

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

ARTE ANTIGA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRAS DE
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

ARTE
ANTIGA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SUMÁRIO

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

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

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

1. PARA A COMPREENSÃO DA ARTE GREGA*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² *Op. cit.*, p. 113.

¹³ *Naturalis Historia* 34.65.

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

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

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

¹⁴ *Op. cit.*, p. 155.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Tradução em Rocha Pereira (2007).



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

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

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

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



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

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

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

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



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



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



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



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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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



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

Naples 918.
 London, private collection.
 Naples 942. A, *Jahreshefte* 32, 39.
 Oxford 1954. 265, fr. Part, *JHS.*, 59, 34, 83.
 Louvre G 523. CVA. e pl. 5, 9-10.
 Copenhagen Chr. VIII. 83. *Antik-Cabinet* 1951,75.
 Barcelona, from Ampurias. A, García y Bellido, pl. 110, left.
 Leningrad (St. 1174). A, Schefold, *Untersuchungen*, pl. 27,4.
 Athens, Pnyx, 328, fr. *Hesperia*, suppl. X, pl. 33, 328.
 Salonica, 8.235, fr. Robinson, *Olynthus* 5, pl. 137, 361.
 Alicante, fr., from Isla del Campello. García y Bellido, pl. 123, 45, upper right.
 The fragment ibidem, lower left, may belong.
 Salonica 328, fr. Robinson, *Olynthus* 5, pl 104,163.
 Oxford fr.

Pelike

New York GR 524. A, Schefold, *Untersuchungen*, fig. 80.

It is interesting to notice that many of this painter's works have been found in the Iberian Peninsula.

30. PELIKE (PLL. XL, XLI)

From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon).

This vase has been reproduced by Leite de Vasconcelos, *História do Museu Etnológico Português*, fig. 56-56A, p. 367; Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte* (article "Alcácer do Sal", by Serra Ráfols), vol. IV, p. 96, pl. 26 b-c; García y Bellido, *Hispania Graeca*, vol. III, pl. CXLII; A. Martins Afonso, *História da Civilização Portuguesa*, p. 21; *Notícia* i, pll. 9, 10.

It is an Attic pelike from the first half of the fourth century B.C. In his already-quoted paper, Filipe Simões complained that:

“No vaso menor não era já possível classificar os assuntos representados de uma e de outra parte do bojo.”

A. García y Bellido, *op. cit.*, calls it “un pelike de mal-arte... con figuras dionisiacas (delante) y dos personajes envueltos en sus mantos (detrás).”

In a closer analysis, we may say that it represents:

A.

A seated maenad, holding a tympanos with both hands, between two youths. The one on the right holds a thyrsos in his right hand. Coarse drawing.

Similar scenes can also be seen in many vases in the Apulian style, for instance, CVA. Copenhagen, Musée National, 6, pl. 250, 2a and b, and pl. 253, 1a.

B.

Two standing youths, draped in their himatia, and talking to each other.

Such a scene is extremely common on minor vases and also became current in the Apulian style. See, among many others, CVA., Oesterreich, 1, Wien, Kunsthistorisches Museum, pl. 30 and 34; Danemark, Copenhagen, Musée National, pl. 250, 2b; 251, 1a, 2b; pl. 252, 1b, 2b; pl. 253, 2b, 3b; France, Musée du Louvre, 8, pl. 2,6.

31. SKYPHOS (PL. XLII. 1, 2)

From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). Published in *Notícia i*, pll. 11, 12.

A. García y Bellido, *op. laud.*, refers to it as “un skyphos con dos personajes envueltos en sus mantos a ambos lados.”

The same motif from the obverse of the red-figured pelike is on both sides of this Attic red-figured skyphos from the first half of the fourth century B.C.

Very coarse drawing.

32. SKYPHOS (PL. XLIII. 1, 2)

From Alcácer do Sal. Formerly in Prof. Gentil's Collection. Institute of Archaeology, The University of Coimbra. *Notícia i*, pll. 14, 15.

Attic red-figured skyphos, from the first half of the fourth century B.C. It is very similar to the one just described, but in a worse condition, since one of the handles is broken.

It likewise represents on both sides two youths wrapped in their himatia³⁶. The only difference being that the one on the right holds a staff. On side (B), the other youth holds an object in his hand which is not easily identifiable, because the drawing is exceedingly coarse; perhaps it is a strigil.

³⁶ Described by M. de Lourdes Costa Arthur, *op. cit.*, as “un skifos en el cual vemos, por cada uno de los dos lados, dos figuras masculinas envueltas en mantos.”

ATTIC PLAIN BLACK

33. CUP (PL. XLIV. 2)

Attic black cup, type C³⁷.

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 21. 2.

Fifth century B.C. No decoration.

34. CUP-SKYPHOS (PL. XLIV. 1)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 21. 1.

Fifth century B.C. No decoration.

35. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 1)

From Greece. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). *Notícia i*, pl. 4.

Attic squat lekythos from the end of the fifth century B.C. On its belly, the dog-running pattern.

For a similar vase, but with a different, vegetal, decoration, see CVA. France, Musée de Sèvres, 13, pl. 46, n.° 4.

³⁷ On forms of Attic cups see Hansjörg Blösch, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils*, Bern, 1940. He defines type C on page 111 (“Das wesentliche Erkennungszeichen... ist die Form des Schalenfusses, der aus Fussplatte und Fusswulst zusammengesetzt ist”) and page 112 (“Zwei Richtungen lassen sich... klar unterscheiden: eine konservative, die zäh an der ursprünglich niedrig gebauten Form festhält, und eine fortschrittende, die sich im Wesentlichen zu höheren und strafferen Gefässen hinentwickelt”).

36. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 2)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 3.

Later fifth century B.C. A band of dog-running pattern decoration only.

37. SQUAT LEKYTHOS (PL. XLV. 3)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 2.

Later fifth or fourth century B.C.

No decoration.

38. OINOCHOE (PL. XLV. 4)

Said to have been brought from Herculaneum and Pompei excavations. Lisbon, Palmella Collection. *Notícia ii*, pl. 18. 4.

Miniature oinochoe, shape 3, near to a chous, with trefoil mouth and ivy spray decoration in white. Later fifth or fourth century B.C.

For a similar vase, see *CVA*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, I, pl. 43, 24.

From the fifth century onwards, this shape becomes quite common in South Italy so that it is difficult to distinguish Attic from Italian ones. On this see *CVA*. Copenhagen, Musée National, fasc. 7, p. 138.

ITALIOTE

39. SQUAT LEKYTHOS (PLL. XLVI- XLVII)

The Royal Collection, Vila Viçosa Palace (Évora), *Notícia iii*, pll. 3 and 4. From the early fourth century B.C.

A female head flanked by palmettes. Her hair is in a sakkos; she has a straight nose and curved lower lip. A long curl falls near her ear. Fine drawing.

Human heads were usually represented by themselves in the last phase of Attic, Campanian, Apulian and Etruscan red-figured vases, according to Prof. Beazley³⁸.

40. LEBES GAMIKOS (PLL. XLVIII. 1, 2, and XLIX. 1, 2)

The Royal Collection, Vila Viçosa Palace (Évora). *Notícia iii*, pll. 5, 6, 7, 8.

This is a late piece. As said above³⁹, it was not mentioned by Hübner in his account of the Royal Collection.

It is in Early South Italian Group B (= Early Apulian) therefore from the second quarter of the fourth century B.C. It is almost complete, with lid. It represents:

A.

A woman with a himation draped round a chiton with sleeves holding a garland in her right hand. She wears a necklace and her head is drawn in profile.

B.

A naked youth holding a strigil in his right hand and a himation in his left hand. Body also in three-quarter and head in profile.

³⁸ *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, 1947, p. 10.

³⁹ See above, pp. 145-147.

Both figures are flanked by a rich palmette decoration which continues underneath the handles. A radiated pattern decorates the lid and upper part of the body of the vase; the vertical portion of the lid has a wave-pattern.

Prof. Trendall, who has seen photographs of this vase, takes it to belong to a large group of minor vases near in style to the Truro Painter, who is one of a number of artists of the second quarter of the fourth century who group around the Lecce Painter (the painter of Lecce 617, 623, 633, 641 = CVA. 2, pll. 15, 4.7; 12,4; 13,6; 15,5 and 8; 14,1-15,1). Many of these minor vases, he adds, are choes (see Van Hoorn, *Choes* 404, 414, 466, 401; 396-398), two of which (Vienna 978. Zurich 2668 (2382) – Van Hoorn, figs. 397 and 519) show a youth with a strigil.

41. FISH PLATE (PL. L)

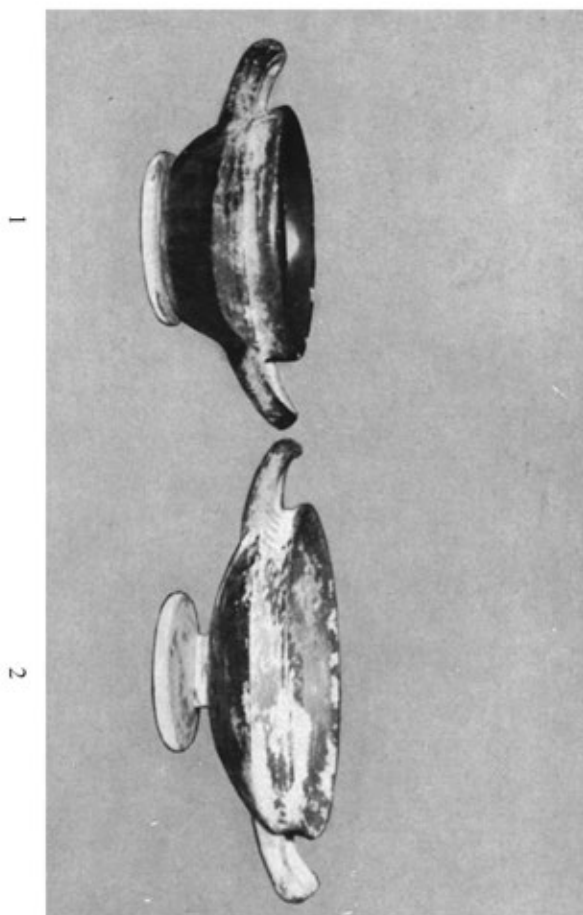
From Alcácer do Sal. Portuguese Ethnological Museum (The University of Lisbon). Published in *Notícia i*, pl. 13.

Described by A. García y Bellido, *op. laud.*, as “un plato con dos peces grandes, otros dos pequeños y un cefalópodo.”

Besides the two big fishes and the cephalopod, four smaller fishes and a further one in the middle can be seen. The sides of the plate are painted with an undulate pattern.

This is an Italiote plate from the fourth century B.C. The theme is very common among vases of such provenance though it may sometimes be found on Attic specimens. Fish plates mostly came from workshops in Campania. Many such vases may be seen in CVA. Bruxelles, 3, pl. 1; Copenhagen, Musée National, 6, pl. 249, etc., but with more accurate drawing.

XLIV



XLV



1



2

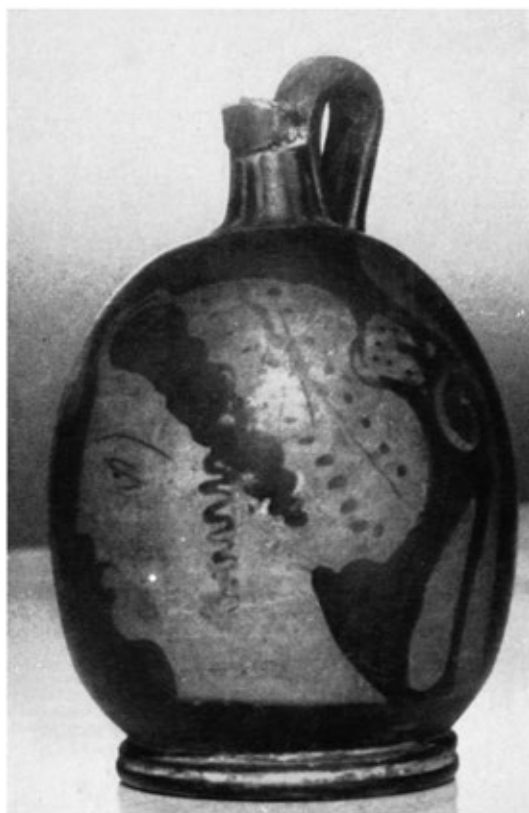


3



4

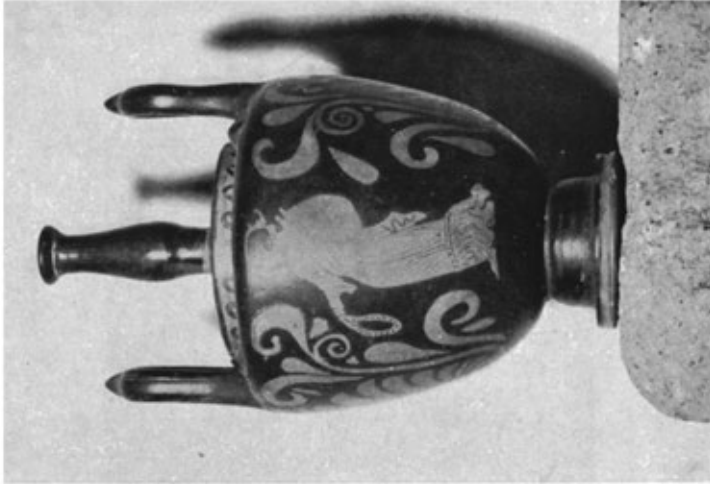
XLVI



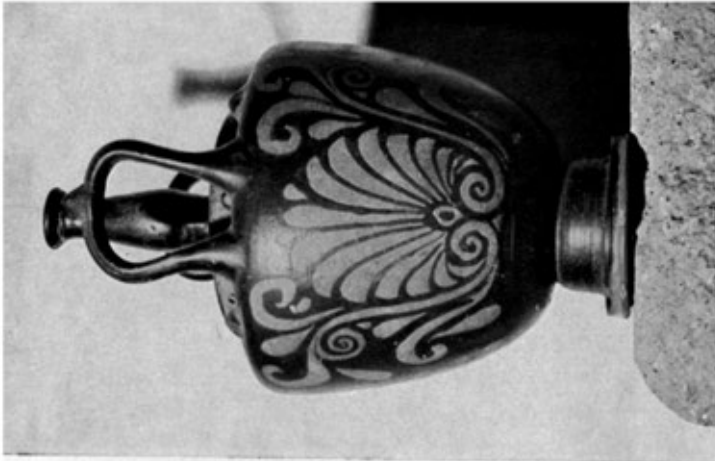
XLVII



XLVIII



XLIX



2



1

L



LI



LII



LIII



- Pickard-Cambridge Pickard-Cambridge, A. *The Dramatic Festivals of Athens* (1st. ed. 1953; 2nd. ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis, 1988). Oxford.
- Rocha Pereira / Morais Rocha Pereira, M. H. e Morais, R. (2007). “A colecção de vasos gregos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto”. *Humanitas* 59, pl. 10a-10b.
- Snodgrass Snodgrass, A. M. (repr. 1982). *Arms and Armour of the Greeks*. London.
- Trendall Trendall, A. D. (1989). *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*. London.
- Trendall, LCS Trendall, A. D. (1967). *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (2 vols.). Oxford.
- Trendall / Cambitoglou, RFAp Trendall, A. D. and Cambitoglou, A. *The Red-Figured Vases of Apulia* (vol. I, 1978, vol. II, 1982). Oxford.
- Trendall / Webster Trendall, A. D. and Webster, T. B. L. (1971). *Illustrations of Greek Drama*. London.
- VV.AA. VV.AA. (1996). *The Greek World Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily* (ed. Giovanni Pugliese Carratelli). New York.

ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS

- Anacreonte: 443, 450, 451
Fr. 11 Page: 95 n. 1
- Antífanes
Fr. 58 Meineke (3.33): 213 n. 51
- Apolodoro
Bibliotheca 2.5.11.11: 213 n. 51
- Apolónio de Rodes
Argonautica
4.1393-1462: 213
4.1394 sqq.: 214 n. 56
4.1411-1460: 212
4.1638-1693: 66 e n. 14
- Apuleio
De Mundo 32: 443
- Aristófanes: 443
Nubes 271: 214 n. 56
Pax
605-609: 443
695-699: 451
Plutus: 70
Ranae: 68 n. 16
- Aristóteles: 9
Ἀθηναίων Πολιτεία
18.1: 451
60: 40
Ethica Nicomachea 1141a 9: 445
Poetica
1450a 26-27: 387
1460a 23: 444
1460b: 12
Politica
1275a: 32 e n. 15
1277b 1-7, 1328b 37-1329a 2: 443
1340a 33: 444
Rhetorica
2.16.1391a: 451 n.19
3.2.1405b 24: 451-452
Pseudo-Aristóteles, *De Mundo* 339b: 443
- Arquíloco: 443, 450
- Arquitas: 9
- Ateneu: 121
Deipnosophistae 15.665d sqq.: 111 n. 20.
- Baquílides: 57
- Calímaco
Hymnus in Dianam 164: 214 n. 56.
Fr. 196 Pfeiffer: 75
- Cícero
Brutus 296: 48 n. 10
De Finibus 2.32.104: 451 n. 20
De Natura Deorum 1.22.60: 451 n. 19
De Signis 85-86: 447
Orator 2.8-9: 78, 79
- Ciclo Épico
Aithiopsis: 63
Cypria: 324
Minyas: 68
- Clemente de Alexandria: 77
- Crisipo: 11
- Crítias: 121
- Diodoro Sículo
Bibliotheca Historica 66.1-6: 21
- Diógenes Laércio
Vitae philosophorum 1.2.57: 450 n. 15
- Díon Crisóstomo
Orationes
12.6: 443
12.25, 26: 78
- Dionísio de Halicarnasso: 444
- Ésquilo: 29, 387
Agamemnon: 27
Choephoroi 712-713, 878: 27
Memnon: 63 n. 6
Psychostasia: 63 n. 6
Septem contra Thebas 842: 68 e n. 16
- Estesícoro: 210 n. 42
- Estrabão
Geographica
8.3.30: 75
10.4.8: 84
17.1.8: 30
17.1.37: 21
- Eurípides: 12, 29, 67, 112
Alcestis: 67
75-76: 67
252-257, 259-263: 67
262: 67 e n. 15
837-860: 67
543-546: 27
Bacchae 591-593, 1211-1215: 28
Hercules Furens
394-400: 214 n. 56
954, 973-974, 976-982, 1003-1011: 28

- Hippolytus*: 27
 742-751: 214 n. 56
 748-750: 212
Iphigenia Taurica 113: 28
Medea: 29, 111
 825-832: 18
Oinomaos: 29 e n. 11
Orestes: 27
 1369-1372: 28
 1507, 1366-1368: 28 n. 9
- Ferecides
 Fr. 33 *apud schol.* Apoll. Rhod. 4.1396:
 212 n. 47
- Filémon: 443
- Filipe de Salónica
Anthologia Graeca 16.81: 78
- Filolau: 9
- Filóstrato
Heroicus 12.12: 353
- Frínico
Alcestitis: 67
- Galeno
 De *Placitis Hippocratis et Platonis* 5.86-
 87: 11 e n. 7
- Górgias: 57
- Harpocrátion: 50 n. 16
- Heraclito: 386
- Heródoto: 57
Historiae
 1.30-32, 86-87: 443
 2.148: 21
 3. 40-43: 443
 4.147-151: 83
 8.26: 40, 56, 74
- Hesíodo: 65, 446, 450
Theogonia
 94-97: 449
 758-766: 61
Opera et dies
 25-26: 449
 166-173: 72
 Fr. 357 Merkelbach-West: 448 n. 13
- Hinos Homéricos
Hymnus ad Apollinem 166-173: 449
Hymnus ad Mercurium 483, 511: 445
- Hípias: 56, 57
- Homero: 24, 59, 64 n. 7, 71, 78, 83, 445, 449
 Poemas Homéricos: 25, 26, 68, 72, 76, 77,
 83, 389, 450 n. 15
Ilias: 59, 60, 61, 63, 64, 80, 106, 449, 457
 1.528-530: 75
 13.449-454: 20
 14: 61
 15.410-413: 445
 16: 61; 16.419-430, 443, 502-507: 59;
 16.453-457: 59-60; 16.460-461,
 663-665, 666-675, 681-683: 60
 18.590-598: 19-20
 23: 56; 23.65-68: 64
 24.257: 324
Odyssea: 449
 1.330: 25
 3.263-274: 448
 4.71-75: 24; 4.561-569: 72
 6.179-182: 95 n. 1; 6.303-309: 24-25
 7.84-90: 24
 8. 62-70, 471-483, 487-496: 448
 9.2-11: 448
 11.488-491: 71
 17.264-268: 25
 19.172-181: 20
 20.162-165: 25
 21: 25
 22.20, 22.139-141: 25; 22.347-349: 447
 23.1-3: 25
- Íbico: 451
- Isócrates
Antidosis (orat. 15) 2: 445
Helenaen encomium (orat. 10) 24: 214 n. 56
- Juvenal
Saturae 14.113-114: 213 n. 53
- Licurgo
Oratio in Leocratem 102: 450 n. 15
- Lísias
Olympiacus: 57
- Luciano,
Imagines
 4: 14 e n. 21
 4-6: 446
Philopseudes 18: 47
Somnium: 444-445
- Melanípides: 445

- Mimnermo
Fr. 10 Diehl: 214 n. 56
- Ovídio
Metamorphoses: 463, 464
4.639 sqq.: 214 n. 54
- Papiros
Papiro Hibeh 17: 451 n. 19
- Pausânias: 98, 387
Graeciae Descriptio
1.2.3: 451; 1.18.1: 186, 430; 1.22.4: 50 n.
16; 1.22.8: 444 n. 4; 1.24.7: 50 e n. 16
2.4.5: 447
3.15.7: 50 n. 16
4.31.6: 79
5.10.8: 16 e n. 23; 5.10.2: 77, 79;
5.11.1: 50 e n. 16, 77; 5.11.1-10:
76, 79-81; 5.11.3: 76; 5.11.7-8: 76;
5.11.9: 75; 5.14.5: 81; 5.15.1: 442;
5.18.1: 61; 5.26.6: 50 n. 16
6: 55; 6.1.1: 42; 6.19.8: 214 n. 56
7.2.7: 211 n. 44
8.48.2: 40 e n. 4
9.35-37: 444 n. 4
10.25.1-31.12: 98 e n. 9, 387, 423
- Píndaro: 41, 42, 57, 186, 430
Olímpicas
1: 27; 1.15-16: 451; 1.97-99, 100-104: 41
2.1-4: 56, 73
7.89: 40 e n. 5
8.1-11: 40-41
13.105-113: 39 n. 1
Píticas
1.82-100: 451
Nemeias
2.2: 448 n. 13
10: 432; 10.33-36: 44; 10.35-36: 419;
10.43-46: 39
Schol. Pind. *Ol.* 2.15: 451 n. 18
- Pisandro: 17
- Platão: 72, 78, 100, 443, 446
Hippias Major: 75
290a: 444
282c, 282e: 446-447
Ion: 450 n. 16
530a-c, 531a, 532d, 535d-e, 536a, 541b-
c: 450
Meno 91d: 446
Phaedo 59a, 117b: 444
Protagoras 331c-d: 446
Respublica
377a-379a: 100
401c-d: 18
Symposium: 444
Timaeus: 10
Pseudo-Platão, *Hipparchus* 208b-c: 449-451
- Plínio, o Antigo: 71, 98
Naturalis Historia
34.54: 78; 34.57: 14 e n. 20; 34.65: 12 e
n. 13, 48; 34.81, 86: 444
35: 387; 35.77: 444
36.13: 21; 36.18: 78; 36.19: 78; 36.20:
68; 36.32: 444 n. 4
- Plutarco: 98, 387
Moralia
Aetia Romana et Graeca 302a: 21
De gloria Atheniensium 3: 452 e n. 21.
De profectibus in virtute 17, p. 86a: 11 e n. 8
De recta ratione aud. 45c-d13: 11 e n. 11
Quaestiones Graecae 56: 211 n. 44
Vitae
Aemilius Paulus 28.2: 78
Aratus 12.6: 447 n. 9
Pericles: 442
2.1: 443
31.2-5: 442-443
- Políbio
Historiae
10.27.3-13: 31
30.10.6: 78
- Pompónio Mela
De Chorographia 1.9: 21
- Proclo: 63 e n. 6
- Quintiliano: 98, 387
Institutio Oratoria
12.10: 444; 12.10.9: 78-79
- Séneca
Epistulae ad Lucilium 88.18: 444
Oedipus 479-483: 211 n. 44
- Simónides: 41, 57, 450, 451, 452
- Sófocles: 12, 445
Electra: 27
Oedipus Tyrannus: 27

Oinomaos: 29 e n. 11
Trachiniae 1099-1100: 214 n. 56
Fr. 297 Nauck: 214 n. 56
Sólon: 445, 450 n. 15
Fr. 13.43-58 West: 449
Tácito
Annales 3.61: 211 n. 44
Teócrito
Idyllia
15.78-83: 30
22: 432
Teógnis: 446
Terenciano Mauro: 402
Tito Lívio
Ab Urbe Condita 45.28.5: 78
Tucídides
Historiae 1.10.2: 27
Valério Máximo
Facta et Dicta Memorabilia
3.7.4: 78
8.14.6: 443
Virgílio: 464
Eclogae 4: 391, 398
Vitrúvio: 71, 98, 387
De Architectura: 11
Xenófanes: 100
Fr. 10 Diels-Kranz: 59
Fr. 11 Diels-Kranz: 100 e n. 12
Xenofonte
Hiero: 451
Memorabilia
1.4.2: 445
3.10.1: 444
4.2.10: 450
Oeconomicus 4.2.3: 443
Symposium 3.5.6: 450

**ÍNDICE DE PINTORES, GRUPOS
E OUTROS ARTISTAS**

A.D. Painter: 212 n. 47
 Achilles Painter, vide Pintor de Aquiles
 Agatarco: 29, 98, 387, 419
 Agrigento Painter: 181
 Alkimachos Painter: 183 e n. 25
 Alxenor: 69
 Âmasis: 387, 420
 Amasis Painter, vide Pintor de Âmasis
 Ambrosios Painter: 318
 Amykos Group: 333 n. 7
 Amykos Painter, vide Pintor de Amykos
 Andócides: 420
 Antimenes Group: 315 e n. 7
 Antimenes Painter: 315 e n. 10, 317 e nn. 13 e 14
 Apeles: 98, 387, 419, 423, 447
 Apolodoro: 98, 387, 419
 Apolodoro de Damasco: 442
 Archermos: 51
 Ariadne Painter: 348
 Aristocles: 69
 Asteas: 112, 213, 214, 215
 Asteas Group: 215
 Asteas-Python Group: 214, 215 e n. 58
 Atanodoro: 447 n. 11
 AV Group: 221, 222, 224
 Bacchios, Bakchios: 121, 447
 Beaune Painter: 455
 Beldam Painter: 172, 173 e n. 20, 177
 Beldam Workshop, vide Oficina do Pintor de Beldam
 Black-Thyrus Painter, vide Pintor dos Tirso
 Negros
 Boston Orestes Painter: 214, 215
 CA Workshop: 224
 Cassandra Painter: 355
 Chairippos Painter: 318
 Chequer Painter: 460, 461
 Clítias, vide Klítias
 Clíton: 444
 Coghill Painter, vide Pintor de Coghill
 Crésilas: 15
 Crítias: 16
 Danaid Painter: 211
 Demofonte: 79
 Dirce Painter: 460
 Dolon Painter: 461
 Dóuris: 106
 Dutuit Painter: 182 e n. 23
 Eleusinian Painter: 212 n. 47
 Ergotimos: 102
 Escopas: 12, 43, 71
 Eufrónio: 62, 72 n. 20, 105, 106, 114 n. 22, 388
 Euphiletos Painter: 312
 Euphrónios, vide Eufrónio
 Euthýmides, vide Eutímides
 Euticrátides: 446
 Eutímides: 105, 388
 Eutíquides: 422
 Euxíteos: 72 n. 20, 114 n. 22
 Exékias: 102, 104, 388, 424
 Eye-Siren Group: 315
 Fat-Runner Group, vide Grupo do Corredor Gordo
 Fedimo: 445, 446
 Felton Painter: 349 e n. 13, 351
 Fídias: 13, 15, 16, 50, 55, 68, 74-81, 442, 443, 444, 445, 446
 Fienga Painter: 460
 Flying-Angel Painter, vide Pintor-do-Anjo-a-Voar
 Group of Compiègne 988: 315
 Group of Würzburg 179: 315
 Group of Würzburg 199: 315
 Grupo da Aba: 421
 Grupo de Haimon: 64, 172
 Grupo do Corredor Gordo: 172, 365
 Grupo do Rapaz Gordo: 408
 Grupo do Vaticano G. 52: 365
 Haimon Group, vide Grupo de Haimon
 Horseman Group: 219
 Ictinos: 10, 11
 Iliupersis Painter: 351
 Kleophrades Painter, vide Pintor de Kléophrades
 Klítias: 96, 99, 102, 124, 388
 Leagros Group: 168, 321, 323, 324
 Lecce Painter: 202
 Leningrad Painter: 181
 Líbon: 74
 Lipari Group: 461
 Lisbon Painter, vide Pintor de Lisboa
 Lisipo: 12, 48, 49, 447, 461
 Loukios Sossios: 447

Mad-Man Painter: 462
 Mákron: 389
 Manchester Painter, vide Pintor de Manchester
 Meidian Group: 211 n. 43
 Melanto: 447 n. 9
 Michigan Painter: 455
 Míron: 14, 15, 47
 Míson: 184
 Nicóstenes: 420
 Nostell Group: 224
 Oficina do Pintor de Beldam: 172, 173 e n. 20,
 177, 365, 366
 Oltos: 318
 Onésimo: 324
 Painter of Athens 1714: 350, 351
 Painter of Munich 1842: 168
 Painter of Naples 2074: 460
 Painter of the Yale Oinochoe: 455
 Paíonios: 51
 Pan Painter: 182
 Paneno: 75, 77, 80
 Pânfilo: 444, 447 e n. 9
 Parrásio: 98, 387, 419, 444
 Pig Painter, vide Pintor dos Suínos
 Pintor da Folha de Hera: 112
 Pintor da Linha Rubra: 99, 420, 424
 Pintor da Taça de Kassel: 408
 Pintor de Ámasis: 102, 104, 110, 317 e n. 15, 388
 Pintor de Amykos: 332, 333, 334, 402, 460
 Pintor de Andócides: 105, 388, 425
 Pintor de Anfitrite: 66
 Pintor de Antímenes: 105
 Pintor de Aquiles: 99, 105, 388, 389, 424, 460
 Pintor de Atenas 581: 467-468
 Pintor de Berlim: 99, 105, 106, 388, 420, 424
 Pintor de Brygos: 99, 105, 106, 388, 418, 424
 Pintor de Coghill: 99, 112, 185, 187, 424, 427,
 431
 Pintor de Creúsa: 367
 Pintor de Dario: 421
 Pintor de Diosfos: 65
 Pintor de Epicteto: 366
 Pintor de Eucárides: 65
 Pintor de Kléophrades: 184 n. 26, 192, 389
 Pintor de Lisboa: 111, 348, 402, 418
 Pintor de Manchester: 112, 222-224
 Pintor de Méidias: 106, 108 e n. 18, 186, 213
 e n. 53, 430
 Pintor de Nicóstenes: 63, 64, 105
 Pintor de Nova Iorque: 99, 388
 Pintor de Parrish: 408
 Pintor de Penteseleia: 99, 105, 108, 388, 389
 Pintor de Safo: 421
 Pintor de Thanatos: 65
 Pintor de Varrese: 421
 Pintor de Zannoni: 421
 Pintor do Além: 111
 Pintor do Tonel: 366
 Pintor do Vaticano 73: 421
 Pintor dos Baloços: 45, 99, 211 n. 44, 388, 424
 Pintor dos Infernos: 72
 Pintor dos Nióbidas: 420
 Pintor dos Suínos: 99, 181, 184 e n. 27
 Pintor dos Tirso Negros: 112, 192
 Pintor-do-Anjo-a-Voar: 318, 319, 403
 Pisticci Painter: 332, 460
 Policleto: 10, 11, 12, 15, 18, 42, 47, 48, 445,
 446, 456
 Polignoto: 98, 186, 387, 419, 423, 430, 444
 Polygnotan Group: 460
 Praxíteles: 15, 55, 68, 447
 Psfax: 105
 Python: 112, 215
 Revel Group: 460
 Revel Painter: 460
 Sakonides: 168
 Schiller Painter: 354
 See-saw Painter, vide Pig Painter
 Sikon Painter: 460
 Sisyphus Group: 347, 348
 Sófilo: 446
 Sóstrato: 447
 Spotted Rock Group: 355
 Swing Painter, vide Pintor dos Baloços
 Sydney Painter: 461
 Tarpoley Painter: 354, 355
 Timónides: 446
 Trasimedes: 447
 Truro Painter: 202
 Tymbos Goup: 177, 178
 Vaste Painter: 461
 Zéuxis: 98, 387, 444, 445, 461