscrição identificando “ENEAS”) e duas na terceira. Do lado direito da composição, borda de água com vegetação verde seguida de uma fortaleza de cor acastanhada. À janela desta última encontra-se uma figura com a inscrição “DIDO”. Céu azul cobalto e dourado.

O quadro, reprodução cromática da ilustração n.º 100 de Grüninger para a edição das obras de Virgílio de 1502, ilustra o momento do



canto IV da *Eneida* em que Dido, depois de amaldiçoar Eneias – que aí tinha sido recebido como hóspede –, vê as embarcações partir. Virgílio expressou esse momento de forma excepcional:

“A rainha, mal viu o raiar da primeira claridade, avistou de um mirante a frota avançar com as velas a par, e apercebeu-se de que está deserta a praia, de que não resta um remador nos ancoradouros.”

(Trad. L. M. G. Cerqueira et alii 2003: 82)

Oito óleos sobre cobre

Cenas das *Metamorfoses* de Ovídio

Atribuíveis a Johann Wilhelm Baur

Século XVII

Os cobres que a seguir se estudam devem ser apenas ínfima parte de um conjunto bastante mais vasto. Com efeito, eles reproduzem muito de perto oito das 150 gravuras que Johann Wilhelm Baur (Estrasburgo, 1607 – Viena, 1642) fez sobre os episódios d'*As Metamorfoses*, entre 1639 e 1641, em Viena. Ao que sabemos, estas foram pela primeira vez impressas em 1641, em edição que fazia acompanhar as ilustrações de resumos dos mitos pictoricamente tratados¹, volume dedicado a Jonas von Heysperg, conselheiro do rei Fernando III (apud R. Rapetti et alii 1998: 170). As gravuras, atualmente conservadas nas Sammlungen des regierenden Fürsten (Liechtenstein), conheceram várias reimpressões, uma das quais em 1703 (*Ovidii Metamorphosis, oder Verwandlungs Bucher*. Nuremberga). Colheram inspiração, elas próprias, nessas outras, em igual número, do italiano Antonio Tempesta (1555-1630), publicadas em Antuérpia, em 1606 (*Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum*), mas que deviam já estar acessíveis anos antes, pelo menos desde 1595. As gravuras de Baur, pelas quais ficaria sobretudo conhecido, caracterizam-se por uma conciliação dos estilos maneirista e barroco, revelando uma forte teatralidade pela inclusão das figuras míticas em cenários da contemporânea Itália, tanto naturais quanto urbanos.

Não nos tendo sido possível localizar quaisquer outras peças do conjunto original, não é impossível a atribuição destes oito cobres a Johann Wilhelm Baur. Com efeito, a comparação com outras miniaturas

¹ As gravuras que reproduzimos pertencem à reimpressão de 1700 da edição original de Baur: *P. Ovidii N. Metamorphoseon*, Albert and Shirley Small Special Collections Library, University of Virginia. Disponível online, no endereço <http://search.lib.virginia.edu/catalog/uva-lib:1015056/view>.

pintadas suas ou a si atribuídas permite detetar algumas características comuns, como sejam a conciliação de paisagens arquitetónicas em perspectiva com paisagens naturais, o uso do vermelho para apontamentos nas figuras humanas e uma mesma expressividade na pintura do céu. A título de exemplo, atente-se na tela *Les jardins de la villa d'Este à Tivoli* (42x73 cm), pertencente a uma coleção particular de Roma².

As placas contam, no verso, com inscrições, em italiano, posteriormente acrescentadas quando as peças entraram no mercado, mas que identificam erroneamente as cenas como tratando-se de diversas aventuras de Júpiter. Foram adquiridas pelo Fundador em leilão, em 1959³.

² Repr. in Luigi Salerno, *Landscape painters of the seventeenth century in Rome*, 1977-78, vol. II, p. 465, n.º 745.

³ *Catálogo do mobiliário, quadros (...) e objectos de arte que guarnecem o palacete da Rua do Bomjardim, n.º 1276 – Porto*. Leiria & Nascimento, Lda., Lisboa, 1959, p. 9.



Libertação de Ericciónio

[N.º inv. 1004]

• 60

Paisagem em tons verdes e castanhos. Do lado direito aparece uma figura híbrida, criança da parte de cima e serpentiforme em baixo, fugindo de uma mulher que parece lançar-lhe água de uma ânfora. Atrás destes, outra mulher, mais velha e agachada, parece querer segurar algo. A inscrição do verso (“Transformazione di Jupiter”), como se verá também pelas peças seguintes, não corresponde à cena.

Trata-se da libertação de Ericciónio, um dos primeiros reis míticos de Atenas. Há várias tradições relativas ao seu nascimento. Na versão de Ovídio (*Metamorfoses* 2.553-561), é dito “filho sem mãe” de Vulcano, e viria a ser um dos reis lendários de Atenas. Na realidade, teria nascido da paixão fulminante de Vulcano por Atena, quando esta se dirigira às forjas infernais do primeiro para encomendar armas. Fugindo do deus, este consegue apanhá-la e derrama uma gota de esperma sobre a sua perna, que Atena sacode para a terra. E aí seria gerado o herói, que na etimologia do seu nome tem o termo grego para “terra” (*chthôn*). Atena, para ocultar o seu rebento, fechou-o num cesto e



entregou-o à guarda das filhas de Cécrops. As jovens, movidas pela curiosidade, abriam o cesto; contam algumas versões que aí encontraram uma criança rodeada de duas serpentes, outras que lá dentro estava um ser híbrido, com cauda de serpente, como costumam ter os seres nascidos da terra.

Ovídio, nos versos referidos, perfilha a primeira versão. Mas o pintor terá preferido ilustrar a segunda, pelo seu caráter mais espetacular, o que de resto constituiu uma opção frequente nas ilustrações das edições quinhentistas e seiscentistas das *Metamorfoses*.





Mercúrio desce dos céus, inflamado pelo amor de Herse
[N.º inv. 1005]

Do lado esquerdo, em primeiro plano, estão cinco mulheres, duas das quais carregando ânforas à cabeça. Uma figura alada, de elmo com asas (e, ao que parece, segurando na mão esquerda uma grinalda), surge do lado oposto, saindo das nuvens.

Uma vez mais a inscrição do verso (“Jupiter dominatore appare alle Muse”) está errada, já que de nenhuma forma a figura alada pode ser Júpiter, como pretende a inscrição. Sobretudo pelo elmo com asas e pelo caduceu que segura na mão esquerda é fácil identificar a figura do canto superior direito com Mercúrio, o filho de Júpiter e mensageiro dos deuses, no momento em que, inflamado pelo amor de Herse, uma das filhas de Pélops, desce dos céus ao seu encontro, como descrito nas *Metamorfoses* (2.726-729).





Atalanta e Hipómenes

[N.º inv. 1006]

Atalanta era uma jovem a quem um oráculo havia prescrito que, caso se casasse, seria transformada em animal. Dedicou-se por isso ao sacerdócio da deusa Diana, tutelar da virgindade, e vai viver para os bosques. Para evitar os pretendentes, e porque era de extrema beleza, anunciou que apenas casaria com aquele que a vencesse numa corrida, o que homem algum conseguia. Hipómenes, fascinado pela beleza da donzela, decide tentar a sua sorte e pede o favor da deusa Vénus, que lhe dá três maçãs de ouro. Quando o rapaz as atira para o chão no meio da competição, com isso distrai a atenção da rapariga e consegue vencê-la. A pintura representa esse momento, quando Hipómenes lança a última das maçãs e assim consegue sair vitorioso, conforme descrito (em discurso direto, pela própria deusa Vénus) nas *Metamorfoses* de Ovídio (10.674-680).





Rapto de Dejanira pelo centauro Nessos

[N.º inv. 1007]

• 66

A pintura representa a tentativa de rapto de Dejanira, esposa de Hércules, pelo centauro Nessos, no momento em que o jovem casal atravessava um rio guardado pelo monstro. A identificação da cena é segura porquanto a figura masculina surge vestida com a pele do Leão de Nemeia, elemento identificativo desse herói desde a pintura de vasos gregos. Trata-se de um episódio mítico extremamente cultivado por poetas, dramaturgos e artistas ao longo da história, uma vez mais influenciados por Ovídio (*Metamorfoses* 9.98-133). Na literatura grega, merece destaque a tragédia *Traquínias* de Sófocles (de datação incerta, mas que não deve ser posterior a 431 a.C.), onde se descreve a morte do herói por via de um filtro amoroso que a esposa guardava, contendo o sangue da ferida do centauro.

Sobre o mito, a sua presença na arte grega e recepção, vd. J. Ribeiro Ferreira, “O Rapto de Dejanira”, in R. Morais (coord.), *A Coleção de Lucernas Romanas do Norte de África no Museu D. Diogo de Sousa*. Coimbra, Fluir Perene, 2008: 75-88.





Latona e os Lícios

[N.º inv. 1008]

Paisagem com um rio a dividir dois conjuntos de figuras em margens opostas. Um dos grupos é composto por três figuras que gesticulam, uma mulher e duas crianças; o outro, por mais três: uma humana, uma híbrida (metade humana, metade anfíbia), a outra totalmente anfíbia. A inscrição do verso (“Jupiter e Juno transformati in rospo”) resulta de uma interpretação errada da pintura. Esta representa, antes, o episódio em que Latona (Leto, na mitologia grega), uma das muitas amantes de Júpiter, tendo já dado à luz Febo e Diana (Apolo e Ártemis, também representados na pintura), chegou a uma terra da Lícia e, quando pretendeu matar a sede nas águas de um rio que por ali corria, foi proibida pelos habitantes locais de o fazer. Estes, mais do que impedi-la, gozavam com a sua situação e remexiam a água para que, suja de lodo, a não pudesse beber. Como castigo, e para que eternamente pudessem viver na água e no lodo que tanto estimavam, Latona transformou-os em sapos. A lenda vem contada, entre outras fontes, por Ovídio (*Metamorfoses* 6.313-381).





Vertumno seduz Pomona

[N.º inv. 1009]

Ao centro, junto a uma árvore, duas figuras conversam. A paisagem envolvente apresenta um conjunto arquitetónico e um jardim. A figura feminina segura na mão o que parece ser uma foice. A inscrição lacunar do verso (“La visita di [...] a Jupiter”) está uma vez mais errada, não identificando a cena mitológica em causa, na qual Júpiter não é sequer interveniente.

Trata-se da visita de Vertumno, deus romano das estações, a Pomona, uma das Hamadriades, a mais dedicada às árvores de fruto do jardim do Lácio, facto que lhe deu o nome (*pomum*, em latim, significa “fruto”). O primeiro, que tinha a capacidade de mudar a sua forma quando bem entendesse, apaixonado que estava por Pomona, disfarçou-se de velha e conseguiu chegar à presença desta, logrando mesmo beijá-la. A cena vem descrita por Ovídio nas *Metamorfoses* 14.654-660.





Rapto de Europa por Júpiter

[N.º inv. 1010]

Em primeiro plano, três figuras femininas num monte, uma das quais ajoelhada; no chão, um cesto de flores e frutos. Em segundo plano, uma mulher montada sobre um touro branco, em andamento.

Mais uma vez a inscrição do verso (“Jupiter in viaggio incontra al sole”), neste caso simbólica, não descreve o real episódio pintado. Trata-se do rapto de Europa, filha de Agenor, uma das amantes de Júpiter (Zeus), que viria a ser mãe de Minos. Apaixonado pela jovem, Júpiter transformou-se num touro branco de extrema beleza e, aproximando-se dela, conquistou a sua confiança e raptou-a. A história vem já aflorada na *Ilíada* (14.321 sqq.), e Ovídio concedeu-lhe grande destaque nas *Metamorfoses* (2.833-875), passo que a pintura ilustra.





Vénus transforma o cadáver de Adónis em flor

[N.º inv. 1011]

Paisagem com árvores e, em primeiro plano, duas figuras, uma feminina e outra masculina, a última das quais jaz morta. Ao lado desta, uma aljava de flechas. Dois cães assistem à cena, imóveis.

A cena representa o momento em que Vénus, tendo sabido da morte de Adónis, seu belo e jovem amado, devorado por um javali, entra em desespero e, para o homenagear, o transforma na flor que receberia o seu nome, conforme descrito nas *Metamorfoses* 10.717-739.





| Dimensões: 261 x 148 mm

Vénus e Amor (?)

Esmalte do estilo francês de Limoges

Henri Doublet (ass.)

Paris, 1886.

[N.º inv. 476]

Placa de esmalte pintado representando, provavelmente, Vénus e Amor (Cupido), adquirida por Dionísio Pinheiro em 1947¹. Numa paisagem de fundo dourado e castanho sobressaem, em primeiro plano, a figura de uma mulher sentada sobre um pano (que esconde o assento), com uma figura de criança ajoelhada aos seus joelhos. A cena é envolvida por um ambiente escuro cheio de vegetação. No chão, e em primeiro plano, encontra-se uma aljava com flechas e um arco encostado a um arbusto, insígnias de Cupido. Estranha apenas a ausência das asas no corpo da criança, o que pode mais não ser do que uma tentativa de humanização das figuras, mas que pode também denunciar tratar-se de outro quadro mitológico, de tema amoroso, impossível de identificar. As cores que predominam são o preto, o branco, o cinza e o dourado.

Não possuímos qualquer informação acerca da identidade de Henri Doublet, o artista que assinou a obra.

¹ *Catálogo dos objetos de Arte (...) que constituem a notável e valiosa Colecção Barros*. Leiria & Nascimento, Lda., Porto, 1947, p. 141.

(Página deixada propositadamente em branco)

GLOSSÁRIO

Apúlio: um dos estilos da cerâmica grega produzida no sul de Itália, que recupera a técnica das figuras vermelhas dos vasos áticos. É deste estilo que conservamos um maior número de espécimes de vasos de produção do sul de Itália.

Askos: vaso grego usado para derramar pequenas quantidades de líquido, sobretudo óleos e unguentos. É reconhecido pela sua forma espalmada e pela boca que ostenta de um ou dos dois lados, que pode também ser usada como asa.

Ático: diz-se da cerâmica de produção ateniense.

Campaniense: um dos estilos da cerâmica grega produzida no sul de Itália, que recebeu o nome a partir da região da Campânia, na qual tinha o maior número de oficinas produtoras.

Canosa: técnica de pintura da cerâmica do sul de Itália, mais tardia, na qual a tinta colorida é aplicada diretamente sobre o barro, que deixa de ser visível.

Chous (pl. choes): vaso grego semelhante a uma *oinochoe*, destinado a medir o vinho nas Antestérias. Em menores dimensões, era também usado para as brincadeiras de crianças nesse festival.

Coríntio: estilo de cerâmica grega, predominante entre 725 e 550 a.C., no qual tem origem a técnica das figuras negras.

Figuras negras: técnica da pintura de vasos grega que consiste na pintura a negro das figuras sobre a base da cor do barro. Atingiu o expoente máximo em Atenas, durante o século VI a.C.

Figuras vermelhas: técnica da cerâmica grega que consiste em deixar, na cor do barro e sem tinta, o espaço destinado à ilustração, que depois é contornada a negro e decorada com apontamentos pontuais de branco e outras cores; resulta da inversão da técnica de figuras negras.

Gnathia: técnica da pintura de vasos da Itália do sul, mais tardia, na qual a cor é acrescentada a uma superfície previamente pintada de negro.

Gutti: técnica monocromática de pintura da cerâmica do sul de Itália mais tardia, caracterizado pelo uso de verniz brilhante sobre uma superfície toda pintada de negro.

Hýdria: tipo de vaso grego destinado ao transporte e conservação de água.

Ítalo-coríntio: estilo de cerâmica coríntia produzido nas colônias gregas da Itália.

Kratêr-de-volutas: tipo de vaso grego destinado à mistura de vinho com água para os banquetes, caracterizado pelas suas duas volutas ornamentadas que lhe servem de pegas.

Kratêr-de-sino: tipo de vaso grego destinado à mistura de vinho com água para os banquetes. Mais largo no topo, tem duas pegas sob o bojo, o que lhe dá o aspeto de um sino invertido, de onde colheu o nome.

Lekythos (pl. lekythoi): vaso grego destinado a guardar óleos e unguentos para uso cosmético ou para servir de oferenda funerária.

Lucânio: um dos estilos da cerâmica grega produzida no sul de Itália, que recebeu o nome a partir da região da Lucânia, na qual tinha o maior número de oficinas produtoras.

Oinochoe (pl. oinochoai): vaso grego destinado a servir o vinho em banquetes.

Olpe (pl. olpai): vaso grego de pequenas dimensões, para servir o vinho nos banquetes, semelhante aos atuais jarros.

Pelike (pl. pelikai): vaso grego semelhante a uma ânfora, para conservação e transporte de vinho e azeite. Ostenta duas pegas alongadas na vertical, um colo estreito, uma boca com rebordo e um bojo quase esférico.

Pestense: um dos estilos da cerâmica grega produzida do sul de Itália, que recebeu o nome a partir da região de Pesto, na qual tinha o maior número de oficinas produtoras.

Sakkos: espécie de touca para o cabelo, mais ou menos ornamentada, frequente na pintura de cabeças femininas.

Termoluminescência: técnica de análise laboratorial que, por via da emissão de luz em resultado do aquecimento dos minerais, entre 50° e 475°C, permite a datação aproximada das amostras examinadas.

ABREVIATURAS

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

LCS: A. D. Trendall (1967), *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*. Oxford.

RVAp II: Trendall, A. D., Cambitoglou, A. (1982), *The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. II. Late Apulian*. Oxford.

RVAp Suppl. II: Trendall, A. D., Cambitoglou, A. (1992), *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*. Part II. London.

VGP: AAVV (2007), *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa (catálogo).

VGP-AM: AAVV (2008), *Vasos Gregos em Portugal. Coleção Dr. António Miranda*. Santo Tirso.

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

BIBLIOGRAFIA CITADA

- M. C. Caldas (2008), *Dar coisas aos nomes*. Lisboa.
- N. G. Canclini (1994), “O Património cultural e a construção imaginária do nacional”, in Revista *O património histórico e artístico nacional*.
- L. M. G. Cerqueira et alii (2003), *Eneida. Vergílio*. Lisboa.
- M. Chagas (2008), “1968 e a morte dos museus”, in Revista *Museu - Cultura levada a sério*.
- F. Choay (2008), *Alegoria do Património*. Lisboa.
- G. Duby (1993), *O tempo das catedrais, a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa.
- M. Leal (2003), *Phantomatic*. Porto.
- J. Mattoso (2009), *Naquele tempo*. Rio de Mouro.
- M. Moutinho (2008), *Função social do museu*. Lisboa.
- R. Rapetti, J. Faucheux, E. Laudon (1998), *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642: maniérisme et baroque en Europe*. Strasbourg, Paris.

I
IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

•

C
ECH

•

U



C

•