



Susana Marília Magalhães Ferreira de Castro

GEMAS E CAMAFEUS DA ÉPOCA MODERNA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, na área de especialização em Mundo Antigo, orientada pela Doutora Luísa de Nazaré da Silva Ferreira e coorientada pelo Doutor Rui Manuel Lopes de Sousa Morais, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

GEMAS E CAMAFEUS DA ÉPOCA MODERNA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	GEMAS E CAMAFEUS DA ÉPOCA MODERNA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS
Autor	Susana Marília Magalhães Ferreira de Castro
Orientador	Luísa de Nazaré da Silva Ferreira
Coorientador	Rui Manuel Lopes de Sousa Morais
Júri	Presidente: Doutora Carmen Isabel Leal Soares
	Vogais:
	1. Doutor Nuno Manuel Simões Rodrigues
	2. Doutor Rui Manuel Lopes de Sousa Morais
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Estudos Clássicos
Especialidade	Mundo Antigo
Data da defesa	24-10-2013
Classificação	19 valores



In memoriam

Dr.^a Maria Dulce Silva

Aqui me sentei quieta

Com as mãos sobre os joelhos

Quieta muda secreta

Passiva como os espelhos

Musa ensina-me o canto

Imanente e latente

Eu quero ouvir devagar

O teu súbito falar

Que me foge de repente

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*

ÍNDICE

RESUMO	03
PREFÁCIO	04
INTRODUÇÃO	08
I. ENQUADRAMENTO BIBLIOGRÁFICO	15
II. CONTEXTUALIZAÇÃO GERAL	20
1. As gemas como selos, amuletos e ornamentos	20
2. Os materiais utilizados	22
2.1. Materiais hialinos	22
2.2. Materiais transparentes	23
2.3. Materiais transparentes a translúcidos	23
2.4. Materiais translúcidos ou diáfanos	24
2.5. Materiais translúcidos a opacos	25
2.6. Materiais opacos	25
2.7. Outros materiais	26
3. As técnicas de gravação de gemas	26
4. Os gravadores de gemas e suas assinaturas	38
5. Os motivos da Antiguidade	39
III. AS GEMAS E OS CAMAFEUS AO LONGO DOS TEMPOS	40
1. Época minóico-micénica (c.2000 a c.1250 a.C.)	40
2. Época obscura e época do geométrico (século IX a VIII a.C.)	45
3. Época arcaica (século VII a 480 a.C.)	46
4. Época clássica (séculos V e IV a.C.)	50
5. Época helenística (323 a 31 a.C.)	53
6. Época etrusca (séculos VII a III a.C.)	55
7. Época da república romana (século I a.C.)	57
8. Época imperial (século I a IV a.C.)	58
9. Idade Média e Renascimento	59
10. Séculos XVIII e XIX	60

IV. A COLEÇÃO DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS.....	65
1. O colecionismo.....	65
2. As origens da coleção.....	66
3. Metodologia da classificação	67
4. A coleção.....	72
4.1. As formas	72
4.2. Os materiais.....	74
4.3. Os motivos.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
BIBLIOGRAFIA	91
ÍNDICE DE FIGURAS	95
ANEXO: CATÁLOGO	96

RESUMO

Os estudos sobre a arte glíptica em Portugal centram-se, sobretudo, em achados locais e coleções depositadas em museus. Esta arte remonta à Antiguidade clássica e os motivos gravados refletiam a cultura dessa época, prática que perdurou ao longo dos séculos, sofrendo um grande impulso a partir da época moderna (séculos XVIII e XIX).

Neste estudo apresentamos um *corpus* de 100 peças selecionado da coleção de gemas e camafeus do Museu Nacional Soares dos Reis, que aqui identificamos e interpretamos, enquadrando a referida seleção numa contextualização sobre a arte glíptica, dando especial ênfase ao uso das gemas e camafeus, formas, materiais, técnicas e motivos desde a época monóico-micénica até ao século XIX, data da coleção do Museu.

Palavras-chave: arte glíptica, gemas, camafeus, colecionismo, Museu Nacional Soares dos Reis

ABSTRACT

The studies of glyptic art in Portugal focus mainly in local findings and collections that have been deposited in museums. This art dates back to classical antiquity and the motifs engraved reflect the culture of that era, a practice that has lasted during the centuries, and not seeing such an impulse since then until the modern era (18th and 19th centuries).

In this study we present a corpus of 100 pieces selected from a gems and cameos collection of National Museum Soares dos Reis. Herein we identify and interpret using that selection in the context of glyptic art, giving special attention to the use of gems and cameos, forms, materials and motifs since the minoic and micenic times until the 19th century, date of the Museum collection.

Key words: glyptic art, gems, cameos, collections, National Museum Soares dos Reis

PREFÁCIO

O estudo das gemas e camafeus é tão fascinante quanto difícil. Apesar de se tratar de arte em miniatura, o tempo e a minúcia que o seu estudo exige não têm de modo algum paralelo com essa «miniatura».

A possibilidade de estudar uma coleção que se encontra guardada no cofre do Museu Nacional Soares dos Reis, escondida dos olhos dos visitantes diários que se contentam com o *Desterrado* ou com a *Flor Agreste*, é privilégio só de alguns e eu nunca pensei estar incluída nesse restrito grupo. Devo esta oportunidade ao Doutor Rui Morais, a quem simples agradecimentos não chegam pois, mais do que coorientador, foi um incansável e generoso amigo.

A realização desta pesquisa reforçou a minha admiração por quem fez e faz este trabalho interessante e, ao mesmo tempo, desconcertante, pois a paciência de identificar os motivos representados, de interpretar as intenções dos artistas, de estabelecer paralelos com base em pesquisas intermináveis – porque já tanto se publicou e ainda se publica sobre arte, já tanto se disse, se diz e ainda se dirá sobre arte – é tarefa para qual não chega «todo o tempo do mundo»... Espero, com este trabalho, dar um pequeno contributo para o estudo da arte glíptica em Portugal.

A organização da dissertação prende-se, sobretudo, com a preocupação em apresentar uma visão geral da produção e uso das gemas e dos camafeus ao longo do tempo, mas este estudo não é, de todo, exaustivo nem está completo.

Depois de uma introdução em que se esclarece a terminologia essencial, segue-se um comentário à bibliografia mais relevante que, embora curta, é volumosa. Não se faz referência a todas as obras consultadas, mas apenas aos estudos fundamentais sobre o tema. Não ficaram de fora os trabalhos do século XVIII, cuja importância reside no facto de descreverem o trabalho de gravação de gemas e camafeus na época moderna, estabelecendo comparações com o trabalho realizado na antiguidade e permitindo a sua compreensão pelos leitores interessados no assunto. Não faço justiça ao contributo fundamental do arqueólogo e

historiador alemão Adolf Furtwängler, o primeiro autor que tratou o tema de modo científico na época contemporânea, pela minha incapacidade de ler sem dificuldade em alemão.

Segue-se uma contextualização que engloba vários aspetos: o uso das gemas; os materiais utilizados, agrupados segundo a sua permeabilidade à luz e não de acordo com a escala de Mohs¹, uma vez que esta apenas proporciona valores relativos e não absolutos; as ferramentas utilizadas pelos artistas e as técnicas de gravação; os gravadores e as suas assinaturas; e os motivos representados nas gemas e camafeus na Antiguidade.

No capítulo III apresenta-se uma síntese sobre as gemas e os camafeus desde a época minóico-micénica até ao século XIX. O espaço geográfico que se considera engloba o território da Grécia insular, nomeadamente Creta, quando se refere à época minóica-micénica, o território da Grécia continental para as épocas do geométrico ao helenístico, e o território da península itálica para as épocas da república romana e imperial (assim como a época etrusca). As épocas da Idade Média até ao século XIX respeitam em geral ao território europeu.

No capítulo IV apresenta-se o estudo, seguido do catálogo, cujo *corpus* de 100 peças foi selecionado de um total de cerca de 120 peças que constituem a coleção de gemas e camafeus do Museu Nacional Soares dos Reis, oriunda do extinto Museu Municipal do Porto e de aquisições feitas na primeira metade do século XX. A seleção deste *corpus* prende-se sobretudo com o interesse que o motivo representado na gema pode trazer para este estudo, que se enquadra na área de Estudos Clássicos. Assim, ao longo de todo o trabalho é dado maior destaque aos motivos representados nas gemas e camafeus e apenas se fazem breves referências a anéis e outras joias. Consta ainda, em arquivo no Museu, uma pulseira de prata com 18 camafeus, além dos anéis que se encontram em exposição.

A promessa fica aqui e será cumprida: em hora oportuna apresentar-se-á a coleção completa, estudada e classificada.

A estrutura do catálogo baseia-se nas fichas de inventário do programa Matriz², facilitando assim a consulta. Uma vez que o número de inventário atribuído à coleção pelo Museu é complexo, foi atribuída a cada ficha uma numeração para facilitar a identificação das peças no decurso da análise.

Alguns dados foram recolhidos das fichas de inventário do Museu, tal como indicado no capítulo IV. Infelizmente, não foi possível recolher dados concretos sobre os colecionadores

¹ Escala de comparação simples, estabelecida por Friederich Mohs em 1822, cujos termos, de 1 para o menos duro e 10 para o mais duro, são representados pelas durezas relativas ao talco (1), gesso ou selenite (2), calcite (3), fluorite (4), apatite (5), ortose (6), quartzo (7), topázio (8), corindo (9) e diamante (10) (Carvalho 2002: 132). Além de ser uma escala relativa, a sua classificação realiza-se riscando o material a avaliar.

² Sistema informático de inventário, gestão e divulgação do Ministério da Cultura: <http://www.matriz.dgpc.pt/> (data do último acesso: 01/07/2013).

que terão reunido a presente coleção, antes de esta ser depositada no Museu. Apenas se sabe que 5 peças foram adquiridas a Alberto Silva e presume-se que 3 peças tenham sido adquiridas por João Allen.

Devo sentido agradecimento à minha orientadora, Doutora Luísa de Nazaré Ferreira, pelo rigor, dedicação e disponibilidade constante, assim como amizade. Aprendi muito com os seus comentários, sugestões e indicações.

Devo, também, um agradecimento à Técnica Superior do Museu Nacional Soares dos Reis, Maria de Fátima Pimenta, pela atenção e gentileza com que sempre me recebeu.

Por fim, agradeço aos meus pais por aquilo que posso resumir numa só palavra: tudo.

Porto, 2 de setembro de 2013

Susana Ferreira de Castro

A Amásis não passou despercebido o estrondoso sucesso de Polícrates, que o deixava inquieto. Como esse sucesso não parava de crescer a olhos vistos, o faraó enviou para Samos uma carta redigida nestes termos: ‘Amásis aqui deixa a Polícrates uma mensagem: é bom saber que um amigo e hospedeiro é um homem de sorte; mas a mim, esse teu sucesso inabalável não me agrada, porque conheço a inveja dos deuses. Antes quero, para mim e para aqueles a quem prezo, sucesso numas coisas e azar noutras, do que sucesso em tudo. É que nunca ouvi falar fosse de quem fosse que, depois de ter tido sucesso em tudo, não tivesse, por fim, acabado os seus dias na maior desgraça, completamente destruído. Ouve o que te digo e, contra essa vaga de sucesso, toma as medidas que te vou sugerir: reflete primeiro, e, quando descobrires aquilo que para ti é o bem mais precioso, cuja perda te cause um sofrimento profundo, livra-te dele de forma a que desapareça da face da terra. E se, daqui para a frente, o sucesso continuar a favorecer-te sem tréguas, sem alternar com o sofrimento, trata de lhe pôr cobro, de acordo com a sugestão que aqui te deixo’.

Depois de ler esta carta, Polícrates reconheceu que Amásis lhe dava um conselho sensato; pôs-se então à procura de qual seria, dos seus tesouros, aquele cuja perda lhe provocaria maior desgosto; depois de procurar, chegou a esta conclusão: tinha um anel com o seu selo, encastado em ouro, que costumava trazer sempre no dedo. A gravação, feita sobre uma esmeralda, era obra de Teodoro, filho de Técleles de Samos. A partir do momento em que decidiu livrar-se dele, fez as diligências seguintes: equipou um navio, subiu a bordo e fê-lo navegar até ao mar alto. Quando estava já ao largo da ilha, tirou o anel do dedo e, à vista de todos os que o acompanhavam nesta viagem, lançou-o à água. Tomou então o caminho do regresso, voltou para o palácio e deu largas ao sofrimento.

Heródoto, *Histórias* 3.40-41
(tradução de Maria de Fátima Silva)

INTRODUÇÃO

As fontes literárias constituem o maior testemunho da importância da arte glíptica na sociedade da Antiguidade clássica. Exemplo célebre é o episódio de Polícrates que nos é narrado por Heródoto, citado na página anterior: aconselhado por Amásis, faraó do Egito e seu aliado, a privar-se do bem que lhe era mais querido e precioso, para aplacar a ira divina antes que esta se resolvesse a cobrar pela sua boa fortuna, o famoso tirano de Samos decide, numa encenação um tanto teatral, lançar ao mar o seu anel pessoal com selo de esmeralda. Depois, como se se tivesse sacrificado a si próprio, lamenta desesperadamente a perda (*Histórias* 3.40-41). O seguimento desta história toma um rumo algo surpreendente: alguns dias depois, um pescador oferece um peixe grandioso a Polícrates e, ao arranjam-no para o jantar, os criados descobrem, no seu interior, o anel com selo de esmeralda. Polícrates suspeitou de que se tratava de uma obra dos deuses e relatou o sucedido numa carta que enviou a Amásis (*Histórias* 3.42.4). Este concluiu que o homem nada pode fazer para se proteger do destino e tratou de quebrar, o mais depressa possível, os laços de hospitalidade que o ligavam ao tirano de Samos.

Este episódio, cujo tema é explicar a queda do famoso tirano, serve-se de um anel como pretexto, o que comprova a importância do uso dos selos. A necessidade de intercalar sucessos com desgraças para aplacar a ira divina chega ao conhecimento de Polícrates através de um conselho: «reflete primeiro, e, quando descobrires aquilo que para ti é o bem mais precioso, cuja perda te cause um sofrimento profundo, livra-te dele de forma a que desapareça da face da terra» (vide supra, sublinhado nosso). O sofrimento a que se refere é psicológico e não físico, isto é, Polícrates teria de escolher «o bem» (e não «o objeto») cuja perda destabilizasse as suas emoções, para que o seu sucesso desse lugar ao seu sofrimento (van der Veen 1993: 438). O tirano não escolheu de imediato, «depois de procurar» optou por «um anel com o seu selo, encastado em ouro, que costumava trazer sempre no dedo. A gravação, feita sobre uma esmeralda, era obra de Teodoro, filho de Técleles de Samos.» Este gravador, ativo em Samos entre 560-520 a.C. e já falecido quando este episódio ocorreu, torna o selo em

causa insubstituível (Silva 1997: 72 n. 130). À primeira vista, parece ser «o bem mais precioso».

No entanto, o anel retorna para a posse de Polícrates, indicando que este não fizera a escolha correta, não aplacando a ira divina. A forma teatral com que o tirano o lançou ao mar poderá ser a prova de que o anel não seria o objeto mais querido de Polícrates, embora o usasse diariamente; o anel foi o pretexto para colocar o tirano à prova, este sacrificou o seu objeto para não sacrificar o seu bem mais precioso: o seu poder (van der Veen 1993: 434).

Não são abundantes as referências, na literatura da Antiguidade, ao uso de selos e gemas, mas os passos que nos chegaram não deixam dúvidas sobre a importância dessas peças, enquanto símbolos de autoridade ou pedras preciosas. Um desses exemplos encontra-se em Platão, em *Fédon* (110 c-d), na descrição da geografia do Hades. O local onde as almas são julgadas pelos seus atos na vida terrena está repleto de pedras preciosas, cujas cores brilham sem comparação com as terrenas, criando um ambiente puro e límpido. Não deixa de ser curioso que o filósofo, para descrever o mundo superior onde ocorreria o julgamento das almas pelos deuses, se sirva da beleza colorida e da preciosidade das gemas como cornalinas, jaspes e esmeraldas, para compor o mundo divino. A referida descrição é feita pela voz de Sócrates:

Toda a Terra é ali, de facto, constituída por cores como estas, mas de longe ainda mais luminosas e puras do que elas: aqui, é uma púrpura de inigualável beleza; além, uma cor de ouro; acolá, um branco mais branco do que giz ou neve. E o mesmo se diga das restantes cores que a compõem, superiores ainda em variedades e brilho a todas quantas vemos aqui. Quanto às cavidades em si, cheias como estão de água e de ar, dão a aparência de cor ao brilharem no meio da variedade dos restantes matizes, de modo que a terra toma a configuração de um todo contínuo e multicolor. Ora este grau de excelência da verdadeira Terra reflete-se proporcionalmente nos seres que lá medram – árvores, flores e frutos – e bem assim nas montanhas e rochas, cuja lisura, diafaneidade e beleza de tons são, no mesmo grau, superiores. Deles justamente nos vêm esses fragmentos, essas pequenas pedras preciosas que por aqui existem, cornalinas, jaspes, esmeraldas e assim por diante.

(tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo)

A **arte glíptica** remonta às antigas culturas do Oriente, da Mesopotâmia e do Egito, mas desenvolveu-se sobretudo na Antiguidade clássica, época em que atingiu o auge da sua

produção, graças à capacidade dos gregos em dar um cunho próprio ao que adaptavam de outras culturas. Provém do verbo grego γλύφω (*glypho*) o nome dado à arte de gravar, através de uma incisão (cf. e.g. Platão, *Hípias Menor* 368c), uma **gema**. Este termo (do lat. *gemma*, «pedra preciosa») é empregue em joalheria para designar uma pedra preciosa ou semipreciosa que se distingue pela raridade, beleza e durabilidade, sendo por isso apropriada para ser trabalhada e usada como joia ou ornamento. À incisão que recebe, em baixo-relevo, chama-se **entalhe**. Caso possua uma gravura em alto-relevo, normalmente sobressaindo de um fundo num tom a contrastar, chama-se **camafeu**, palavra supostamente de origem latina (**camaephaeu-*) que terá sido introduzida na língua portuguesa através do castelhano (*camafeo*).

As gemas adquiriram várias funções, de acordo com o motivo por que eram gravadas. Numa primeira fase, serviam apenas para fins de uso prático e, numa segunda fase, tornaram-se muito importantes a nível estético e pessoal (Morais 2011: 378). Podiam ter função nupcial, augural, religiosa e funerária, podiam ser aplicadas em anéis, pendentes e colares ou aplicadas no vestuário e calçado, e ainda incrustadas em coroas, cetros, instrumentos musicais, baixelas, armas, arreios, paredes e estátuas (Cravinho 2000: 96).

A sua importância adquiriu tal ordem que se tornaram objetos valiosos ao ponto de serem colecionados, ainda na Antiguidade clássica, e guardados em **dactiliotecas** (do lat. *dactyliotheca*). Este termo, proveniente diretamente do grego (δακτυλιοθήκη, «cofre para anéis»), é mencionado pelos autores da época para se referirem às caixas ou pequenos gabinetes onde eram guardadas, como neste epigrama do poeta Marcial (11.59):

Senos Charinus omnibus digitis gerit,
Nec nocte ponit anulos,
Nec cum lavatur. Causa quae sit, quaeritis?
Dactyliothecam non habet.

Carino traz em cada um dos seus dedos seis
anéis e nem de noite os tira,
nem quando toma banho. Porque será, perguntarão?
Não tem cofre para os guardar.

(tradução de Delfim Ferreira Leão)

O colecionismo ganhou sobretudo mais expressão a partir do Renascimento, época em que ressurgiu o interesse pela arte glíptica. Mais tarde, o gosto pela arte greco-romana recebe

novo impulso graças às publicações de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), aumentando o entusiasmo e a procura por coleções de gemas, o que abre caminho para as falsificações. Estas são cópias autênticas das técnicas e dos temas clássicos que seguiam os cânones da Antiguidade, uma vez que também se desenvolveram estudos sobre arte glíptica, de tal modo que se torna hoje muito difícil e, por vezes, impossível distinguir os originais das cópias. Além desses estudos, começavam a ser reunidas coleções e catálogos sobre essas mesmas coleções, em particular por famílias ricas dedicadas ao mecenato, como os Farnèse e Médicis.

Por conseguinte, estas peças atraíram a atenção de pessoas com poder, como papas, famílias reais e imperiais. Assim, o centro de produção, que era a Itália, expandiu-se um pouco por toda a Europa para dar resposta à procura: Napoleão Bonaparte terá fundado, em Paris, uma escola de gravadores; a rainha Vitória, em Inglaterra, terá ditado a moda, usando camafeus em fitas pretas que colocava no pescoço e em alfinetes presos nas blusas (Morais 2011: 382), como se pode ver no seu retrato realizado em 1882 pelo fotógrafo Alexander Bassano.

Além das gemas e dos camafeus, também se colecionavam os moldes, em gesso, dos motivos gravados¹. O gesso, utilizado já na Antiguidade para a reprodução de esculturas e decoração arquitetónica, foi muito empregue a partir do século XVI para a reprodução de obras da Antiguidade clássica. Embora os catálogos possuíssem belíssimas representações das gemas ou camafeus, os gessos tinham a vantagem de reproduzir o relevo do motivo, sendo também mais apelativos como peça de coleção. Acompanhados de um catálogo ou de uma lista que identificava os motivos representados, eram guardados em caixas de madeira, devidamente numeradas.

¹ Conhecem-se ainda reproduções em vidro, em sulfureto de cádmio, em argila, cera, lacre ou mesmo em massapão e papel mache.



1. Retrato da rainha Vitória (1819-1901) de Alexander Bassano, 1882.
Londres, National Portrait Gallery.



2. Exemplo de dactilotecca com reproduções em gesso. Coleção Paoletti, caixa 35.
Disponível em *The Beazley Archive*: <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/paoletti/default.htm>
(data do último acesso: 15/07/2013)

1. Minerva dal Candelabro
 2. Apollo detto di Belvedere da una Statua
 3. Ajace da un Busto
 4. L'educazione di Giove da un Babilonico
 5. Meleagro, da una Statua
 6. Giove Serapide, da una Statua
 7. Focione da una Statua
 8. Arianna, o Cleopatra da una Statua
 9. La Fortuna da un Quadro di Guido
 10. Omero Poeta Greco, da un Busto
 11. Amore, e Psiche, da un gruppo
 12. La Dacia da un Babilonico
 13. La lupa con i Putti da un Bronzo
 14. Il Fedele da una Statua
 15. Antinoo da una Statua
 16. Saffo Poetessa da un Busto
 17. Saffo Poetessa da un Busto nel Vaticano
 18. L'accozzate, e Figli divorati dalli Serpenti da un gruppo nel Vaticano
 19. M. Aurelio a cavallo, da una Statua equestre di Bronzo sulla Piazza del Campidoglio
 20. Mitridate Re di Bonto da un Busto
 21. Pindaro Poeta Greco da un Busto
- } esistenti tutti nel Museo Vaticano
- } esistenti tutti nel Museo di Campidoglio
- } nel Campidoglio

3. Página manuscrita com a identificação dos motivos referentes à caixa em 2.
Disponível em *The Beazley Archive*: <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/paoletti/default.htm>
(data do último acesso: 15/07/2013)

I. ENQUADRAMENTO BIBLIOGRÁFICO

O estudo das gemas e dos camafeus depara-se com uma variedade de fontes bibliográficas, desde a Antiguidade até à atualidade.

Plínio, o Antigo (23-79 d.C.), não foi o primeiro autor a tratar o tema, mas foi o primeiro a contribuir para o assunto de forma aprofundada. Graças às atividades que exerceu, o estudioso romano esteve em contacto com os imperadores Vespasiano e Tito, dedicando-lhes a sua *História Natural*, composta em 37 livros, publicados a partir do ano de 77. Merecem aqui destaque os últimos cinco volumes (33 a 37), que são destinados à mineralogia, às pedras preciosas, ao trabalho dos artistas, incluindo, neste seguimento, algumas notas sobre história da arte. Para o conseguir, consta que Plínio, o Antigo, terá feito uma pesquisa exaustiva que engloba a consulta de cerca de 500 autores, indicados pelo próprio autor e enumerados no Livro I, dos quais se destacam Anaximandro (611-546 a.C.), Heródoto (484-425 a.C.), Demócrito (460-370 a.C.), Xenofonte (431-355 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Teofrasto (371-287 a.C.), Arquimedes (287-212 a.C.), Apolodoro (180-120 a.C.) e Diodoro (90-30 a.C.).

A obra foi referência na Idade Média e no Renascimento, sendo que nestas épocas serviu como ponto de partida aos intelectuais para acederem ao conhecimento dos antigos. Desde a sua morte inesperada, em consequência da erupção do Vesúvio, até à Idade Média, a obra de Plínio, o Antigo, foi copiada frequentemente, tendo sido impressa pela primeira vez em 1469 e traduzida pouco depois, em 1473¹. A par de certas falhas consideradas normais para a época, a obra revela uma dedicação de investigação e pesquisa fora do comum.

O interesse que a arte de gravar pedras preciosas adquiriu a partir do Renascimento despertou a curiosidade não só pelas obras da Antiguidade clássica, como também pelas técnicas de trabalho e pelos próprios artistas.

Pierre-Jean Mariette² (1694-1774) é tido como o fundador do colecionismo. De família de gravadores e comerciantes de arte, teve oportunidade de conviver com os artistas das várias áreas. Um dos seus primeiros trabalhos foi em Viena, onde catalogou a coleção de arte de Eugénio, Príncipe de Saboia, tendo contactado com o meio académico e artístico europeu. Herdou o negócio de família, que vendeu para poder dedicar-se exclusivamente à investigação. Desde cedo quis escrever sobre a gravação de pedras preciosas e os artistas. Em

¹ O estudo de E. Gudger (1924), embora antigo, classifica a *História Natural* como o livro mais popular de sempre, ao longo dos tempos, dando conta deste e de outros detalhes.

² Sobre P.-J. Mariette vide <http://www.dictionarofarthistorians.org/mariettej.htm> (data do último acesso: 25/07/2013).

1750 publica o seu *Traité des Pierres Gravées*, cujo primeiro volume explora, depois de uma longa introdução, a história da gravação de gemas, referindo a importância que tiveram para artistas e colecionadores do Renascimento. Trata também a técnica de gravação, incluindo longas descrições e numerosas ilustrações e referências a autores, gravadores e colecionadores com contributo direto para a arte glíptica.

Johann Lorenz Natter (1705-1763) era um gravador de gemas e de medalhas que trabalhou um pouco por toda a Europa, por contra própria ou para patronos aristocratas. No seu *Traité de la Méthode Antique de Graver en Pierres Fines, comparée avec la méthode moderne, et expliquée en diverses planches par Laurent Natter, Graveur en Pierres fines*, publicado apenas quatro anos depois do *Traité* de P.-J. Mariette, em 1754, muito mais curto, objetivo e com ilustrações mais simples, sublinha a convicção dos gravadores do século XVIII de que a arte de gravar gemas era egípcia e as técnicas modernas não se diferenciavam muito das usadas na Antiguidade³.

O estudo das gemas e dos camafeus da época pós-clássica não estava devidamente tratado. Neste sentido, poder-se-á dizer que **Adolf Furtwängler**⁴ (1853-1907) foi o primeiro autor a desenvolver um trabalho seguindo os métodos de pesquisa usados na história da arte, ultrapassando o ponto de vista que se fundamentava apenas na iconografia. Os resultados foram publicados em 1900 em três volumes, com o título principal de *Die Antiken Gemmen*.

Os estudos sobre gemas ganharam destaque com **Gisela Richter**⁵ (1882-1972) e o seu *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan and Roman* de 1956, tendo editado anteriormente, em 1920, um catálogo sobre o mesmo tema: *Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style*.

Uma rápida análise ao índice da publicação mais antiga permite avaliar que a autora estabelece um enquadramento cronológico (da época minóica até ao período imperial tardio, sem se esquecer de acrescentar o período pós-clássico – séculos XVIII e XIX) e temático das peças do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, havendo ainda espaço para pormenores introdutórios, como os usos das gemas, os temas das suas representações, as pedras selecionadas, as falsificações e os artistas que as gravavam. Além de contribuir com

³ Na mesma época, entre 1750 e 1772, são publicados os volumes da *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers* por **Denis Diderot** e **Jean le Rond d'Alembert**. Com uma entrada para *Pierre Gravée* e com ilustrações para *Gravure en Pierres Fines*, ilustrando a mesa com torno e os instrumentos utilizados, pouco acrescenta aos tratados dos autores referidos, mas apresenta ilustrações maiores (vide p. 35). Disponível em <http://encyclopédie.eu/index.php> (data do último acesso: 15/05/2013).

⁴ Sobre A. Furtwängler, vide <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/furtwanglera.htm> (data do último acesso: 25/07/2013).

⁵ Sobre G. Richter, vide <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/richterg.htm> (data do último acesso: 25/07/2013).

um trabalho sobre este tema na língua inglesa, o seu objetivo era «to make our collection of gems better known and to serve as a general handbook to collectors of gems» (Richter 1920: viii).

A coleção de gemas antigas do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque cresceu, levando a referida autora a refazer o catálogo e a publicá-lo em 1956: «It seemed advisable to show this rich material in a new publication and thereby supply an up-to-date handbook of Greek and Roman gems» (Richter 1956: v).

A estrutura deste segundo volume não difere muito da do anterior. Além de reforçar a quantidade de amostras, a autora modifica a ordem cronológica⁶ e mantém a divisão temática dentro de cada período. Se, por um lado, a introdução geral complementa o estudo, levando-o mais além do que um simples catálogo, por outro, as pequenas introduções de cada época ajudam a uma contextualização, mas não oferecem uma explicação desenvolvida e, portanto, aprofundada como deveria ser. G. Richter recorre a textos antigos, uma mais-valia que permite compreender os usos, os desenhos e os tipos de pedra selecionados para a gravação. Uma conclusão pertinente é a de que as gemas oferecem uma maior variedade de temas do que as moedas: «An engraved gem used for an official purpose resembles a coin; for coins are the public counterparts, so to speak of gems. They are the seals of the state while gems are the seals of individuals. The connection between the two was, therefore, close, especially as they presented similar problems to their makers. Occasionally, but not often, the same motif occurs on both. Doubtless the Greek mints were a constant source of inspiration to the gem engravers, and sometimes one and the same man was perhaps master of both arts. The gems, however, since they represent individual taste, show greater variety of subject than the coins, which bear the emblems of cities.» (Richter, 1956: xxi). Estava, assim, aberto o caminho para a publicação seguinte.

É, portanto, com o intuito de contribuir com algo mais do que «a descriptive catalogue of a single collection» (Richter 1968: vii) que a autora publica, em 1968, o primeiro volume, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, com dois objetivos em mente: «to give a representative selection of examples to bring home the beauty and interest of these stones» (Richter 1968: vii), e «to present a history of Greek art in miniature» (Richter 1968: viii).

É o primeiro livro do género desde a publicação de 1900 de A. Furtwängler e não se afasta muito das duas publicações anteriores em termos de organização. Alarga o *corpus* a outras coleções, apresentando um conjunto de cerca de 900 exemplos, de modo a ter uma

⁶ Elimina a época minóica, reorganiza o período romano e substitui a designação de período pós-clássico por época renascentista e moderna, passando esta época a fazer parte de uma coleção distinta.

amostra mais abrangente. Em capítulos bastante completos expõe temas como o uso das gemas, o tipo de materiais, as técnicas de gravação e listas dos gravadores identificados da Antiguidade clássica. De seguida inicia a sua exposição por ordem cronológica, principiando pela época geométrica e excluindo as épocas minóica e micénica por considerar que pertencem a um outro estilo, de influência orientalizante, que seguiram um caminho próprio. Termina na época helenística e acrescenta um capítulo para as gemas etruscas, considerando que a arte glíptica é uma história contínua.

Em 1971 publica o segundo volume, *Engraved Gems of the Romans*, seguindo o modelo do anterior. Em capítulos curtos, faz uma contextualização geral, enquadrando historicamente as gemas e os camafeus e apresenta introduções sumárias para as duas grandes épocas em que divide a arte glíptica romana. A organização é, portanto, cronológica, sendo um capítulo dedicado à época da república romana, onde inclui as gemas de estilo etrusco e as gemas de estilo helenístico, e outro capítulo dedicado à época do império romano. Aqui, ao contrário do volume anterior, a organização é tipológica, dividindo as gemas por temas: deuses, monstros, heróis, cenas da vida diária, animais, objetos e plantas, inscrições e retratos. Desta forma, define que características são atribuídas a cada personagem ou pessoa, ajudando à identificação por comparação. No fundo, no que respeita à cronologia, segue a divisão definida por A. Furtwängler.

Paralelamente aos estudos de G. Richter, **John Boardman**⁷ (1927-) publica, em 1963, *Island Gems. A Study of Greek Seals in the Geometric and Early Archaic Periods* que, como o título indica, se detém na classificação das gemas, outrora apresentadas por A. Furtwängler, mas agora classificadas e interpretadas mais aprofundadamente, cujo centro de produção seria em Melos. O estudo de Boardman examina as gemas quanto à sua forma, ao tipo de material, aos gravadores e motivos representados.

Em 1970 publica *Greek Gems and Finger Rings*, trabalho que segue os modelos dos anteriores, incluindo longas introduções para cada período, assim como um capítulo sobre as matérias e as técnicas empregues desde a Idade do Bronze à época helenística. Inclui as épocas minóica e micénica, sem se esquecer de referir as formas dos anéis, a partir da época arcaica, onde as gemas seriam usadas. Tanto para as gemas como para os anéis, avança com tipologias e não evita a terminologia científica.

Estas são as grandes obras de referência para o estudo das gemas e dos camafeus da Antiguidade clássica, trabalho que é completado pelos catálogos das coleções como, por

⁷ Sobre J. Boardman, vide <http://www.dictionaryoffarthistorians.org/boardmanj.htm> (data do último acesso: 25/07/2013).

exemplo, o de **Martin Henig**, *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum* de 1994.

Depois de uma breve introdução sobre a coleção e a importância das gemas para os colecionadores, Henig expõe em duas partes a coleção, identificada segundo critérios que, em geral, todos os autores de catálogos seguem: tipo de material, dimensões, aquisição, datação, descrição e fotografia da peça. Esta coleção, de mais de mil peças, surge dividida em duas partes, sendo a primeira classificada como gemas gregas e romanas, seguindo a mesma cronologia por épocas, sendo primeiro classificados os entalhes, depois os camafeus e, por fim, os anéis e selos. A segunda parte classifica as peças da época medieval e renascentista, sendo primeiro avaliados os entalhes, depois os camafeus e, finalmente, as peças consideradas falsificações.

Na Península Ibérica, os trabalhos publicados sobre arte glíptica centram-se sobretudo nas gemas romanas. Para as publicações em Espanha, destaca-se a análise de **Raquel Casal Garcia**, de 1991, sobre a *Coleccion de Gliptica del Museo Arqueologico Nacional*. Com breves capítulos contextualizando o tipo de material utilizado e explicações sobre a datação, apresenta duas séries. Uma romana e outra moderna, esta tendo sido considerada romana, alertando para a dificuldade que há em conseguir distinguir as peças originais da Antiguidade clássica das peças que as imitam e são distribuídas como se de peças antigas se tratassem.

Em Portugal, os estudos relativos à arte glíptica correspondem, sobretudo, ao levantamento de peças romanas em território nacional. Este trabalho iniciou-se com **Mário Cardozo**, na década de 60 do século XX, com o artigo “Pedras de Anéis Romanos Encontrados em Portugal”, publicado na *Revista de Guimarães*. Mais recentemente, destacam-se os estudos de **Graça Cravinho**, autora que tem vindo a sintetizar o estudo da glíptica romana em Portugal.

II. CONTEXTUALIZAÇÃO GERAL

1. As gemas como selos, amuletos e ornamentos

As primeiras gemas gravadas com motivos decorativos remontam ao IV milénio a.C., na Ásia Ocidental, onde eram usadas como selos ou amuletos. Esta prática foi adaptada e desenvolvida pelos egípcios, minóicos e micénicos e foi através destes que os gregos aprenderam esta arte, abordando-a de outra forma, representando a sua mitologia e a sua cultura, e usando-as como selos, amuletos ou ornamentos (Richter 1968: 1).

Na época romana, as gemas gravadas despertaram o mesmo interesse outrora vivo na época grega, embora tenha variado um pouco a forma como eram usadas, tendo surgido também as primeiras coleções, as dactiloteclas (Richter 1971: 1).

As gemas enquanto **selos** serviam de identificação, correspondendo ao que hoje usamos como assinatura, mas numa época em que nem todos sabiam escrever. O selo dava uma identificação indubitável a um documento ou mensagem, pelo que era necessário ter cuidado com as falsificações¹.

No Próximo Oriente, a forma do selo era cilíndrica, sendo o entalhe gravado ao longo do seu comprimento e a impressão era feita rodando o cilindro na superfície a selar. No Egito, a forma do selo era uma espécie de carimbo, com o entalhe numa das faces. Portanto, as gemas enquanto selos tinham várias formas, desde cilindros a sinetes. O modo como seriam usados determinava a sua forma e, por sua vez, as decorações, pois estas também estão relacionadas com as formas das gemas (Boardman 1970: 13).

A finalidade do selo era assegurar ou identificar uma propriedade ou um documento, sendo quebrado quando a pessoa a quem pertencia morria, para não ser mais utilizado e para não haver o risco de falsificações². Isto porque, obviamente, o motivo do selo identificava o seu dono e este, dependendo da sua função na sociedade, podia ser desde um pequeno proprietário a um membro com alto cargo ao serviço do governo.

Portanto, o uso do selo não implicava literacia, sendo que o selo seria identificado quanto ao motivo representado, sem necessidade de haver uma inscrição, o que poderia significar que não seria a identificação o mais importante, mas sim o próprio ato de selar (Boardman 1970: 13). Todas as poses que fossem consideradas valiosas eram seladas. Na

¹ A necessidade de evitar as falsificações era já uma preocupação na Antiguidade clássica, como se comprova com a lei que Sólon mandou implementar (vide p. 49).

² Vale a pena recordar o relato célebre de Tácito sobre a morte de Petrónio (*Ann.* 16.20), segundo o qual o autor de *Satyricon*, depois de selar uma carta para enviar a Nero, partiu o seu sinete a fim de que não fosse usado indevidamente para causar mais vítimas.

atualidade, o uso de selos ou sinetes está obsoleto e não tem a importância que tinha na Antiguidade.

As gemas eram usadas como **amuletos** por se acreditar no seu poder curativo e protetor. Na época romana, as gemas como amuletos eram tão comuns como as gemas enquanto selos, tendo em conta as inscrições e as representações que ostentavam.

Inúmeras são as referências nas fontes literárias sobre as superstições existentes na época romana. Plínio, o Antigo, na sua *História Natural* (37.12), relata muitas dessas crenças, por exemplo, a propósito do uso da gema de ametista: acreditava-se que impedia o embriagamento, provavelmente devido à sua cor violácea; ou, se gravada com um sol e uma lua, e usada ao pescoço com pelos de um cinocéfalo³ ou penas de uma andorinha, protegia das maldades; dava ainda a quem a usava uma certa influência junto dos governantes. Por sua vez, o uso de uma gema de esmeralda, gravada com uma águia ou um escaravelho, tinha efeitos semelhantes (Richter 1971: 2).

As gemas enquanto **ornamentos** eram usadas, numa primeira fase, sem gravuras, sendo valiosas pelo brilho e pela cor. O seu uso como elemento decorativo teve início na época helenística, altura em que uma maior variedade de pedras começou a circular, provenientes das terras conquistadas por Alexandre, o Grande, sendo empregues para ornamentar peças em ouro. Por contrastar com o brilho deste metal, as gemas preferidas eram as de cor vermelha, amarela ou azul. Muitas destas peças encastoadas em ouro, anéis, braceletes, vasos, mobiliário, armas, armaduras e instrumentos musicais foram levadas para Roma pelos próprios imperadores, tornando-se moda na época imperial. Certas casas tinham escravos designados exclusivamente para tomarem conta destas peças (Richter 1968: 3-4, 1971: 2).

O uso de gemas como ornamento em anéis foi muito popular. Na época helenística, os anéis tinham formas simples que evoluíram para formas mais elaboradas, tendo-se espalhado, na época romana, por todo o império. Se durante a época da república, o uso do anel com o selo não era muito prático, sendo utilizado o ferro como metal para o anel, na época imperial o uso do anel de ouro com uma gema de ornamento era sinal de mérito. Ostentar um anel de ouro tornou-se num privilégio concedido cada vez a mais pessoas na época imperial, até que todos o usavam, com exceção dos escravos.

Plínio, o Antigo, escreve que quem cometeu o crime mais fatídico para a sociedade foi a primeira pessoa que colocou um anel no dedo (*Nat.* 33.4). De facto, o uso de anéis aumenta

³ Do grego κυνοκέφαλος, «cabeça de cão», refere-se ao babuíno cuja cabeça era semelhante à do cão.

consideravelmente: algumas pessoas usavam-nos em todos os dedos e outras ostentavam mais do que um anel num dos dedos (vide p. 10).

Na época medieval, as gemas gravadas na Antiguidade foram inseridas em peças da época, tendo servido de decoração a objetos litúrgicos, cruzeiros e santuários, bem como de selos pessoais. Esta reutilização levou à reinterpretação dos motivos gravados, principalmente dos retratos. Por exemplo, Júlio César passou a representar S. Pedro e Zeus passou a representar S. João. Muitas destas gemas ainda se encontram nos santuários religiosos (Richter 1971: 3).

2. Os materiais utilizados

Entre a Antiguidade clássica e a contemporaneidade, o estudo das pedras preciosas desenvolveu-se de tal modo que hoje até é possível criar pedras sintéticas, mas na Antiguidade apenas se usavam as pedras que a própria natureza oferecia. Assim, entre duas realidades tão diferentes é por vezes difícil estabelecer paralelos, uma vez que nem os nomes que os antigos elegeram para classificar as pedras preciosas correspondem às designações que possuem atualmente. Uma pedra pode até ter vários nomes antigos. Torna-se, portanto, por vezes impossível identificar a pedra a que os antigos se referem e, uma vez que se referem a pedras não gravadas, não é sequer possível identificar a pedra através de uma gravura que pudesse conter e, de seguida, estabelecer paralelos.

A enumeração que se segue apresenta brevemente as características das gemas usadas na Antiguidade, de acordo com G. Richter (1968) e J. Boardman (1970), mas agrupadas segundo a diafanidade ou permeabilidade à luz, uma vez que é o aspeto mais relevante quando se identifica o material em amostra de mão⁴. Assim, os materiais distribuem-se por quatro grupos: os hialinos ou incolores, os materiais transparentes, os materiais translúcidos ou diáfanos e os materiais opacos, de acordo com o catálogo de F. Borges (1994). Complementa-se este elenco com um apontamento sobre outros materiais usados, seguindo a mesma bibliografia.

2.1. Materiais hialinos

Do grupo dos materiais hialinos, ou seja, dos materiais através dos quais não há modificação de cor, constam o cristal de rocha, a selenite e o gesso.

⁴ J. Boardman (1970: 374) opta por agrupar os materiais quanto à sua dureza, segundo a escala de Mohs, seguindo uma ordem, nem sempre coerente, dos materiais menos duros, facilmente gravados sem a ajuda de um torno, aos materiais mais duros.

O **crystal de rocha** é o nome que se dá à gema da variedade cristalina de quartzo. Incolor, o seu nome antigo é *crystallus*, tendo sido usada na época minóica, na época clássica grega e, depois do século I a.C., na época romana.

A **selenite** é o termo empregue para designar a **pedra da lua**. Trata-se de uma variedade de **gesso**, de brilho nacarado tal como o da lua, sendo por esta razão que o seu nome varia do termo grego *selene*. Incolor, ocorre em cristais distintos, em agulhas ou em grandes folhas flexíveis.

O **gesso** propriamente dito, incolor, de branco a cinzento ou de vários tons claros a castanhos, além de variar em selenite, não tem características adequadas ao seu uso como gema, mas era utilizado, ocasionalmente, como tal.

2.2. Materiais transparentes

No grupo dos materiais transparentes, isto é, materiais através dos quais pode haver modificações da cor, incluem-se o berilo e as suas variedades, água-marinha e esmeralda, a safira, o rubi e o diamante.

O **berilo** comum é incolor ou de tonalidade entre verde amarelado a branco. Entre as suas variedades destacam-se, como gemas, a água-marinha e a esmeralda. Plínio, o Antigo, designa as pedras preciosas verdes por *beryllos*.

A **água-marinha**, entre os tons verde e azul muito transparente, é muito comum na época helenística, assim como na época helenística e nos primeiros séculos do império romano.

A **esmeralda**, entre tons de verde transparente, é mais comum na época arcaica grega. A sua importância está atestada na já referida lenda de Polícrates narrada por Heródoto.

A **safira**, tal como o rubi, é uma variedade gema do corindo. De azul forte, é o material mais duro da arte glíptica, sendo também raro. O termo em latim *sapphirus* designava várias gemas e é provável que tenha sido introduzido, do sânscrito, através do grego.

O **rubi**, de tom vermelho, e o **diamante**, geralmente incolor, não foram usados pelos gravadores antigos. No entanto, os resíduos da lapidação do diamante são utilizados para o polimento das gemas.

2.3. Materiais transparentes a translúcidos

Do grupo dos materiais transparentes a translúcidos constam o crisólito e o peridoto, o lápis-lazúli e o topázio.

Tanto o **crisólito**⁵ quanto o **peridoto** são duas variedades gemológicas da **olivina**, que apresenta vários tons verdes, exibindo o crisólito um tom amarelo esverdeado e o peridoto um tom mais verde. Crisólito é o nome antigo dado à olivina, referindo-se às gemas que variam entre o amarelo e o verde, tendo sido por vezes usado, impropriamente, como sinónimo de peridoto.

O **lápis-lazúli** ou **lazurite** com valor de gema varia entre o azul violáceo e o azul-escuro. O termo provém do latim *lapis*, que significa «pedra». O aspeto de céu estrelado fizera deste material uma gema muito apreciada desde a Antiguidade, especialmente pelos egípcios, até aos nossos dias.

O **topázio**, também muito apreciado devido às suas várias cores, desde o amarelo, o rosa, o azul e, raramente, o vermelho, foi utilizado nas épocas helenística e romana, sendo por vezes confundido com o berilo amarelo ou com o crisólito.

2.4. Materiais translúcidos ou diáfanos

Do grupo dos materiais translúcidos ou diáfanos, ou seja, dos materiais que se deixam atravessar parcialmente pela luz, constam a calcedónia e, do grupo desta, a cornalina, a ágata, a sardónica e o plasma, a turquesa e ainda a serpentina e o talco.

A **calcedónia**, variedade de **quartzo**, tem cor uniforme que pode variar entre o branco e o cinzento até um tom castanho ou negro. Foi muito comum na época minóica e nos séculos V e IV a.C.

Do grupo da calcedónia e, como tal, também variedades de quartzo, são a cornalina, a ágata, a sardónica e o plasma.

A **cornalina** ou **carneliana** tem cor uniforme, entre o vermelho e o castanho amarelado. O seu nome deve-se ao termo latino *cornum*, referente à cor vermelha. Pelo contrário, a **ágata** não tem cor uniforme, variando ao longo de faixas curvilíneas. Tal como a calcedónia, foi muito comum na época minóica e nos séculos VI a IV a.C.

A **sardónica** ou **sárdio** tem cor uniforme, variando entre o castanho e o castanho avermelhado. O termo deriva do latim *sardius*, sendo o material mais comum na arte glíptica greco-romana.

O **plasma**, de cor uniforme verde-escuro, é a designação dada pelos romanos à calcedónia verde utilizada nas épocas arcaica, helenística e romana.

⁵ Não se deve confundir com o termo **crisótilo**, pois este pertence ao grupo da **serpentina**.

A **turquesa**, de tom de azul, é um material muito apreciado desde a Antiguidade, sendo utilizado em particular nos camafeus da época de Augusto.

A **serpentina** e o **talco** não possuem características adequadas ao seu uso como gema, mas também eram utilizados como tal. A serpentina, uma das variedades do crisólito, deve o seu nome à cor verde ou amarelo esverdeada, semelhante à pele de uma serpente, sendo muito popular na época minóica. O talco, esteatite ou pedra-sabão varia entre o branco e o cinzento, o verde e o amarelo. No fundo, é talco compacto, uma pedra macia que, por essa mesma razão, foi muito utilizada até à época do geométrico, antes da introdução do torno, tendo sido depois praticamente abandonada.

2.5. Materiais translúcidos a opacos

Do grupo dos materiais translúcidos a opacos constam a granada e as suas variantes, piropo, almandina e jacinto ou zircão.

As **granadas** podem apresentar várias cores, desde os tons translúcido a opaco. Às que variam entre o vermelho escuro e o violeta dá-se o nome de **piropos**, alguns casos conhecidos como **granadas da Boémia**, e às de tom vermelho a púrpura chamam-se **almandinas**. Destas variedades de gemas existem bons exemplos que datam das épocas helenística e romana.

Dentro do grupo das granadas existem ainda as que variam de tom vermelho a amarelado, às quais se dá o nome de **jacintos**, seguindo o nome latino *hyacinthus*. Este termo costuma ser aplicado à variedade gema do **zircão** da mesma cor.

Plínio, o Antigo, designa as gemas vermelhas por **carbúnculo**, do latim *carbunculus*, por proximidade com a cor vermelha do carvão incandescente. De facto, trata-se do termo antigo que na atualidade se refere ao **cabuchão**⁶.

2.6. Materiais opacos

Do grupo dos materiais opacos, isto é, dos materiais que não se deixam atravessar pela luz, constam o jaspe, a ametista e a hematite.

O **jaspe**, assim como a **ametista**, são variedades de quartzo, sendo que o primeiro distingue-se pela cor carregada, tipicamente vermelha ou castanha avermelhada, listrada, e a segunda pela cor violeta clara ou escura. O jaspe de tom vermelho era comum na época

⁶ Por **cabuchão** entende-se o tipo de corte dado a uma gema de modo a obter-se uma superfície convexa que permite maximizar a qualidade da cor da gema. A superfície inferior pode ser plana ou igualmente convexa. A gema é normalmente circular, oval ou retangular.

minóica e na época de Augusto, enquanto o jaspe de tom amarelo predominou na época baixo-imperial.

A **hematite**, embora sem características adequadas ao uso como gema, foi utilizada como tal, tendo sido popular na época baixo-imperial. Distingue-se pela cor cinzenta a negra ou vermelha a castanha, sendo esta última conhecida como ocre vermelho, um corante muito comum desde a antiguidade.

2.7. Outros materiais

Além dos materiais preciosos ou semipreciosos também eram utilizados outros, como a **ardósia**, a **obsidiana**, muito útil pelas suas arestas afiadas, permitindo criar excelentes instrumentos de corte, o **âmbar**, resina fossilizada moldável, assim como a **faiança**, que já era utilizada para o fabrico de vasos e ornamentos, e ainda o **marfim**, proveniente do Egito, e o **osso**, uma alternativa comum para a **serpentina** na época minóico-micénica.

A **madeira** também era utilizada no fabrico de selos, mas, como é um material perecível, não sobreviveram exemplos.

O **vidro** substituía várias gemas, uma vez que podia ter várias cores. Foi muito utilizado na época greco-romana, porque era muito prático para reproduzir cópias: eram feitas com moldes de outras gemas já gravadas, havendo portanto a gema original e várias cópias em vidro. Se Plínio, o Antigo, estiver correto, as gemas em vidro eram vendidas como sendo gemas preciosas (*Nat.* 37.26).

Ao contrário dos metais, cujo valor é fácil de estabelecer a partir das moedas, o valor das pedras preciosas e semipreciosas é de cálculo problemático. Parece provável que as mais valiosas fossem as de difícil obtenção, como a esmeralda, a safira e o rubi. Depois de Alexandre, o Grande, aumentou a circulação de pedras preciosas e semipreciosas, assim como a sua variedade, sendo então o lápis-lazúli o mais procurado, dada a sua raridade (Boardman 1970: 373).

3. As técnicas de gravação de gemas

O modo como os gravadores antigos trabalhavam as gemas não é um dado seguro. Para perceber as suas técnicas de gravação é necessário recorrer à observação das gemas, às representações do trabalho dos gravadores na época, às referências nas fontes literárias e às observações e conhecimentos dos métodos modernos, uma vez que os artistas do nosso tempo, em primeiro lugar, presumiram que as técnicas de gravação dos antigos não estavam

muito longe das suas e, em segundo lugar, adaptaram-se ao estilo e técnicas antigas (Boardman 1970: 379).

As pedras macias eram gravadas manualmente e as pedras duras com o auxílio de um torno, cuja técnica data da época micénica e teria sido importada do este da Ásia. Se, na época geométrica, os gravadores de gemas usavam maioritariamente as pedras macias, pois não utilizavam o torno, da época arcaica até à romana passaram a usar as pedras duras, introduzindo o uso do torno.

Os autores gregos antigos escreveram pouco sobre este assunto ou os seus comentários não se preservaram. No entanto, destaca-se Teofrasto (372-287 a.C.), pois este autor explica, no tratado *Das Pedras* (43-44), que algumas pedras eram usadas para gravar outras, como no caso do esmeril e da obsidiana, que eram utilizadas para gravar selos. De facto, tanto a obsidiana quanto o esmeril existem nas ilhas gregas, sendo a obsidiana já utilizada desde o IV milénio a.C. e o esmeril bem conhecido, uma vez que era empregue no fabrico dos ídolos cicládicos (Boardman 1970: 380). Como são pedras bastante duras, eram utilizadas como ferramentas na gravação de pedras mais macias.

No que respeita aos autores romanos da Antiguidade, G. Richter (1968: 6) salienta, entre outros, Plínio, o Antigo, que faculta informações importantes sobre a gravação das gemas, como, por exemplo, na *História Natural* (37.10-16), onde refere as lentes de aumento, embora não haja certezas quanto à sua utilização pelos gravadores de gemas antigos⁷.

O método antigo de gravar as pedras não deve diferir muito do método moderno⁸: as pedras eram trabalhadas com brocas de talhe, rodadas por um torno ou uma rabeca. O corte era feito com um pó esfregado na pedra com a broca. Atualmente é utilizado o pó de diamante, mas na época greco-romana seria corundo, proveniente da ilha de Naxos. O torno seria manual e não se sabe precisar se a pedra ficava fixa ou não. Certo é que apenas a utilização do torno permitia obter bons resultados (Richer 1968: 5). O uso da broca já era comum na carpintaria e está documentada até nas próprias gemas, como é o caso da cornalina do Museu Britânico, originária de Crotona, de finais do século V a.C., que representa um carpinteiro debruçado sobre uma peça que estaria a construir, conseguindo-se distinguir o pormenor do manuseamento de uma rabeca com a mão direita, enquanto que com a mão esquerda dá movimento à broca (fig. 4).

⁷ G. Richter (1968: 7) informa também que Ottavio Negri, conhecido gravador de gemas, com quem terá contactado em Nova Iorque, confidenciou-lhe que só usou lentes de aumento quando atingiu uma certa idade.

⁸ «Quand on examine avec attention ce que Pline a dit de manière de graver sur les pierres précieuses, on démure pleinement convaincu que les Anciens n'ont point connu d'autre méthode, que celle que se pratique aujourd'hui.» (Mariette 1750: 195).

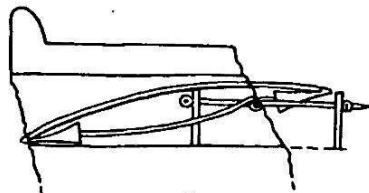


4. Cornalina com jovem carpinteiro do Museu Britânico (inv. 72.6-4.1155).
(Richter 1968: 192, n° 771)

O único testemunho do mundo clássico, embora perdido, que permite comprovar o uso de uma broca na gravação de gemas é um fragmento de uma estela funerária, cuja inscrição data do século II a.C. (fig. 5), referindo-se a Doros, um jovem artista de 18 anos. A reconstituição da representação da referida estela ilustra um arco de broca que encaixaria, muito provavelmente, num torno (fig. 6), e seria, por se encontrar representado no monumento funerário de um gravador de gemas, o instrumento mais importante desta atividade (Boardman 1970: 382).



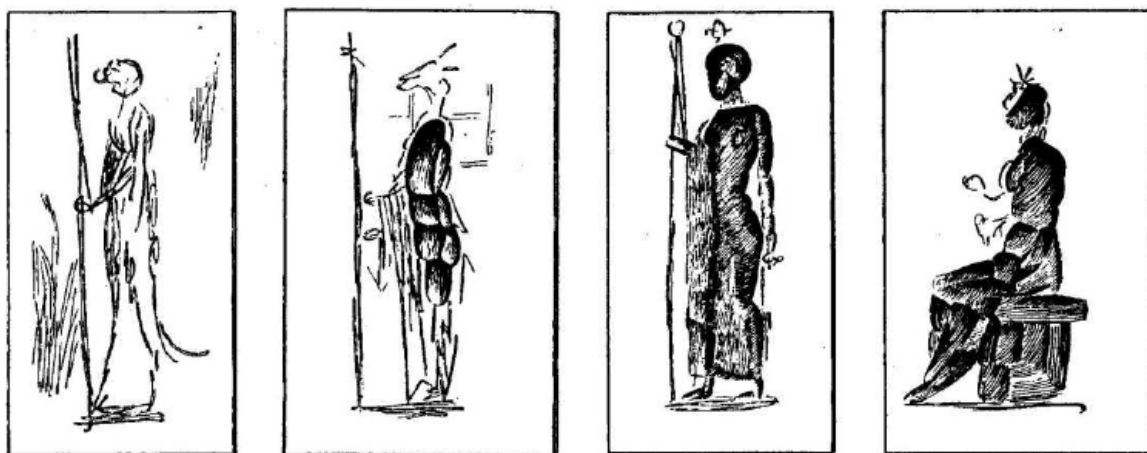
5. Estela funerária do jovem gravador Doros.
(Furtwängler 1965, III: 399, fig. 206)



6. Reconstituição da representação na estela funerária de Doros.
(Boardman 1970: 381, fig. 316)

Se na Antiguidade a gravação era feita com uma broca colocada numa rabeca que se movimentava com o impulso dado através de um fio, não está, de facto, muito longe das

técnicas dos gravadores do século XVIII. A. Furtwängler (1965: 400-401) analisa quatro peças inacabadas⁹ que representam as diferentes fases de execução (fig. 7).



7. Gemas em várias fases de execução.
(Furtwängler 1965, III: 400, figs. 207-210)

No primeiro exemplo, é possível perceber que, em primeiro lugar, o motivo é desenhado, rapidamente e em poucos traços, com uma ponta de diamante. A. Furtwängler chama a atenção para o pormenor de em ambos os lados da gema haver linhas finas da ponta do diamante, o que parece ter sido uma experiência. Uma vez que são linhas de orientação, é natural que fiquem marcadas durante a primeira fase da execução do trabalho, desaparecendo depois com o polimento da peça. Na época moderna, a técnica seria diferente: «il y a dessiné avec une pointe de cuivre ce qu'il y veut exprimer, d'après son modèle, qui ne doit plus sortir de dessous ses yeux; il la présente au Touret.» (Mariette 1750: 202).

Depois inicia-se o trabalho com a broca de talhe, como demonstra o segundo exemplo, onde foi talhado o centro do corpo, do ombro ao joelho. O resto mantém-se em esboço, dando-se retoques. No terceiro exemplo verifica-se que todo o corpo está trabalhado com a broca de talhe, mas o detalhe da cabeça e da mão que está pendente junto do corpo ainda permanecem em esboço. A última peça exemplifica o trabalho feito depois de desenhado com a ponta de um diamante, detalhe que ainda se nota. A figura sentada, o assento e a cabeça foram talhados com a broca de talhe, exceto o pescoço.

Seguindo os estudos de P.-J. Mariette (1750) e L. Natter (1754), as ferramentas utilizadas pelos antigos deviam ser semelhantes às modernas: brocas de ponta arredondada, com um disco, cilindro e ponteiro. A partir da época helenística, seria usada a ponta de um

⁹ As quatro figuras representam divindades egípcias: Anúbis, Amón e Ísis, e datam da época helenística, séc. III a I a.C. São provenientes, muito provavelmente, de Alexandria (Furtwängler 1965: 400).

diamante para desenhar o motivo a gravar, como indica L. Natter: «D’ailleurs les gravures se sont le plus souvent dans de si petites pierres qu’à peine peut-on dessiner leur juste grandeur avec la pointe de Diamant.» (Natter 1750: xii).

Após a gravação, a pedra era polida. Nas peças gregas, ao que parece, apenas eram polidas as grandes superfícies, mas as peças etruscas são muito bem polidas, assim como as das épocas helenística e romana. De acordo com Plínio, o Antigo, essa tarefa era realizada com *naxium*, o pó de uma pedra de Naxos. Segundo os modernos, a pedra era polida com pó de diamante fino e com um óleo, e o motivo gravado era polido com pó de trípoli (material silicoso) e água (Richter 1968: 6).

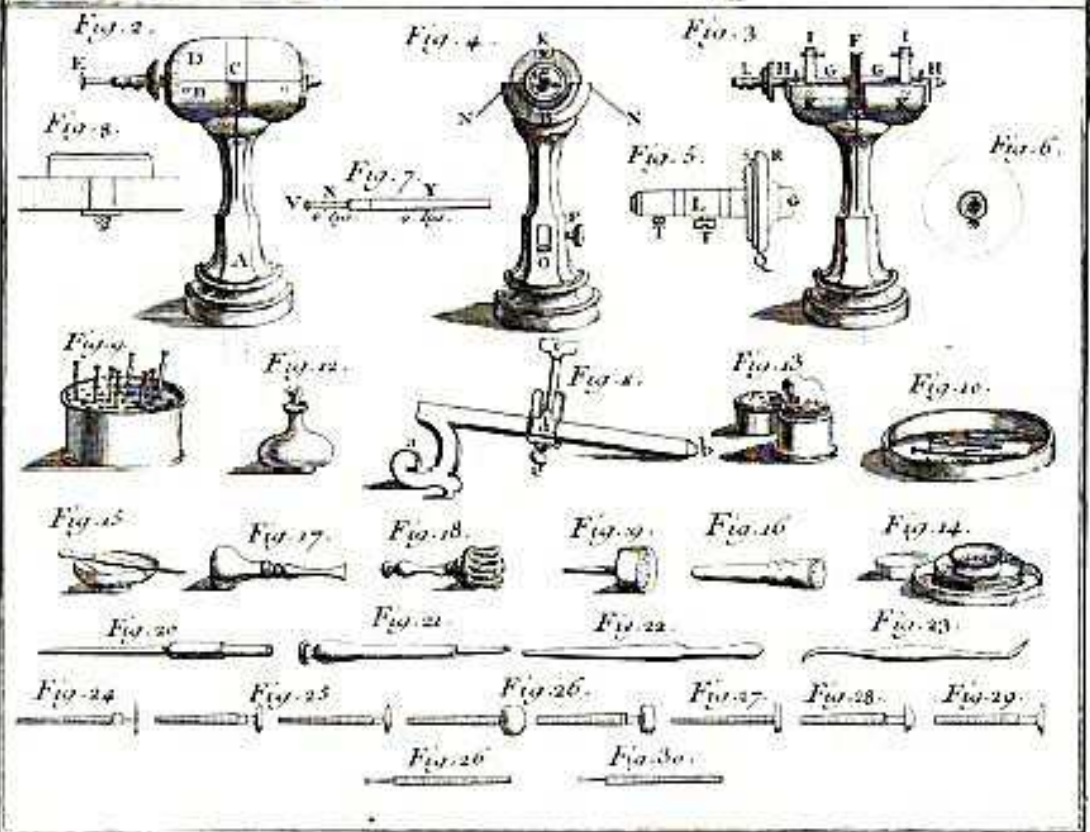
As gemas de vidro eram feitas com um molde de terracota, como refere P.-J. Mariette: «J’aimerois beaucoup mieux ressembler, comme avoit fait le Poussin, un grand nombre d’empreintes tirées en souffre, ou en cire d’Espagne, sur les plus belles Pierres gravées de verre, qui à la matière près, ont de quoi satisfaire autant que les originaux, puisqu’étant moulées dessus, elles en sont des copies très-fidèles.» e «J’ai déjà fait voir que les Anciens avoient non-seulement gravé sur le verre, mais qu’ils avoient aussi contrefait les Pierres gravées, en les moulant, & en imprimant ensuite sur ces moules du verre mis en fusion.» (Mariette 1750: 92 e 210). Para os camafeus, a técnica é a mesma dos entalhes.

Os artistas do século XVIII são bastante minuciosos no que respeita ao seu trabalho, descrevendo os instrumentos utilizados ao pormenor. Na fig. 8 mostra-se um gravador de gemas na sua mesa de trabalho (fig. 8.1), na qual se observa que dá movimento ao torno com o pé. Curiosamente, do seu lado direito vemos um gabinete de colecionador, onde se guardavam as cópias ou moldes em gesso para reproduzir.

As figs. 8.2, 8.3 e 8.4 representam um torno de joalheiro com pé, com uma abertura (C) onde passa uma corda (N na fig. 8.4) que liga a uma roda que está por baixo da mesa de trabalho, visível na fig. 8.1, para lhe dar movimento. Na fig. 8.3 é possível ver detalhes dos mecanismos que fazem movimentar a broca (E) e ainda a peça (E) onde encaixa a corda (N na fig. 8.4). Na fig. 8.4 vê-se ainda o detalhe da peça em cobre (K) e a abertura no pé (O), onde encaixa o suporte que ajuda a trocar os utensílios no torno (fig. 8.11), através de um parafuso (P). A fig. 8.8 ilustra o parafuso que prende o torno para este não oscilar durante o trabalho.

A fig. 8.5 representa a haste, onde estão alojados os instrumentos, que encaixa na fig. 8.3 (Q em G) e para se fixar são apertados parafusos (T). A fig. 8.6 ilustra a extremidade desta haste. A fig. 8.7 ilustra a rabeca, cujo corpo encaixa no torno (Y) e cuja cabeça (V) recebe as várias brocas para gravação: fig. 8.20, charneira para fazer furos; fig. 8.21, ponta de diamante

Representation de la situation dans laquelle est le Graveur en pierres fines, lorsqu'il opere, et des divers Instrumens qu'il employe.



8. Ilustração de um gravador de gemas, sua mesa de trabalho e instrumentos que utilizava. (Mariette 1750: 208f)

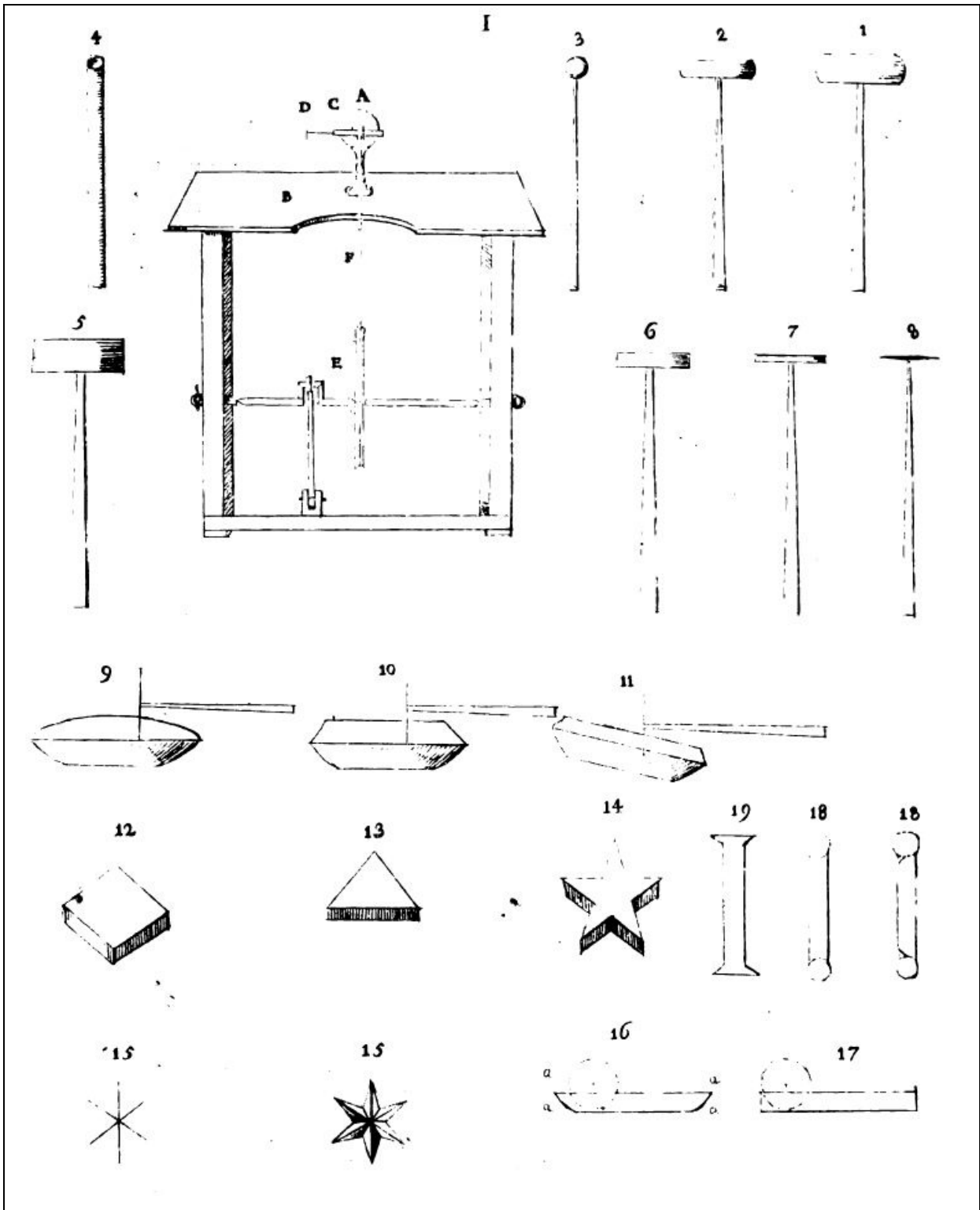
com cabo para facilitar o manuseamento; fig. 8.22, espátula que o gravador utiliza para banhar a gravura em óleo e pó de diamante; fig. 8.23, desbastador de cobre, estanho ou madeira para completar a gravação, quando necessário, e colocar o polimento; fig. 8.24, serra de cabeça afiada e chata; fig. 8.25, outra serra mais espessa, igualmente afiada e chata; fig. 8.26, punções de diversos calibres; fig. 8.27, ferramenta plana; fig. 8.28, ferramenta semiarredondada, de cabeça redonda; fig. 8.29 ferramenta semiarredondada de cabeça plana; e fig. 8.30, ferramenta de ponta mole.

A fig. 8.9 ilustra uma caixa própria, perfurada, onde os gravadores armazenavam as várias brocas de talhe. Os instrumentos tinham de estar à mão, havendo uma outra caixa, representada na fig. 8.10, na qual o gravador colocava as brocas já utilizadas, sendo mais fácil assim localizar os instrumentos, caso fosse necessário voltar a utilizá-los rapidamente.

A fig. 8.12 ilustra o frasquinho onde o gravador armazenava o óleo para o polimento e a fig. 8.13 a caixinha com a cera para fazer os moldes. A fig. 8.14 representa um pequeno recipiente onde se guardava o pó de diamante e a fig. 8.15 o recipiente onde se colocava o pó de diamante embebido em óleo, assim como a espátula que auxilia na tarefa. A fig. 8.16 representa a pedra a ser talhada, presa a um cabo de madeira com betume. A fig. 8.17 representa uma chave de fendas, que seria utilizada para reparar as peças do torno quando estas se danificassem. A fig. 8.18 mostra uma escova de pelo comprido, para limpar a obra, e a fig. 8.19 uma escova de pelo curto, no interior de uma caixa de lata que se destina a funcionar como peça do torno, para polir a pedra gravada (Mariette 1750: 207-208).

A fig. 9, embora mais simples, apresenta-nos também uma mesa com o torno e alguns instrumentos de gravação. No friso superior mostra-se uma banca de trabalho e vários instrumentos. Na banca de trabalho (B) está representado um torno (C) preso à mesa (A) com uma broca (D), através da qual se grava o motivo na gema. Uma roda (E) é movimentada pelo pé do gravador que está ligada ao torno (F). As restantes ilustrações representam brocas para uso no torno que, segundo o autor, deverão ser perfeitamente arredondadas: 1 e 2 são semiarredondadas e servem, como todas as outras, para gravar o motivo na gema; 3 é inteiramente redondo, a punção de joalheiro (fig. 8.26), e utiliza-se para as extremidades; 4 é uma charneira ou buril de gravador (fig. 8.20), ou seja, é um buril de gravador para furar; 5, 6 e 7 são brocas planas de diferentes tamanhos; 8 é um instrumento de corte ou serra.

L. Natter (1754: 2) refere que estes instrumentos são muito pequenos dado a dimensão reduzida do trabalho que executam: «depuis la grosseur d'un gros pois, jusqu'à celle de la plus petite pointe d'une aiguille».



9. Ilustração de uma mesa com um torno e de alguns instrumentos de gravação.
(Natter 1754: I)

As ilustrações 9, 10 e 11 representam as gemas e o ângulo em que o gravador coloca a broca para realizar a gravação. O corte é mais profundo numa peça convexa (9) do que numa peça plana (10). A técnica de colocar a pedra na diagonal, como em 11, não facilita a gravação.

Seguem-se exemplos de motivos fáceis de gravar (12, 13 e 14) e as duas fases da gravação de uma estrela em 15. Em 16 e 17 ilustra-se as imperfeições depois da gravação. Em 18 e 19 ilustra-se o modo de gravar as letras (Natter 1754: 1-4).

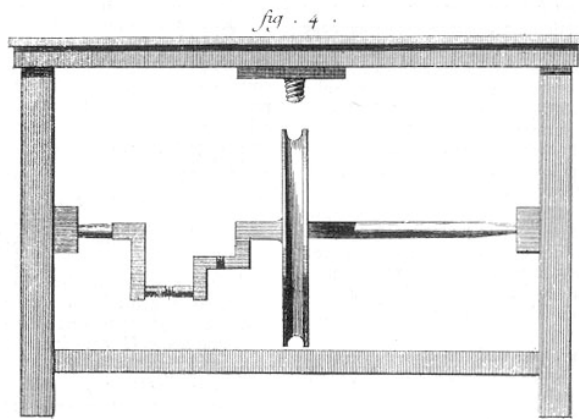
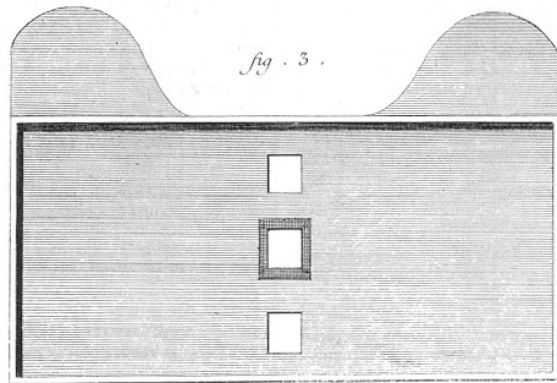
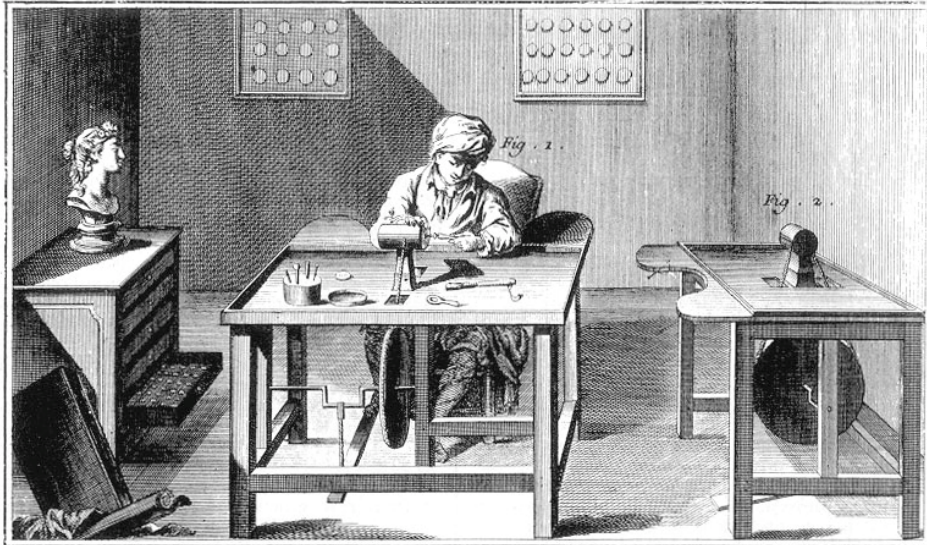
Da mesma época, a já referida *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts e des Métiers*, de Diderot et d'Alembert, como o nome sugere, dedica uma entrada à arte de gravar gemas (“Gravure en pierres fines”). As ilustrações (figs. 10, 11 e 12)¹⁰ não diferem muito das ilustrações de P.-J. Mariette. O primeiro quadro da fig. 10 ilustra um gravador na sua mesa de trabalho. De notar o meio que o envolve: além do gabinete à sua direita, tal como na fig. 8, estão ainda representadas duas molduras penduradas na parede, muito provavelmente, com reproduções em gesso.

4. Os gravadores de gemas e suas assinaturas

Algumas gemas foram assinadas pelos seus gravadores. Os seus nomes são também referidos nas fontes literárias da Antiguidade, ajuda essencial para a sua identificação. A assinatura, assim como o motivo representado, poderão também referir-se à pessoa que possui a gema, tal como ocorre na época moderna, nas gemas com monogramas e divisas com representações heráldicas.

Normalmente, a assinatura do gravador costuma ser mínima, em letras muito pequenas, junto do motivo. Neste caso trata-se, sem dúvida, da assinatura do gravador, tal como um pintor que assina o canto da sua tela. Pode aparecer em nominativo (com a forma verbal *epoiei*, «feito por», mais comum entre o século IV e o II a.C., ou sem a forma verbal, no século I a.C.) ou em genitivo (com o substantivo *ergon*, «trabalho de»), escrito da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, como se verifica nas peças mais antigas, sendo que a grafia nunca variava. Assim, o nome refere-se ao gravador e nunca ao dono da gema.

¹⁰ As reproduções das ilustrações foram recolhidas do *site* do Projeto ARTFL (*The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language*) desenvolvido pela Universidade de Chicago em colaboração com o *Centre National de la Recherche Scientifique* da França e encontram-se no seguinte endereço: http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?p.140:112./var/artfla/encyclopedie/textdata/image/ (data do último acesso: 25/06/2013).

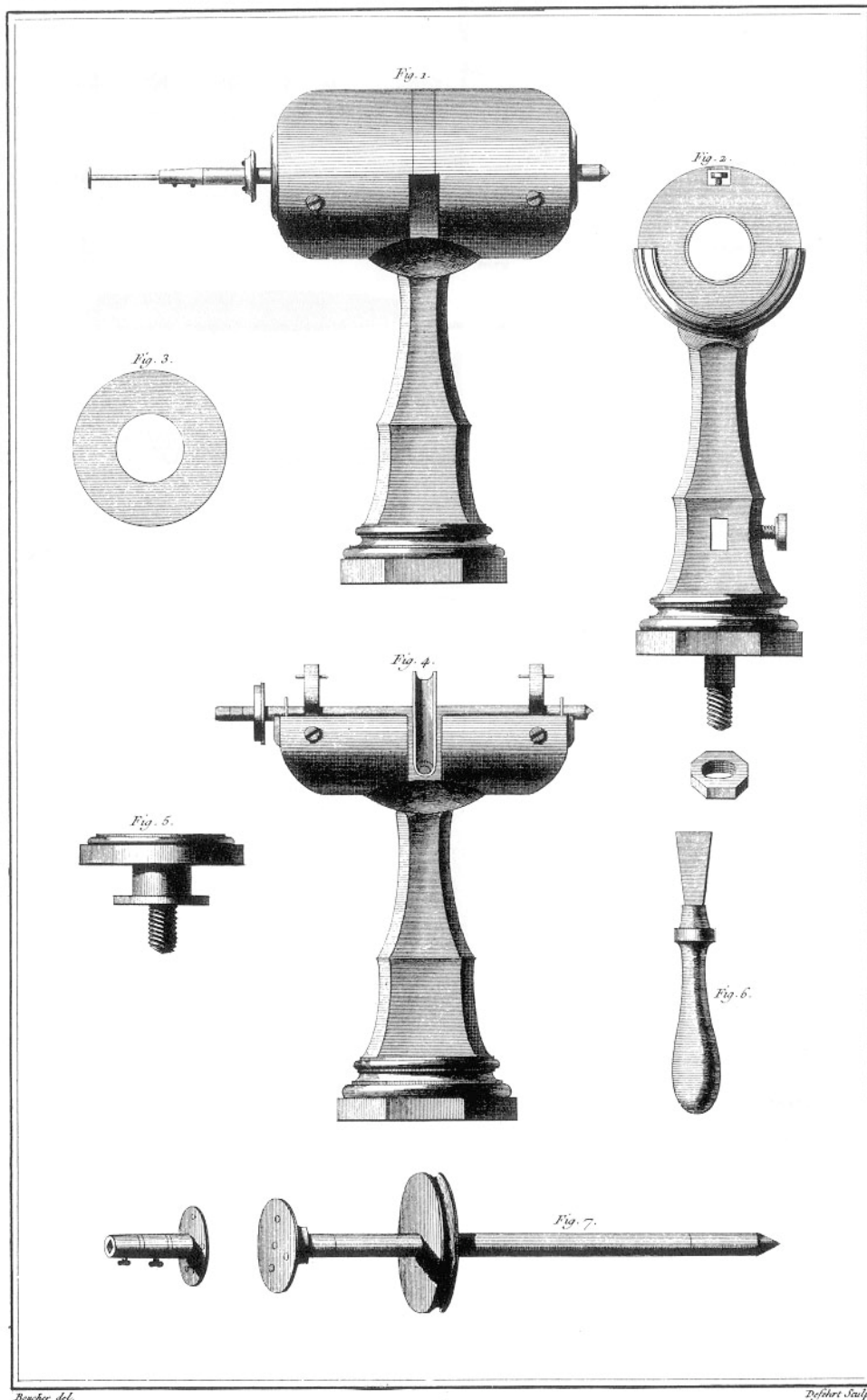


Boucher Del.

Prevost fecit

Gravure en Pierres fines.

10. Ilustração de um gravador no seu ambiente de trabalho e de uma mesa.
(*Encyclopédie*, s.v. Gravure en pierres fines, planche I)

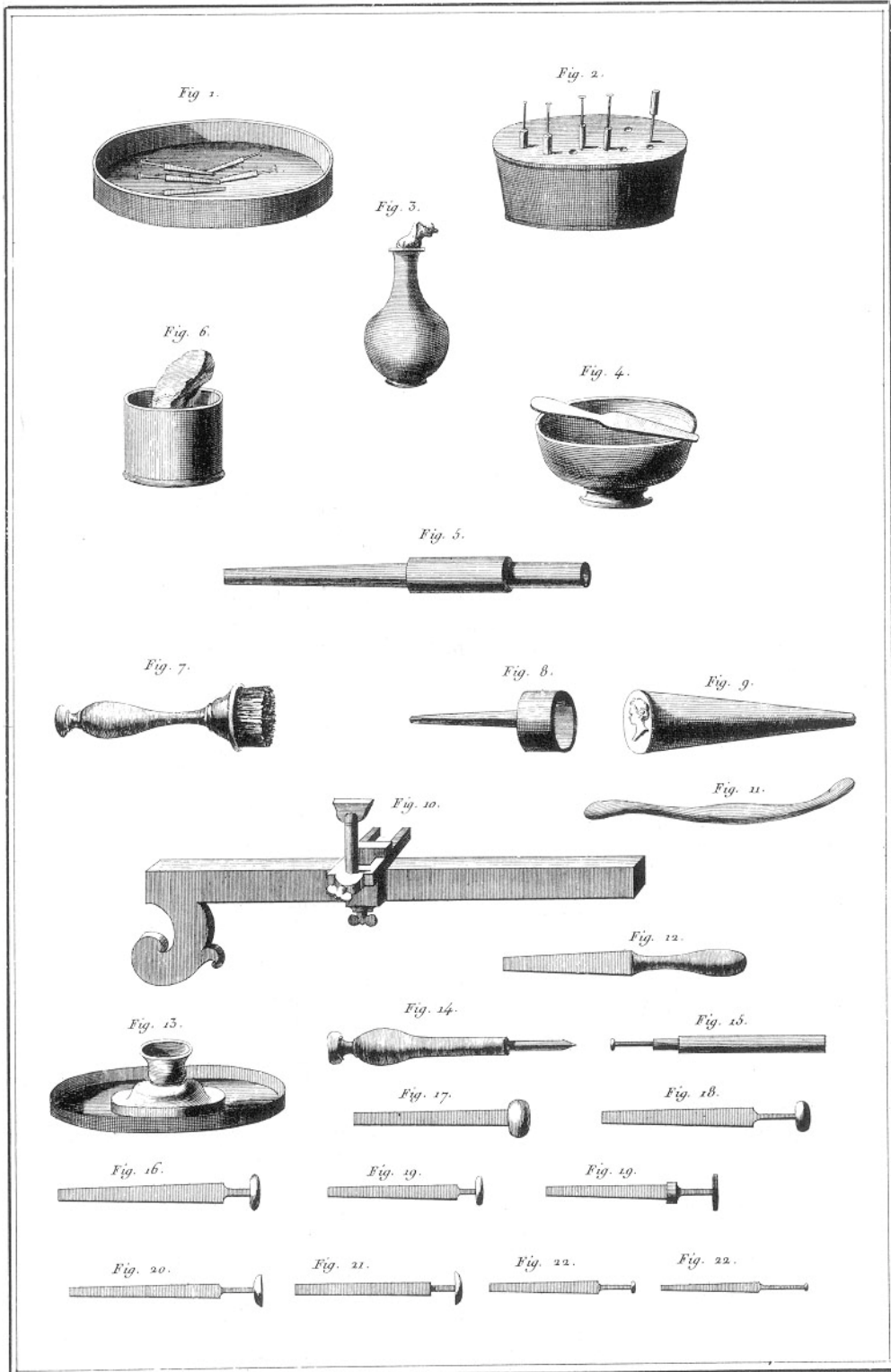


Boucher del.

Defflers Sculp.

Gravure en Pierres fines.

11. Ilustração de um torno e das peças que o compõe.
(*Encyclopédie*, s.v. Gravure en pierres fines, planche II)



Gravure en Pierres fines .

12. Ilustração dos instrumentos utilizados pelo gravador para efetuar o seu trabalho.
 (Encyclopédie, s.v. Gravure en pierres fines, planche III)

Nos camafeus mais antigos, a assinatura está em relevo e, nos camafeus mais recentes, a assinatura é incisa.

As assinaturas são importantes na medida em que ajudam na datação a partir da forma das letras e das inscrições, pois estas variam, permitindo, por exemplo, distinguir as helenísticas das romanas. Permitem, também, detetar falsificações dos séculos XVIII e XIX, pois os gravadores não tinham bons conhecimentos de epigrafia. Como as gemas assinadas são de grande qualidade, atribuindo a assinatura valor à peça, naqueles séculos eram recorrentes as falsificações. Entre os artistas gregos distinguem-se, na época arcaica, os gravadores Epimenes e Onésimo, na época clássica Dexâmeno de Quios e Onatas, e na época helenística, Agatopo, Nicandro e Fídias (Richter 1968: 14-15).

Na época romana, as inscrições nas gemas podem indicar o nome do gravador da gema ou o nome do dono da gema, em latim, ou em letras gregas, abreviado. O nome pode aparecer em nominativo ou em genitivo, comumente da esquerda para a direita, tal como indicado acima. Além do nome próprio, pode ainda ser indicado o nome do pai do gravador ou da sua localidade, para melhor se identificar. O lugar em que se gravava a assinatura podia variar, desde uma ou mais linhas e sempre em letras discretas, quase apagadas. Este aspeto permite distinguir uma assinatura do gravador do nome do dono da gema, que era bem visível. Nos camafeus mais antigos, a inscrição era em relevo e, nos mais recentes, a inscrição era incisa.

Um gravador nunca assina sempre do mesmo modo, podendo assinar no nominativo ou no genitivo, omitindo por vezes o verbo e, quando é dado apenas um nome, refere-se ao gravador da gema e não ao proprietário. O estilo da assinatura mantém-se constante, o que permite datar como antiga ou imitação da época moderna, e se grafada pelo mesmo gravador ou por outro. Por vezes, pode ocorrer dois artistas assinarem o mesmo nome em duas épocas diferentes. Nestes casos é pouco provável que o nome se refira ao dono da gema e não ao gravador. O mais provável é tratar-se de uma falsificação, pois os gravadores indicavam a sua filiação paterna ou a sua localidade (Richter 1971: 129).

Poucos são os gravadores da época romana referidos nas fontes literárias. Plínio, o Antigo, refere Dioscórides, que ensinou aos seus três filhos a mesma profissão: Êutiques, Herófilo e Hilo (*Nat.* 37.8). Este último é conhecido por ter gravado o selo de Augusto. Apolónides também é mencionado, mas não há trabalhos com a sua assinatura, assim como Crónio, sobre o qual nada se sabe.

Entre os séculos XV e XVII não foi comum a falsificação de assinaturas, uma vez que o estilo de gravação era diferente do antigo. Os gravadores apenas se inspiraram nos temas clássicos, mas não os copiaram ou tentaram imitar. No século XVIII a assinatura do artista na

sua obra é muito valorizada, o que leva a que se acrescentassem assinaturas tanto nas gemas antigas quanto nas cópias, tão perfeitas que confundem os peritos e os colecionadores.

5. Os motivos da antiguidade

Enquanto os povos da Mesopotâmia decoravam as suas gemas com cenas rituais e os egípcios com inscrições, os gregos foram buscar os seus temas à mitologia: deuses, heróis, animais ou símbolos. Muitas vezes o seu significado escapa à nossa compreensão. Estas representações parecem complementar os temas tratados nas cerâmicas ou noutras formas de arte. No fundo, são formas abreviadas dos mesmos temas que ocorrem em outros objetos, como afirma G. Richter, «We meet here – in abbreviated form – the same deities, the same legends, and similar scenes from daily life, including animals and various objects in current use.» (1968: 4).

Os temas representados nas gemas da época romana são uma boa amostra da arte romana em geral. São deuses, lendas gregas e romanas, cópias e adaptações de esculturas gregas, assim como de pinturas e trabalhos em metal, cenas da vida diária, guerreiros e atletas, cenas de batalha, cenas religiosas, como sacrifícios e libações, animais e seres fantásticos, objetos e símbolos. Muitas destas representações também ocorrem noutros monumentos, como sarcófagos, relevos, trabalhos em metal, etc.

Esta variedade de cenas tinha um significado ou relevância para quem possuía as gemas. Plínio, o Antigo, informa que Augusto começou por usar uma esfinge como selo pessoal, depois usou um retrato de Alexandre, o Grande, e, por fim, o seu próprio retrato (*Nat.* 38.4). Quanto às representações mitológicas ou outras cenas, a sua seleção poderia ter um significado especial para a pessoa que a escolhia ou para a sua família.

As representações de temas gregos nas gemas do início da época imperial têm um significado mais profundo: tanto as cópias romanas de esculturas gregas quanto as cópias de retratos deviam ter um significado esotérico para os romanos, indicando também uma profunda admiração pelos filósofos gregos (Richter 1971: 5). As cenas da mitologia grega eram as preferidas dos romanos, pois estes também as evocavam na sua literatura e na sua arte. A arte glíptica romana colmata, assim, as falhas que a arte grega possa ter, na medida em muito do que sobreviveu são cópias do que se perdeu, havendo até algumas gemas com motivos de estátuas que não sobreviveram.

III. AS GEMAS E OS CAMAFEUS AO LONGO DOS TEMPOS

1. Época minóico-micénica (c.2000 a c.1250 a.C.)

Na Idade do Bronze, na ilha próspera e densamente povoada de Creta, no III milénio a.C., assistimos à passagem de um sistema organizado de aldeias de criação de gado para uma civilização urbana, cuja planificação de arquitetura se desenvolve à volta de um palácio, o seu elemento dominante. Esta ilha, dividida em várias regiões, cada uma com um palácio, facilmente evoluiu, uma vez que tinha uma economia burocratizada, uma administração aristocrática reguladora, artesãos especializados e um sistema de escrita.

Embora tenha sido abalada várias vezes, sempre se reconstruiu em clima de expansão, como o comprovam as ricas casas urbanas, as vivendas rurais e os palácios menores, o que permite concluir que tinham, aparentemente, contactos cordiais e pacíficos. Permanece ainda um mistério as vagas de destruição que assolaram os palácios em meados do II milénio a.C., mais propriamente entre 1500 a 1400 a.C., de forma que nunca mais foram ocupados (Mossé 1994: 65-74).

Esta civilização, denominada **minóica**, designação atribuída por Sir Arthur Evans, revelou grande mestria na arte, desde os frescos, esculturas, gemas e sinetes, além dos vasos cerâmicos. As joias e os vasos encontrados em contexto tumular da época anterior ao surgimento dos palácios¹ evidenciam que estas civilizações estavam em contacto com o Próximo Oriente e com o Egito, através das quais terá sido introduzido o uso das pedras gravadas como selos ou amuletos. Os selos da época minóica foram agrupados em dois conjuntos denominados de *Mesara Group* e *Group of the Archaic Prisms I* (Boardman 1970: 22-23).

Ao *Mesara Group*, provavelmente o mais antigo, pertencem os selos talhados em marfim e com formas variadas, sendo muito comuns os cilindros, os cones, as pirâmides, os meios cilindros, as meias esferas, entre outras formas deste género, com uma ou duas bases gravadas, maioritariamente planas, assim como formas mais elaboradas², como selos em

¹ Anterior à época minóica (c.2800 a c.2000 a.C.) era comum o selo em forma de cone, com uma base redonda onde era gravada, de forma incisa, uma representação geométrica simples. Embora seja uma forma comum à forma dos sinetes, não há certezas quanto às circunstâncias em que eram utilizados; certamente serviriam para efetuar marcações. A sua grande maioria foi executada em barro, que facilmente sobreviveu aos incêndios que assolaram os palácios destas épocas. Os motivos são, sobretudo, espirais ou padrões de linhas que compõem motivos geométricos e também surgem algumas representações de insetos ou motivos vegetais no centro de uma moldura geométrica. É provável ainda que tenha havido outro tipo de selos, feitos em matérias perenes, como madeira, que não sobreviveram ao passar do tempo (Boardman 1970: 20-22).

² Certas peças desta época apresentam detalhes que evidenciam terem sido objetos importantes de uso cauteloso, sendo que numa delas é possível remover o selo do sinete a que pertence, por precaução de roubo ou de imitação (Boardman 1970: 24).

forma de sinete com formas modeladas, selos pequenos e ovalados para serem usados em anéis ou perfurados para serem usados como pendentos de colar, e ainda em forma de figuras animais. Os motivos representados variam entre padrões em espiral e círculo, por vezes combinados de modo a representar motivos vegetais, ocorrendo também representações de animais como leões, escorpiões, aranhas e, raramente, figuras humanas de plano ou em perfil, emolduradas por frisos circulares que ajudam a compor a representação (Boardman 1970: 22-26).

Ao *Group of the Archaic Prisms I*, provavelmente mais tardio – embora não seja certo, uma vez que não há indicadores que permitam datar estas peças, mas tudo leva a crer que este segundo grupo tenha surgido quando o anterior se encontrava em declínio –, pertencem os selos de gema, principalmente em serpentina, sendo que alguns tinham três faces, podendo ter uma forma quadrada ou arredondada, ou ainda cônica, cilíndrica ou modelada, tal como os selos do grupo anterior. Os motivos representados podiam ser composições geométricas em espiral, mas mais homogêneas; ou representações de figuras humanas masculinas, sentadas ou de pé, paradas ou em ação, individuais ou em grupo, com ou sem objetos, como vasos; e ainda de barcos e de animais, como aranhas e escorpiões, podendo estes selos ter também um caráter de amuleto; ou cabras, leões, cães, pássaros e peixes (Boardman 1970: 26-27).

Numa primeira fase da ocupação dos palácios em Creta (c.2000 a c.1700 a.C.) e também devido à nova vida econômica, aumenta o uso de selos, a par da escrita, dois aspetos indispensáveis para certificar e registar as trocas comerciais. Apesar dos problemas atribuídos a tremores de terras, revoltas, invasões e incêndios que assolaram, mais do que uma vez, estas civilizações, não se verificou interrupção na produção de selos³. Seguindo a denominação já atribuída, os selos desta época reúnem-se sob a designação de *Group of the Archaic Prisms II*, sendo, sobretudo, prismas talhados em pedras moles. É nesta fase que surgem os selos em forma de botão, isto é, com a face com o entalhe e com o lado oposto convexo, perfurado, dando a entender que teria função de pendente, que surgiu muito provavelmente por influência egípcia, não tendo sido muito usado, mas contribuindo para um desenvolvimento de formas mais modernas nesta época (Boardman 1970: 28).

De um modo geral, os selos apresentam três tipos de formas: discos, de pontas planas e faces convexas, dos quais derivam as formas lentoides; cilindros achatados e prismas

³ Pelo contrário, tendo em conta a contabilização de peças encontradas. Por exemplo, foram recolhidos no palácio de Festo cerca de 7000 selos de barro (Boardman 1970: 31). No palácio de Mália foi possível recuperar instrumentos, como limas, buris e polidores, juntamente com um conjunto de selos em fase de fabrico, em forma de prisma, de faces quadradas, retangulares ou ovais, de esteatite (talco), que permite perceber como se procedia à gravação dos mesmos à data (Boardman 1970: 28).

achatados, com faces ovais regulares. No fundo são formas redondas ou ovais, modeladas, quadradas e retangulares de faces planas ou convexas. A forma define se são selos usados como sinetes ou selos como pendentos. Eram feitos de materiais não muito duros como marfim, madeira e esteatite, mas também de materiais duros como o cristal de rocha. É nesta época que se introduz o uso da cornalina e do jaspe e, mais raramente, a ágata e a ametista. Os motivos gravados continuam simples, sem detalhes excessivos, e a técnica da broca sugere o desenvolvimento de uma estilização. Assim, verificam-se círculos, linhas, espirais, elementos florais, rosetas, padrões vários, frisos e painéis descritos como «arquiteturais», rosetas, hieróglifos egípcios, assim como símbolos que os imitam, animais (como leões, cabras, polvos, pássaros, aranhas, macacos, patas), monstros (como grifos), instrumentos musicais, cabeças, mãos humanas, etc. (Boardman 1970: 28-35).

Numa segunda fase da ocupação dos palácios em Creta (c.1700 a c.1400 a.C.), após nova reconstrução dos mesmos, verifica-se um maior desenvolvimento a nível artístico. No que respeita à gravação de gemas, datam desta fase as chamadas obras-primas que caracterizam esta época e chegaram a circular no território da Grécia continental.

As formas mais comuns são a lentoide, em forma de uma lente, que terá derivado da forma discoide da fase anterior, e a amigdalóide, em forma de uma amêndoa, com as duas faces convexas, mas apenas uma recebe a gravação. Podem ser perfuradas para serem usadas como pendentos ou contas de colar. Os cilindros ou selos de três faces, os prismas de três ou quatro lados com faces ovais também eram comuns. O uso do torno, de uma broca e de um outro instrumento cortante do tipo de uma lima permitiam cortes regulares. Os materiais eleitos não divergem muito da fase anterior, com especial preferência pela ametista, cornalina e jaspe. Os temas mais comuns prendem-se, sobretudo, com os costumes em que a civilização se encontrava, isto é, apresentam, na linha das fases anteriores, motivos geométricos, padrões vários como gelosias, frisos espirais, motivos «arquiteturais», inscrições hieroglíficas, embora cada vez menos frequentes, dada a generalização da sua própria escrita, motivos florais, flores em espiral, árvores, animais (como cabeça de gatos), peixes, pássaros e outros em detalhe (como borboletas), e figuras humanas, mais especificamente, figuras masculinas em ação, lutadores, atletas de saltos de touro, oficiais ou sacerdotes, sendo cada vez mais realistas. A comprovar este pormenor, algumas destas cenas surgem sobre uma incisão que representa a linha de solo, de modo que parecem imitar os frescos. São cenas de culto que mostram deuses em meio bem detalhado, sendo assim as representações simplificadas, como, por exemplo, o uso de pontos para reproduzir as cabeças de várias figuras em grupo (Boardman 1970: 36-41). Apesar de estas cenas demonstrarem um realismo cada vez maior, há, ao mesmo tempo,

imagens grotescas de animais e seres humanos (Boardman 1970: 43), o que indica que os motivos e as técnicas podem variar quanto ao local de produção. Ainda neste período, surge um grupo de gemas com função de talismã, uma vez que os seus temas estarão relacionados com aspetos mágicos. São representados, maioritariamente, triângulos, motivos vegetais, círculos em padrões paralelos, insetos, barcos e santuários (Boardman 1970: 42, 44).

É célebre a fórmula homérica «Micenas rica em ouro». Assim caracterizada na *Ilíada* (e.g. 11. 46) e na *Odisseia* (e.g. 3. 304), a civilização dita **micénica** floresce entre os séculos XVI e XII a.C. e o contexto tumular correspondente à época da caracterização dos Poemas Homéricos revelou vasos de cerâmica, máscaras em ouro, armas e inúmeras joias, adornos de vestes, objetos preciosos de cristal de rocha, marfim, faiança, colares, pérolas de âmbar⁴, e ainda selos de pedras semipreciosas e escaravinhos egípcios de lápis-lazúli. Identificados como sendo um povo guerreiro, é provável que tenha sido o convívio com os minóicos que lhes trouxe a escrita, a arte para a pintura e para os metais e as gemas, sendo que a escultura e a religião são divergentes.

As gemas micénicas encontradas em território outrora cretense referentes a este período são agrupadas sob o nome de *Plain* ou *Fine Palatial Style* e dificilmente se distingue o que é influência minóica do que será inovação micénica. São sobretudo gemas e selos de forma lentoide, cujas superfícies são um pouco côncavas, ao contrário da simples face convexa usada no período anterior, mas também ocorrem formas amigdaloides, cilindros e prismas de três lados, com faces arredondadas em jeito de lentoide. Algumas peças são gravadas dos dois lados (Boardman 1970: 47).

Os materiais de eleição eram, sobretudo, as ágatas, recorrentemente hematites, mas também usavam materiais mais macios como a esteatite (talco), sem esquecer o metal (ouro, prata ou bronze). Este último não só para fabricar selos como também para compor anéis que recebiam as gemas, sendo nesta época mais largos que o habitual.

Os temas representados eram, sobretudo, animais, como touros, cabras, cães, pássaros e peixes, mas também se encontraram cenas de caça e o conhecido salto do touro de origem minóica. Os seres fantásticos voltam a reaparecer, como as esfinges, os grifos, além do leão, animal simbólico da cultura micénica. São também representados grupos de figuras humanas,

⁴ Maria Helena da Rocha Pereira caracteriza, do seguinte modo, o povo micénico: «Os Micénicos são um povo guerreiro, na defensiva, que parece ter vindo do norte da Europa, a avaliar pelo seu tipo físico (altos e loiros, em oposição aos Minóicos) e pela presença de grande quantidade de âmbar nos seus túmulos. Fazem, além disso, sumptuosos monumentos funerários, como o chamado “Tesouro de Atreu” (...).» (Rocha Pereira 2012: 41).

podendo compor cenas religiosas. Surgem também grupos de animais, por vezes aos pares, cuja representação do corpo torcido é mais eficaz, mas nem sempre efetuado de modo realista.

A técnica de gravação torna-se, nesta época, mais detalhada, sendo evidentes os traços mais finos que permitem representar pormenores mais minuciosos. A par desta técnica de gravação mais individualizada, surgem também gemas e selos menos cuidados, praticamente sem técnica de gravação, sendo executados manualmente por se tratarem de pedras mais macias.

Ainda desta época se distingue o grupo denominado por *Cut Style*, cuja técnica evidencia que se trata das gemas que tinham função de amuletos, destacando-se as suas linhas curvas e as suas superfícies convexas, onde predomina a representação de pássaros (Boardman 1970: 47-53).

As gemas micénicas encontradas em território continental desenvolveram-se a partir das gemas provenientes de território outrora minóico, uma vez que parece que os gravadores micénicos não conseguiram distanciar-se da influência dos artistas minóicos. A partir do momento em que se cria, no seio dos micénicos, um certo nacionalismo, os gravadores dependem dos modelos dos anteriores, mas atribuem um cunho pessoal. As formas mais comuns são as habituais lentoides, amigdaloides e os cilindros. A escolha dos materiais varia um pouco, sendo preferidas as ametistas, as ágatas, o ónix e também o vidro, assim como o âmbar e lápis-lazúli, que seriam importados.

Os temas gravados são semelhantes aos dos grupos «palacianos» acima referidos, seguindo o mesmo estilo naturalista, mas dando-lhes uma aparência mais estilizada. Também o uso da broca permitiu gravar com mais pormenor os olhos e os pés das figuras, assim como os detalhes nas vestes das figuras, nas cenas religiosas e nos objetos que ajudam a compor as disposições. São também recorrentes as cenas de divindades com animais, árvores (cenas de sacrifício ou cenas de culto) e seres fantásticos, como a esfinge. As composições em grupo apresentam mais movimento e simetria, tendo havido o cuidado de gravar linhas de solo para enquadrar as figuras. Parece ter havido um maior interesse pelas cenas da vida quotidiana e menor preferência pelos motivos puramente decorativos. Também parece ter havido uma menor procura pelas gemas que serviriam de amuletos.

As gemas e os selos seriam aplicados em anéis de ouro, prata, chumbo e cobre. Pensou-se que as gemas também seriam encastoadas em braceletes pois, em contexto funerário, apareceram junto dos pulsos. No entanto, os especialistas defendem que era mais provável que as gemas tivessem sido colocadas em caixas e depositadas junto dos pulsos, na sepultura.

Algumas gemas são perfuradas, tendo sido usadas como pendentes ou contas de colar (Boardman 1970: 54-58).

A queda dos palácios micênicos, tradicionalmente atribuída à chegada dos dórios, é ainda hoje considerada um fenómeno paulatino, resultante de vagas migratórias. Certo é que a sua desintegração durou cerca de 150 anos e deu início a uma nova época (Mossé 1994: 114-125).

Mas o fim da Idade do Bronze não ditou o fim do uso dos selos. A sua prática continuou dando-se preferência a gravações mais simples e materiais mais macios. Assim, valorizaram as formas lentoides, alguns com a parte de trás mais cónica do que habitualmente, assim como as formas amigdaloides e os cilindros. O material de eleição era a esteatite (talco). Os temas representados eram, preferencialmente, as composições com grupos de animais, os leões e os touros, assim como os grifos, divindades e cenas de culto. Os pássaros também eram utilizados, nomeadamente nas gemas com carácter de amuleto. Os padrões estão também presentes (Boardman 1970: 59-61).

2. Época obscura e época do geométrico (século IX a VIII a.C.)

A desintegração do mundo micênico conduziu à queda definitiva dos palácios enquanto sistema político e económico. Por sua vez, a queda dos palácios quebrou o mecanismo que garantia a unidade do sistema, assim como a sua dinâmica de crescimento. Os *habitats* tornam-se praticamente inexistentes e as informações arqueológicas vêm essencialmente das necrópoles. A decoração linear e a geometrização dos motivos indicam uma mentalidade ou visão diferentes (Mossé 1994: 125-136).

A regressão cultural e o vazio incompreensível, depois de um período florescente, explicam-se através da rutura completa entre civilizações provocada por um despovoamento e um atraso, uma organização social diferente da sociedade baseada na instabilidade e competição. O ponto de viragem situa-se partir do século IX a.C., época em que se verifica uma série de mudanças, sendo que a mais importante terá sido a escrita. A cerâmica geométrica também representa essa mudança, uma vez que ilustra uma alteração na atitude perante a morte. Outras mudanças marcantes são os cultos dedicados aos heróis ancestrais a partir de 750 a.C. e os Poemas Homéricos, que se transformam no texto fundador de uma cultura.

Nesta época, denominada pela particularidade das decorações cerâmicas, a utilização de selos não parece ter sido necessária numa primeira fase, reaparecendo apenas por volta do

século VIII a.C., na mesma altura em que surgem os primeiros motivos animais, a par dos geométricos. G. Richter define, do seguinte modo, as gemas deste período: «They must be viewed as a group, characteristic of their time, and contributing their share to our visualization of Greek art “in embryo”.» (1968: 28).

Assim sendo, as gemas desta fase não apresentam as habituais formas padrão das épocas anteriores, podendo agora variar entre formas cónicas, arredondadas, semicónicas, retangulares e cilíndricas, sendo que algumas eram perfuradas para serem usadas num fio, como pendentos ou contas de colar. As formas escarabeídeas seriam importadas, assim como os escaravelhos. O material mais usado nesta época era a esteatite (talco), pelo facto de ser uma pedra macia, facilmente gravada à mão, preferencialmente de cor escura, cinza ou verde. O marfim⁵, pela mesma vantagem de gravação manual, também foi utilizado, assim como, provavelmente, outros materiais que não terão resistido ao passar do tempo. O vidro e a serpentina seriam importados. No fundo, os materiais e as formas denotam ainda uma grande influência orientalizante. Apesar de se dar preferência a materiais macios, o corte das gemas seria, além do manual, feito com um torno.

Os motivos gravados eram, sobretudo, animais, como cavalos, veados, cães e pássaros, assim como leões e touros. Eram também representadas figuras humanas e, no que respeita às esfinges e grifos, estes seriam motivos importados. No final desta época, por volta do século VII a.C., as figuras adquirem mais volume, tornam-se menos lineares e ganham mais naturalidade. É também a altura em que surgem as composições com cenas mitológicas.

As gemas aparecem sobretudo em santuários, onde seriam depositadas como oferendas ou guardadas como tesouros. Uma vez que estas peças não tinham função de selos, as que se encontram perfuradas para serem usadas como pendentos seriam, muito provavelmente, amuletos de proteção (Richter 1968: 27-28, Boardman 1970: 108-110).

3. Época arcaica (século VII a 480 a.C)

De um modo geral, a época arcaica é marcada pela migração, numa primeira fase (século VIII a.C.), para o sul de Itália e Sicília e, numa segunda fase (século VII a.C.), para as costas da Ásia Menor, migrações estas para margens mais acolhedoras onde se pudesse desenvolver o comércio, extração de minérios e crescimento demográfico. As grandes

⁵ Muitas vezes preteridos nos estudos sobre este assunto, os selos em marfim merecem uma anotação, uma vez que também foram recolhidos em santuários. Apresentam padrões elaborados, mas por vezes o motivo não é muito aperfeiçoado, parecendo ter sido gravado com uma ponta afiada. Quanto à forma, são maioritariamente retangulares ou discoides, apresentando motivos como animais (leões, touros, cães), monstros e cenas mitológicas (centauros, quimeras, górgonas), muitas vezes sobre linhas que demarcam o solo, e ainda rosetas decorativas (Boardman 1970: 114).

consequências destas migrações são fundamentais para a cultura grega: estava aberto o caminho para a difusão do helenismo e para o desenvolvimento das trocas no Mediterrâneo, acarretando importantes modificações nas estruturas das cidades gregas como, por exemplo, a formação em falanges de hoplitas e a introdução do uso da moeda (Mossé 1994: 167-181, Rocha Pereira 2012: 171-176).

Assim, na transição da época geométrica para a época arcaica, surgem gemas que se classificam como sendo de uma época orientalizante, em prol do contacto com as civilizações situadas a este do território grego, em consequência do início da fundação das colónias gregas. É graças a este contacto que a civilização grega desabrocha, inserindo na sua cultura elementos desconhecidos, como o da adoção da moeda.

Se, por um lado, tanto as gemas quanto as moedas se assemelham em tamanho e forma, apresentando a mesma dificuldade da falta de espaço para a gravação de um motivo, por outro, a moeda representava o símbolo da cidade onde circulava e a gema o símbolo pessoal ou privado do seu proprietário. Há, no entanto, motivos em comum (sendo os mais recorrentes as representações de animais e cenas mitológicas), que no caso das moedas se fundamenta no simbolismo da sua cidade e, no caso das gemas, não está relacionado com o significado de determinado motivo, mas com o simples facto de que o gravador tinha o mesmo espaço reduzido, sendo necessário socorrer-se dos motivos que se enquadravam melhor nos espaços diminutos (Richter 1968: 23-24).

As gemas definidas como orientalizantes datam do século VII a.C. e caracterizam-se por, numa primeira fase, serem imitações egípcias. As peças egípcias que circulavam em territórios gregos terão sido trazidas pelos fenícios, sendo que circulavam peças genuínas ou imitações de escaravinhos egípcios, imitações essas feitas pelos próprios gregos. Uma vez que a decoração egípcia não fazia muito sentido para a cultura grega, esta só aproveitou a forma do escaravinho⁶, deixando de parte outros amuletos egípcios. Numa segunda fase, os contactos com o Próximo Oriente fizeram com que os gregos adotassem motivos de tema orientalizante, principalmente a representação de divindades orientais. A esta mistura de temas orientais com temas gregos atribui-se a designação de gemas *greco-fenícias* cujo ponto de contacto terá sido a ilha de Chipre. São mais comuns entre o século VI a.C., época da supremacia cartaginesa, e o século IV a.C. Os materiais preferidos são o jaspe verde ou

⁶ Os gravadores de gemas gregas desenvolvem um novo estilo que terá sido importado da ilha de Chipre, ponto de contacto entre gregos e fenícios. Os escaravinhos que gravam são cuidadosamente trabalhados e podem apresentar três tipos de carena que os distinguem: em crista, em espinha, em espigão e em ómega. Outra das suas características é não serem muito polidos. As formas escarabeídeas são quase «pseudo-escaravinhos» por ainda estarem muito dependentes daquela forma. Os materiais mais usados para estas peças são a cornalina, a mais comum, mas também as ágatas e as calcedónias (Boardman 1970: 140).

escuro, a cornalina, a calcedónia e a serpentina, mas também o vidro. Os motivos representados são tanto temas gregos quanto orientais, principalmente heróis gregos, como Hércules e Perseu, e criaturas mitológicas, como a Medusa e Górgona, mas também divindades orientais e egípcias, como Bes, e divindades gregas, como Hermes, facilmente identificado por usar um caduceu. As cenas de animais também são comuns, principalmente com leões e touros, sendo também recorrentes cenas de luta. Estas gemas não são numerosas nem uniformes, sendo gravadas manualmente ou com a ajuda de um torno, no caso de materiais mais duros, tal como na época anterior. Algumas peças apresentam inscrições, identificando o seu dono ou o gravador. Como já referimos, no primeiro caso o nome do proprietário ocorre no genitivo e no segundo usa-se a palavra correspondente ao verbo «fazer» (Richter 1968: 31-33; Boardman 1970: 141, 143).

Nos séculos VII e VI a.C. foram produzidos selos em marfim e em osso, tal como na época anterior. Em forma de discos ou placas, com decorações dos dois lados, os temas mais recorrentes são monstros, animais e rosetas. Também há semelhanças com o estilo das gemas denominadas *Island* (Richter 1968: 43).

Estas *Island Gems* provêm das ilhas do mar Egeu, nomeadamente de Creta e de Melos, ilhas estas que são um local de fabrico importante nesta época⁷. Além das peças de fabrico local, também se encontram importações da longínqua Babilónia e da Índia. Na sua maioria apresentam forma lenticular ou amigdalóide, assim como discos e cilindros ou pedras de três faces. O material seleccionado é, sobretudo, do tipo de pedra macia, como a serpentina, a esteatite (talco) e a pedra de cal.

Os temas gravados eram sobretudo animais, como cavalos, leões e golfinhos, entre outros, e monstros, como a Quimera e esfinges. Também foram encontradas algumas figuras heroicas e divinas, como Ájax, Prometeu ou Hércules. Estas representações são muito parecidas com as micénicas. Esta revisitação pode explicar-se pelo apreço que as gemas micénicas tiveram no século VII a.C., tendo sido reproduzidas pelos gravadores da época (Richter 1968: 38).

A época arcaica é também a época das tiranias, regime político que deve o seu aparecimento à crise social aristocrática. As tiranias inserem-se num contexto geográfico e político particular que decorre das próprias circunstâncias do estabelecimento dos gregos. A

⁷ J. Boardman em *Island Gems, A Study of Greek Sealstones in the Geometric and Early Archaic Periods*, de 1963, classifica as peças quanto à técnica, relacionando-as com os desenhos dos vasos, dos séculos VII a VI a.C. Também podem ser reconhecidos os seus gravadores, sendo dois mestres, cujo trabalho evidencia influência minóica.

tirania coincide com um momento de crise e apresenta-se como resposta a essa mesma crise. É também a época da figura do legislador, que surge sempre que era necessário resolver uma situação de crise. Foram assim criadas as condições que tornaram possível a democracia.

A importância das gemas e selos cresce a par da importância do peso que a civilização grega adquire na Antiguidade, uma vez que se tornou estritamente necessário identificar os bens possuídos. Uma lei de Sólon, que nos foi transmitida por Diógenes Laércio (1.57.1), proclamava não ser autorizado a um gravador guardar a impressão de um selo que tivesse vendido («δακτυλιογλύφω μὴ ἐξεῖναι σφραγίδα φυλάττειν τοῦ πραθέντος δακτυλίου», «não permitir ao gravador guardar a impressão de um selo que tenha vendido») (Richter 1968: 45).

A utilização dos selos estava, portanto, ligada ao uso da escrita e da moeda, todos desenvolvidos pelo incremento do comércio, sendo o selo indispensável para assegurar as trocas comerciais. A cunhagem da moeda acompanha a autonomia das cidades e, desta forma, simbolizavam a própria cidade. Nesta perspetiva, os selos representavam a pessoa a quem pertenciam⁸.

O crescimento do uso de gemas implicou uma maior importação de pedras duras do Próximo Oriente, assim como de novas técnicas para as gravar, uma vez que eram trabalhadas com instrumentos rotativos. Não era uma técnica nova, mas a reutilização do uso do torno permitiu que este tipo de trabalho atingisse um novo nível. Assim, a reintrodução dessa ferramenta não foi abrupta e coexistiu ao mesmo tempo com a gravação de gemas manualmente.

Nesta fase, a forma do escaravelho é muito recorrente. Pequenos, compactos e sem o mesmo significado que tinham no país de origem, eram usados apenas como ornamentos, podendo variar quanto ao animal representado. Os escaravelhos não são talhados minuciosamente, sendo que este cuidado foi direcionado para as peças que iriam funcionar como selos. Ocasionalmente, também ocorre a forma escarabeídea, baseada no escaravelho, mas com as superfícies lisas. Como não tinham qualquer significado religioso, a forma escarabeídea pode ter surgido como um escaravelho simplificado. Ocorrem ainda outras formas, como as gemas de quatro faces, e formas orientais em cone ou cilindro, e ainda as formas amigdaloides com faces convexas. De facto, as formas variam de acordo com a joia onde poderiam vir a ser encastradas.

⁸ Muitos exemplos assim o confirmam: uma moeda de Éfeso com a inscrição «Φάενος εἰμί σῆμα», «eu sou o selo de *Phaenos*», ou um escaravelho do Museu Fitzwilliam, B 30 (CM), com a inscrição «Κρεοντίδα εἰμί», «sou (o selo de) Creôntida» (vide Henig 1994: 26). Estes e outros exemplos são apontados por G. Richter (1968: 45).

As pedras preferidas são os quartzos coloridos, a cornalina, a calcedónia, a ágata, o cristal de rocha e o jaspe, assim como o plasma, a hematite e o lápis-lazúli. Este tipo de pedras duras e a técnica de corte sofisticada que desenvolveram permitiram que as gemas se preservassem praticamente intactas até aos dias de hoje.

Algumas peças desta fase são, indubitavelmente, assinadas. Destacam-se os gravadores de nome Epímenes, cuja escrita aponta como sendo oriundo das ilhas gregas, e o gravador de nome Sémon, cujo estilo é mais definido do que o de outros artistas identificados.

Dos motivos representados, destacam-se os seres antropomórficos, muitas vezes em ação, como guerreiros, atletas, divindades (Hermes, Atena, Hespérides), seres animais ou fantásticos (Medusa, sátiros, esfinges), heróis (Hércules, Teseu, Ájax) e também animais, como o touro, o leão, o cavalo, o cão e a águia. Como afirma G. Richter, «it was the life and sights around them that the artists of archaic Greece mostly chose for their representations» (1968: 47).

Estas representações aparecem com frequência enquadradas por uma moldura, com ou sem decoração. Raramente são usados guilhocés, «motivo decorativo formado por fitas entrelaçadas ou linhas onduladas, criando uma rede simétrica, semelhante a uma trança» (Alves 2011: 122). A marcação do solo através de uma linha incisa faz parte do estilo característico desta época. Algumas gemas são polidas, mas esta prática torna-se comum sobretudo na época seguinte (Richter 1968: 45-47, Boardman 1970: 148-152).

4. Época clássica (séculos V e IV a.C.)

O século V a.C. tem sido considerado o século do apogeu da civilização grega, marcado pela democracia comandada por Péricles, pelo teatro e pelos acontecimentos históricos, como as guerras que, no imaginário dos gregos, eram símbolos da vitória da sua civilização contra a barbárie, e da aliança à volta de Atenas – Simaquia de Delos. A morte de Péricles e a Guerra do Peloponeso foram suficientes para Atenas se ver confrontada com uma série de dificuldades, aniquilando o equilíbrio que se estabelecera no mundo grego após as Guerras Medo-Persas, equilíbrio esse que tinha por base a hegemonia de Atenas e Esparta.

A primeira metade do século IV a.C. é por vezes interpretada como um momento de declínio, mas foi marcada pela restauração da democracia e pela reconstrução e recuperação de alianças. Atenas prospera e recupera o seu equilíbrio, mas o resto do mundo grego atravessava uma crise que resultara em transformações políticas e sociais, principalmente devido ao reaparecimento de tiranias. A par, o império persa enfraquecia com os sucessores de Xerxes (Mossé 1994: 233-245).

A nível artístico, esta época é a da superação, a época em que o nível de concepção, assim como o de execução, está no seu mais alto nível. A qualidade da produção de gemas está a par da produção de cerâmica e escultura, o que é inédito, uma vez que, em comparação com outras épocas, as gemas não foram criadas em grande número. Enquanto selos, o uso das gemas foi mais sistemático no século V a.C. do que na época arcaica, embora esta função estivesse circunscrita a uma classe social elevada, detentora de propriedades. As gemas eram comercializadas a par da cerâmica e outros bens do género. A gravação de selos estende-se à região da Etrúria, na península itálica, e à Pérsia, onde se empregavam gravadores oriundos das ilhas jónicas para efetuarem selos persas. Obras escultóricas e estilos da época podem ser reconhecidos nas composições das gemas e selos, pois era prática comum representar tanto nestas peças, como nas pinturas dos vasos cerâmicos, as obras mais conhecidas.

As formas das gemas e selos desta época apresentavam várias formas escarabeídeas, por vezes perfuradas, para encaixar num anel ou para usar como pendente. Esta era a mais comum, apresentando três variedades: o tipo A, o mais característico desta época; o tipo B, mais convexo, como a forma escarabeídea da época arcaica; e o tipo C, com o lado oposto ao que recebe a gravação mais elevada, tornando-se popular apenas nos finais do século V a.C. Era a forma mais frequente, enquanto que os escaravelhos eram a menos frequente. As gravações podiam ser efetuadas no lado plano ou no convexo, ou em ambos os lados.

Tal como a forma escarabeídea, eram também importantes os meios cilindros, cujas pontas podiam receber vários tipos de aplicações para uso, como joias, tendo ainda uma boa face para uma gravação. As contas com quatro faces, cones e cilindros com um lado achatado próprio para gravar, também eram formas comuns. Surge uma inovação: as gemas-leão, isto é, gemas cuja face oposta à da gravação tinha os contornos do corpo de um leão. Seria uma variação do escaravelho, que substituíra o inseto por um animal mais representativo da cultura grega.

As pedras de eleição nesta época são a cornalina, a mais comum, a calcedónia, a ágata, o cristal de rocha, o jaspe, o lápis-lazúli e o ónix. O vidro era utilizado através de um molde de cerâmica, sendo também usado para fazer cópias.

Para os anéis, o metal empregue era o ouro ou o bronze, sendo este último o mais corrente, uma vez que era material já utilizado na escultura, embora haja poucos exemplos em bom estado de conservação.

As inscrições eram mais frequentes do que na época anterior. Os gravadores assinavam as suas obras, como Dexâmeno de Quios (século V a.C.), Aténades, Onatas e Sócias (século IV a.C.), os mais conhecidos. Estes eram criadores de gemas, mas Frígilo ou Olímpio (século

IV a.C.), que também gravavam gemas e assinavam as suas obras, são conhecidos por cunharem moedas que circulavam no sul da península itálica nesta época (Richter 1968: 17).

Como o selo representava quem pertencia, a seleção dos motivos era pessoal. Se a escolha era feita pelo gravador, os temas eleitos estavam já distantes da influência orientalizante, sendo a maioria das representações por eles preferidas inspirada no quotidiano da vida grega da época clássica.

Assim, relativamente a figuras humanas, tal como na escultura, os atletas eram o motivo mais representado, assim como cenas da vida diária. As imagens de figuras individuais começa a ser cada vez mais frequente, nomeadamente guerreiros nus com clâmide, nus femininos, figuras desnudadas, transparecendo um certo erotismo. A representação de heróis também era comum, nomeadamente cenas com Hércules a lutar com um leão. Relativamente às cenas do quotidiano, também aparecem objetos como o *calyx*, o *kratêr* e a ânfora.

As divindades não eram um tema frequente, exceto a figuração de Nike, Afrodite e Eros. Tal como na escultura e na pintura de vasos atribuiu-se, pela primeira vez, mais cuidado à representação da vida humana do que às imagens de deuses. Por outro lado, a representação de cenas mitológicas era comum, desde figuras com vestes nas quais é possível reconhecer Zeus, Pã, Dióscoros, Eroses, Priapo, Hércules, Perseu, figuras com tirsos, máscaras, cenas em que se identifica o rapto de Perséfone, cenas com sátiros e ménades e seres mitológicos, como a Medusa, embora mais raros, e ainda esfinges, centauros, grifos, górgonas e amazonas. As gravações de animais, como leões, touros, cavalos, cães, pássaros e insectos, também eram comuns.

Pela avaliação cuidada desta iconografia depreende-se um conhecimento da anatomia humana e uma certa tendência para o naturalismo. Surgem as representações a três quartos e as roupas começam a ser mais detalhadas, principalmente a partir do século IV a.C. A moldura típica da época arcaica é abandonada gradualmente, ainda aparecendo muitas gemas com uma moldura composta apenas por uma linha, além da linha que demarca o solo. Todo o espaço da gema passa, assim, a ser dedicado à gravação que não era polida (Richter 1968: 74-76; Boardman 1970: 189-194, 199-211).

Ainda neste período, mais precisamente entre c. 450 a 330 a.C., verificou-se a circulação das chamadas gemas greco-persas. Realizadas por artistas gregos que se tornaram famosos durante as lutas contra os persas, constituem um trabalho característico dos gravadores das ilhas jónicas, sendo por isso difícil distinguir se são gregas ou persas, pois a iconografia é partilhada pelas duas culturas.

As gemas que apresentam apenas temas persas foram elaboradas por gravadores gregos para clientes persas, uma vez que existiam boas relações comerciais entre as duas civilizações, assim como migração, apesar dos confrontos militares que viveram. Os gravadores gregos apenas tiveram de se inteirar dos costumes persas para elaborarem o seu trabalho de acordo com o gosto do cliente.

Estas gemas foram recolhidas na Pérsia, na Ásia Menor, na Lídia, na Anatólia, na Grécia e até na Índia. Esta distribuição geográfica explica-se pelo domínio dos persas e pelas viagens que realizavam.

Idênticas em formato, em material e em estilo às gemas gregas, apenas divergiam no tema que era persa. Assim, são comuns as formas escarabeídeas, as retangulares, as com quatro faces, os cones e os cilindros. Os escaravinhos não eram usados. O material escolhido variava entre as calcedónias, os cristais de rocha, os jaspes, as ágatas e as esteatites, embora menos frequentes.

As gemas identificadas representam o contexto persa, com figuras humanas da aristocracia, masculinas, com longas túnicas e equipamento tipicamente persa, bem como femininas. Os animais representados eram os nativos, como o urso e o lince, sendo comuns as cenas de caça, assim como as cenas da vida quotidiana persa, nomeadamente com mulheres ocupadas nas tarefas domésticas, dedicadas à música ou simplesmente a conversar. As cenas mitológicas são muito raras. As peças nunca tinham moldura a enquadrar a cena exibida, mas por vezes apresentam uma linha a demarcar o solo (Richter 1968: 125-127).

5. Época helenística (323 a 31 a.C.)

Filipe II (382-336 a.C.), rei da Macedónia, longe dos problemas que afetavam o mundo grego, comandava uma aristocracia de grandes proprietários, dispunha de meios financeiros e militares, estabelecera boas relações com Atenas, aumentando a sua participação nos assuntos do mundo grego. A sua morte coloca o jovem Alexandre no poder e dá-se uma viragem na história do mundo grego: atravessa o Helesponto, invade o império persa, Egito e Babilónia e embarca numa expedição até à Índia. Sem dúvida percorreu grandes distâncias numa época em que as comunicações eram difíceis e demoradas. A importância de Alexandre, o Grande foi de tal ordem que era visto como uma divindade, pois só um descendente dos deuses podia ter o carácter de herói e o mérito de ter sido o maior general da antiguidade (Mossé 1994: 341-356).

O novo mundo grego que Alexandre, o Grande abriu trouxe novos estilos artísticos, novas técnicas e novos temas. À semelhança da escultura helenística, a produção de gemas

desta época também se pode dividir em duas fases: a primeira, de finais do século IV a.C. a inícios do século III a.C., denominada de época helenística antiga, e a segunda, de meados do século III a.C. ao século II a.C., denominada de época helenística recente. As gemas desta época, pela proximidade cronológica, tornam-se por vezes difíceis de distinguir das gemas de execução romana (vide infra 7). A abertura proporcionada pelas conquistas de Alexandre permitiu um aprimoramento das técnicas desenvolvidas no século IV a.C. e a introdução de um novo tema: o retrato, provavelmente em consequência da preocupação com a identidade, a individualidade, para dar expressão e corroborar uma narrativa. Nesta perspectiva, o retrato era fiel no sentido de naturalista e não tanto idealizado, como mais tarde com César Augusto.

Nesta época introduz-se também o **camafeu**, técnica de gravação em alto-relevo, que já tinha sido usada no caso dos escaravelhos. O camafeu surge como a decoração principal e passa a ser aplicado não só nas gemas como também em vasos, utensílios vários, mobiliário, instrumentos musicais e nos acessórios de roupa. Ao contrário do que acontecia com outras civilizações, no território grego as pedras preciosas não eram utilizadas como peças de ostentação, mas para decoração. Os camafeus serviam sobretudo de ornamentos, não tinham a função de selos e eram produzidos em vários tamanhos, sendo que os mais pequenos eram empregues em anéis. Não é certo que a técnica do camafeu tenha sido desenvolvida em Alexandria, mas esta cidade era um centro artístico proeminente.

As gemas, relativamente à forma, eram sobretudo ovais, para serem aplicadas nos anéis, com face convexa, sendo a preferida para os retratos, e também algumas formas escarabeídeas com faces convexas e planas, recebendo a gravação na face plana, assim como escaravelhos perfurados, mas muito mais raros.

A chegada de Alexandre, o Grande, à Índia abriu caminho para a circulação de uma variedade de pedras preciosas e semipreciosas: jacintos, granadas, berilos, topázios, ametistas, safiras, cristais de rocha, cornalinas, sardas, ágatas e sardónicas. O vidro também era usado com frequência. As pedras tinham um tamanho considerável e eram encastoadas em anéis.

Algumas peças apresentam inscrições, principalmente o nome do gravador que deste modo assinava a sua obra. Os mais conhecidos são Aténion, Dédalo, Fídias, Boeto, Apolónio I e Hilo, filho de Dióscoro. Segundo Plínio, o Antigo (*Nat.* 37.8), Alexandre, o Grande tinha um gravador de eleição, Pírgóteles, o único autorizado a realizar o seu retrato, sendo provável que muitas gemas com o rosto do rei da Macedónia tenham sido atribuídas a este artista, fazendo justiça ao testemunho de Plínio, uma vez que não assinava as suas peças. A maioria das assinaturas são nomes gregos e raramente fazem referência ao proprietário da peça.

Os temas das gravações da época helenística diferem das gravações das épocas anteriores. No campo da mitologia e das divindades, os mais representados são Diónisos, assim como sátiros e ménades, Afrodite, Eros, Psique, Hermafrodita, Medusa e figuras egípcias, como Serápis, Ísis e outras figuras menores, como Galene. Também aparecem cenas da vida diária, objetos, e utensílios, máscaras, símbolos e animais. As representações em grupo são cada vez menos frequentes, dando lugar às composições individuais, principalmente retratos. Nestes surgem Posídon, Alexandre o Grande, muitas vezes com cornos de Ámon, alguns Ptolomeus, mulheres, como Galene, Selene, e personagens das tragédias, como Cassandra. As figuras podem ser representadas de vários ângulos: de frente, de trás e em três quartos (Richter 1968: 133-137; Boardman 1970: 359-365).

Certas representações desta época são consideradas autênticas obras-primas, como, por exemplo, a gema de anel de cornalina que representa Afrodite, do Museu Hermitage (M575), comparável a uma estátua de Rodes; a gema de anel de sarda que representa Atena a segurar um capacete, do Museu Britânico (RPK 68); e a pedra de anel em vidro amarelo que representa uma musa tocando lira, do Museu do Louvre (I250) (Richter 1968: 136).

6. Época etrusca (século VII a III a.C.)

Os etruscos, povo que dominava o território a norte de Roma e cuja influência para esta cidade foi importante, tanto no plano das instituições como no das crenças e no da civilização propriamente dita, eram um povo oriundo do Mediterrâneo, com algumas influências orientais. Partilhavam com os latinos um fundo cultural comum e, como não havia uma política semelhante entre estes dois povos, a Etrúria viu-se conquistada por Roma na medida em que, no início da monarquia romana, participaram alguns reis etruscos (Bordet 1995: 13-14).

A época etrusca arcaica, numa primeira fase, entre os séculos VII a VI a.C., terá sido influenciada pela presença de gregos que tinham etruscos como clientes. São conhecidos movimentos de artistas do mundo grego que encontraram um bom mercado na península itálica, principalmente durante o século VI a.C. No entanto, os trabalhos desta época estão gravados com traços de tal modo leves que, muito provavelmente, teriam a função de adornos e não de selos, uma vez que as decorações são elaboradas e o tamanho das gemas consideráveis.

As formas mais comuns desta época eram os escaravelhos, as formas escarabeídeas e os cones, para aplicar em anéis de ouro ou prata, ou para usar como pendentos.

As gravações por traços incisos de influência oriental compõem monstros e carros puxados por animais fantásticos. De influência grega seriam as sereias, górgonas, deuses como Diónisos e Atena, e heróis como Hércules, além de leões, pássaros, grifos, esfinges, e temas de influência persa.

A época etrusca arcaica, numa segunda fase, correspondente ao século V a.C., terá sido dominada por gemas de importação grega. Todavia, por volta de 500 a.C., haveria já na Etrúria gravadores locais, etruscos, com um estilo próprio, divergindo do grego. Os escaravinhos, por exemplo, tinham traços distintos e serviriam como joias e não como selos, ou seja, em vez de um escaravinho podiam ser representados leões ou cabeças de Sileno. Além desta forma, era comum a escarabeídea. Os materiais usados eram a cornalina, importada do oriente, mas também a ágata, a calcedónia, o plasma e o vidro. As inscrições não eram comuns e quando ocorriam referiam-se ao nome do proprietário da gema ou ao do gravador que a executara. Algumas gemas têm inscritas a legenda do tema que está tratado. Os temas incluíam a mitologia grega, sendo muito comuns as cenas alusivas aos Poemas Homéricos e as lendas de Tebas. A representação de deuses era rara, assim como as cenas da vida diária e de animais fantásticos, embora ocorram algumas esfinges e centauros. As figuras humanas eram gravadas de pé ou em grupo, de modo a ocupar toda a gema. As suas vestes são semelhantes às das figuras gregas, tal como a representação anatómica e suas posturas. As composições eram enquadradas por uma moldura composta por uma linha ou um pontilhado e, no caso das gemas mais macias, era comum uma moldura em guilhoché.

Na época etrusca que se seguiu, entre os séculos IV a III a.C., aparece um novo repertório, incluindo escaravinhos etruscos, devido muito provavelmente ao uso da broca que possibilitava o detalhe, aumentando assim a qualidade da decoração, quase sempre polida. Estes escaravinhos surgem no centro e sul da península itálica, mas também no sul da Rússia, tendo sido provavelmente distribuídos antes da anexação da Etrúria pelos latinos.

Os trabalhos desta época não diferem muito do das épocas anteriores, visto que se dava preferência ao uso da cornalina, os temas e o estilo são ainda de influência grega, sendo os heróis o tema preferido, nomeadamente Hércules, assim como sátiros, Medusa e outras personagens mitológicas gregas. Também se representavam cenas da vida diária e surgem as primeiras imagens de figuras femininas, com vestes e tiaras (Richter 1968: 174-182; Boardman 1970: 152-153, 305-312).

7. Época da república romana (século I a.C.)

Após a queda dos etruscos, a república romana sobrevive a uma luta entre patrícios e plebeus, da qual resultam as instituições que a caracterizam. Guerras e conquistas sucederam-se até que Roma se torna responsável pela península itálica. Seguem-se expansões económicas e campanhas militares em todo o mediterrâneo, culminando numa guerra civil que abala a república no século I a.C.. A ascensão de Octávio César Augusto abre o caminho para o início de um novo período, o principado (Bordet 1995: 119-131).

O termo mais correto para designar as gemas da república romana seria «gemas itálicas». Estas deverão ser divididas em dois grupos: gemas itálicas etruscas e gemas itálicas helenísticas, tendo em conta a influência etrusca e helenística na produção destas peças⁹. Não são nem numerosas nem se destacam artisticamente, mas contribuem para a história da arte da república romana do século I a.C.

Assim, as **gemas itálicas etruscas** são, como o nome indica, semelhantes em estilo e tema à produção de gemas etruscas na altura que a Etrúria foi integrada no mundo romano. O estado inacabado de algumas gemas poderá indicar que eram produzidas em grande escala. Não variam muito quanto à forma, pois são sobretudo escaravelhos e pedras de anel, cuja face mais plana receberia a gravação. O material mais utilizado era a ágata, mas também a cornalina, a sarda e a calcedónia. A nicolite e a água-marinha eram mais raras. O vidro era bastante frequente. Os temas gravados representavam sobretudo heróis gregos, quer do ciclo troiano quer do ciclo tebano, cavaleiros, guerreiros armados ou feridos, cenas de culto, designadamente de sacrifício, animal ou humano, com uma ou mais figuras, deuses como Hermes, e ainda barcos e vários objetos (Richter 1971: 11-13).

As **gemas itálicas helenísticas** são, por sua vez, semelhantes em estilo e em tema à produção de gemas gregas, atestando o helenismo no território romano. Dele adotam as ideias da época, assim como os motivos, que também ocorrem nas moedas do mesmo período. As gemas tinham forma de pedra de anel, com faces convexas ou planas, nunca perfuradas, pois encaixavam nos anéis. Os camafeus ainda não tinham sido adotados, circulando apenas gemas e selos. A cornalina era a gema preferida, mas também eram comuns a ágata e o jaspe, sendo a ametista mais rara. O vidro também era usado. Algumas gemas já apresentam inscrições em latim, de estilo semelhante ao das moedas romanas. Quanto aos motivos gravados, aparecem deuses como Nike, Afrodite, Eros, Diónisos e sátiros, mas também a Fortuna e a egípcia Ísis, assim como as Musas. Algumas destas divindades, como Afrodite e Diónisos, eram

⁹ G. Richter classifica estes dois grupos simplesmente por «gemas etruscas» e «gemas helenísticas» (1971: 11).

apresentados em poses eróticas. Temas do ciclo troiano e heróis, como Hércules/Hércules, também eram comuns, assim como retratos masculinos, cavaleiros, caçadores, pescadores, atletas e atores, sem esquecer os animais, objetos e utensílios da vida diária (Richter 1971: 17-18).

8. Época imperial (século I a IV d.C.)

O principado iniciado por Octávio César Augusto assentava no culto imperial. A divinização do soberano é, assim, recuperada, sendo uma tradição mais comum no Próximo Oriente helenístico. O Império Romano estava agora voltado para o oeste, tendo sido necessária uma reorganização governamental e administrativa. Durante um século, a sucessão de imperadores deu-se pacificamente, sem assassinatos ou problemas militares, fazendo com que o alto império corresponda, de um modo geral, a dois séculos de paz e prosperidade. Assim, o estado romano manteve-se pacífico, mas não foi capaz de regular a vida económica. A religião sofreu a concorrência de novas crenças, sendo também abalada (Bordet 1995: 201-208).

A partir do século III d.C., o Império Romano debatia-se: apesar de parecer sólido durante a dinastia dos Severos, não conseguiu evitar o declínio cultural que aumentou até à queda do império.

Ao contrário do que acontecera durante o domínio grego, as gemas enquanto selos e objetos pessoais não eram exclusivamente usadas por ricos e aristocratas. Deste modo, os motivos escolhidos para gravação iam ao encontro das preferências do seu dono, prendendo-se com a escolha pessoal de cada cidadão romano para o seu próprio selo. As inscrições revelam outra diferença: enquanto umas eram apenas ornamentos, outras formulavam desejos, agradecimentos, votos de amizade e ainda dedicatórias. As gemas mais procuradas eram sardas, jaspe, cornalina, ágata e nicolite, sendo que a ametista, a granada e a calcedónia eram preferidas para as peças mais pequenas.

Os motivos gravados variavam muito, desde divindades gregas, orientais e romanas, com características que permitem a sua identificação, designadamente, monstros, como Medusa, centauros, esfinges, grifos, individuais ou acompanhados de figuras humanas; heróis da mitologia grega, sós ou acompanhados de divindades, Hércules representado individualmente ou em cena num dos seus trabalhos, e outros como Jasão, Medeia, Teseu, Dédalo, Orfeu e Orestes; cenas da vida quotidiana, nomeadamente objetos e plantas; retratos de personagens gregas, como Eurípedes, Sófocles, Aristófanes, Sócrates, Platão, Aristóteles, Demóstenes, entre outros; retratos de cidadãos romanos, por vezes com os seus nomes

inscritos, quase todos imperadores, de Augusto a Severo, podendo ser figuras da república, como Júlio César, Pompeu, Bruto e Marco António, figuras do período augustano, como Horácio, Virgílio, Augusto, Octávia, Agripa, Tibério, Nero, Antónia, Agripina, Calígula, figuras dos Flávios, Trajanos e Adrianos, como Galba, Tito, Domiciano, Trajano, Plotina, Adriano, figuras dos Antoninos, como Antonino Pio, Faustina, Marco Aurélio, Lúcio Vero e Lucília, figuras dos Severos, como Sétimo Severo, Júlia, Caracala e Plautila, e ainda algumas figuras de Cómodo a Constantino, bem como alguns desconhecidos. De realçar que os retratos são traçados sem qualquer estilo específico, respeitando fielmente as características faciais de cada indivíduo, com raras exceções (Richter 1971: 23-27, 55-57, 72, 79-80, 81-84, 91-96).

9. Idade Média e Renascimento

Em 476 d.C., depois de mais de um milénio de domínio e de poder, o império romano do ocidente colapsa. O legado de Roma não se apaga: as suas ruínas, o direito, o sentido de estado são, na Idade Média, fontes de inspiração para aristocratas, legisladores e poetas.

Sob o conceito de **coleccionismo**, as gemas e os camafeus, são considerados os mais belos produtos de arte, pois trata-se de um trabalho meticuloso em pedras preciosas e semipreciosas.

Até à Idade Média, a produção de gemas e camafeus continuou, no território da península itálica, seguindo as mesmas técnicas de gravação da antiguidade, embora em produção muito diminuta.

No século XV, a Antiguidade clássica impõe-se como modelo artístico mais importante, o que faz aumentar a produção de gemas e camafeus, que eram aplicados não só na joalharia como também nas peças de mobiliário, como caixas e relicários, muito comumente decorados com camafeus. Por toda a península itálica se fabricavam gemas e camafeus para as famílias de mecenas.

Como seria de esperar, numa época de grande espiritualidade, os temas representados nas gemas e camafeus ilustram personagens e cenas religiosas. Passam também a fazer parte de objetos ligados à igreja, adornando peças litúrgicas e objetos de devoção.

Em finais do século XV, a arte de gravar gemas já não era exclusiva do território da atual Itália, onde teve o impulso dos conhecidos mecenas Farnese e Médicis¹⁰. A técnica que se manteve na Idade Média pouco diferia da que foi usada na Antiguidade. Durante esta época

¹⁰ Segundo as palavras de L. Natter, «Tout le monde sait que c'est principalement la Maison de *Farnèse* et de *Médicis* qui a fait revivre l'Art de la gravure dans les derniers siècles.» (1754: xvi).

copiavam-se ou restauravam-se as gemas greco-romanas. Os gravadores deixam de seguir os modelos antigos estabelecendo uma ligação entre os temas e a época em que viviam.

No século XVI, a gravação de gemas aumenta em produção e importância, sendo que o conhecimento da técnica deixa de ser exclusivo de um determinado número restrito de gravadores. Muitos joalheiros dedicaram-se à produção de gemas, uma vez que já tinham alguns conhecimentos desta arte. A importância que se dá à arte de gravar gemas é de tal ordem que surgem os primeiros testemunhos sobre as dificuldades que implicava a realização das obras¹¹.

Entre os séculos XV e XVI, os gravadores de gemas seguiam os temas que os pintores e escultores preferiam, no sentido de reintegrar os temas clássicos. Muitos trabalhos eram encomendados pelas famílias reais e mecenas. As pedras escolhidas eram as mais coloridas e comuns na Antiguidade, permitindo autênticas imitações.

Cada vez mais estas peças despertam interesse nos colecionadores, maioritariamente príncipes das famílias reais, imperiais e aristocratas, havendo muitos gravadores que trabalhavam diretamente para as cortes. Colocavam-se em *gabinets*. Apesar de serem feitos para coleção, eram frequentemente usados, sendo encastoados em molduras de ouro e usados como pendentives.

No século XVII o uso de selos estava definitivamente na moda, assim como os retratos, incluindo bustos de filósofos gregos, figuras helenísticas, imperadores romanos, mas também personalidades da época. Eram inseridos em argolas de ouro e usados como pendentives. Na segunda metade do século XVII introduz-se o retrato de negros, que rapidamente se torna muito popular, provavelmente por permitir aplicar duas camadas de pedras, uma clara e outra escura, sendo, portanto, provável que a importância e difusão do tema se devam a razões de ordem estética (Henig 1994: 281-283, Drapper 2008).

10. Séculos XVIII e XIX

No Neoclassicismo, e por influência de J. J. Winckelmann (1717-1768), desperta o interesse pelas peças da Antiguidade, cresce o número de colecionadores e promovem-se as escavações para preencher a procura de originais da época clássica. As falsificações também aumentam, aproveitando-se da grande demanda. A arte de gravar gemas e camafeus já era

¹¹ O conhecido camafeu duplo de Carlos V, Filipe II e Isabel de Leão (Museu Metropolitano de Nova Iorque, 38.150.9), criado em 1550, demorou, segundo o autor, o artista italiano Leone Leoni (1509-1590), três meses a executar, embora tenha sido a primeira peça do género para este gravador (Kris 1930: 8). Vide http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120013221?rpp=20&pg=1&gallerynos=536&ft=* &what=Sardonyx&pos=2 (data do último acesso: 18/06/2013).

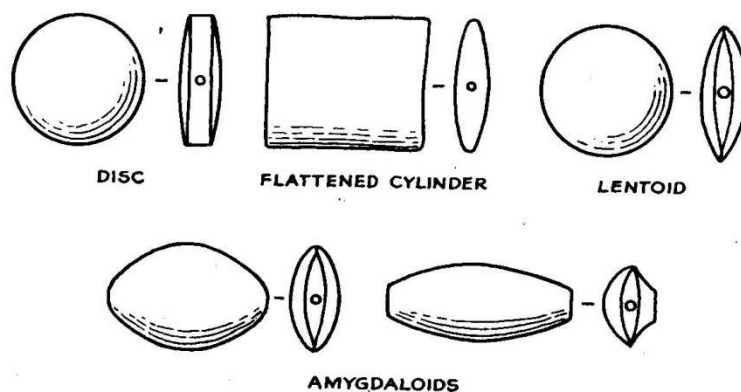
transmitida de geração em geração, ocorrendo um pouco por toda a Europa. As peças eram muitas vezes assinadas e centravam-se nos temas da Antiguidade clássica.

Durante o Iluminismo não é de estranhar o interesse crescente por retratos, não só de figuras da Antiguidade, por exemplo, Alexandre, o Grande, Júlio César e Marco António, assim como de períodos mais recentes (e.g. William Shakespeare, John Milton, Alexander Pope). No que respeita às primeiras, muitas das peças que circulavam eram imitações ou fiéis reproduções das gemas e camafeus antigos e também da época do Renascimento, tendo havido muita dificuldade, por parte dos colecionadores, em distinguirem as criações originais das cópias, uma vez que tanto os temas quanto as técnicas imitavam as peças antigas.

Apesar da proficuidade das cópias e imitações, introduzem-se algumas alterações, surgindo as réplicas em gesso, que eram guardadas em caixas com legendas a identificar os motivos representados. As senhoras começam a usar as gemas e os camafeus e surge o costume de gravar mensagens em gemas.

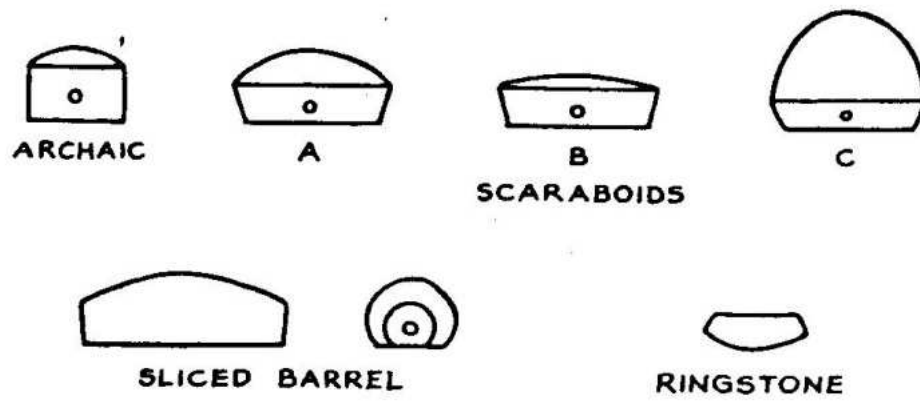
Este interesse mantém-se até finais do século XIX, época em que os gravadores de gemas e camafeus eram também escultores. A partir de então a arte glíptica deixa de suscitar interesse, diminui a criatividade e perde-se o conhecimento da técnica (Henig 1994: 281-283).

Na atualidade, a arte glíptica parece despertar apenas a curiosidade dos colecionadores, dos historiadores e classicistas. As gemas, gravadas ou não, e os camafeus, encastoados em colares, pulseiras e anéis de ouro, da Antiguidade ou mais recentes, são frequentes nas sociedades de leilões, como a Christie's; realizam-se estudos e conferências sobre o tema; encontram-se expostos, em discretas vitrines, nos museus e em ocasiões especiais são usados pelas famílias reais europeias.



59

13. As formas discoide, lentoide e amigdalóide, assim como cilíndrica achatada. (Boardman 1970: 37)



14. As formas da época arcaica e os três tipos de gemas escarabeídeas.
(Boardman 1970: 191)



15. Gema em vidro com uma musa tocando lira, século III a.C., do Museu do Louvre (I250)
(Richter 1968: 142)



16. Gema em sarda com Atena a segurar um capacete, da época helenística, do Museu Britânico (RPK 68).
(Richter 1968: 143)



17. Gema em cornalina com Afrodite, do século III a.C., do Museu Hermitage (M575).
(Richter 1968: 136).



18. Vitória da Suécia, no dia do seu casamento, em 19/07/2010, usando a tiara com camafeus, que fora oferecida por Napoleão a Josefina em 1809 e legada à sua neta, que veio a casar com Óscar I da Suécia.
Foto de Janerik Henriksson/Scanpix, disponível no sítio oficial da casa real sueca em:
<http://www.kungahuset.se/>

IV. A COLEÇÃO DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

1. O colecionismo

Como procurámos demonstrar na Introdução, a importância das gemas está documentada desde a Antiguidade clássica, nomeadamente no pequeno episódio que nos é narrado por Heródoto sobre o bem mais precioso de Polícrates: o seu anel de sinete. Ou seja, já nos séculos V e IV a.C. as gemas gravadas tinham valor não só pela preciosidade do seu material, como também pelo objeto artístico que representavam, tendo adquirido até mais valor do que as peças em ouro, tendência que se inverteu a partir do século III a.C..

Dois aspetos comprovam o valor inestimável que as gemas adquiriram neste período: de facto, se algumas foram depositadas nos templos como oferendas, Alexandre, o Grande, quis certificar-se que de teria os melhores selos, escolhendo Pírgoteles como seu gravador oficial, uma vez que este era o mais conceituado na sua época (Richter 1968: 20).

A partir do século III a.C., e já sob o domínio da época romana, as gemas perderam a sua importância artística, mas ganharam uma importância prática: eram úteis, sobretudo, enquanto selos, tendência esta que pouco perdurou, pois, em finais da época republicana e no início da época imperial, surge o colecionismo como passatempo. Mais uma vez, os relatos de Plínio, o Antigo (*Nat.* 37.4, 37.5 e 37.21), referem pequenas histórias elucidativas do interesse que as gemas despertavam nas personagens históricas mais mediáticas da época: um senador fora condenado ao exílio por se ter recusado a vender uma valiosa gema a Marco António; Sila tinha uma dactiloteca de gemas; Pompeu deixou a sua coleção no Capitólio; Júlio César ofereceu seis das suas dactilotecas ao templo de Vénus Genetrix, etc. (Richter 1968: 20).

A partir da época imperial, as gemas e os camafeus adquirem grande qualidade de fabrico, nomeadamente os retratos, sendo estes uma característica do século III, representando, de certo modo, um culminar da continuação e desenvolvimento do trabalho em gemas (Richter 1968: 21).

Os gravadores do Renascimento foram influenciados pelos estilos clássicos, mas sempre incluíram uma marca nas suas peças que os identificassem a si e à sua época. O colecionismo desenvolveu-se no século XVIII, embora só tenha adquirido carácter científico no século XIX, em consequência das mudanças decorrentes no pensamento humano que resultaram em acontecimentos históricos, como a Revolução Francesa (Santos 2005: 10). Os séculos XVIII e XIX, considerados a segunda fase da gravação em gemas da época moderna, constituem também o período das coleções e das publicações dos catálogos com ilustrações. Como se trata de um momento de grande procura por estas peças, é também o período das falsificações,

como o caso da coleção Poniatowski (1840). Nota-se um desinteresse pelo colecionismo nesta época, uma vez que os colecionadores recebiam não ter certezas quanto à origem das peças que estariam dispostos a adquirir (Richter 1968: 21). Mas é a partir da segunda metade do século XIX, a par dos avanços dos métodos científicos, nomeadamente na arqueologia, que se começa a corrigir os erros cometidos e as avaliações incorretas das peças de arte clássica.

Em território português, de entre os colecionadores dos séculos XVIII e XIX, destaca-se o portuense de ascendência inglesa João Allen (1781-1848), uma vez que organizou e disponibilizou a sua coleção ao público no primeiro museu privado do país, o Museu Allen, instalado numa parte da sua residência, hoje extinta, no número 281 da Rua da Restauração, em 1836. Aberto a visitantes apenas aos domingos, o próprio Allen fazia as visitas guiadas à sua coleção. Como colecionador, João Allen tinha especial interesse por antiguidades clássicas, como qualquer outro homem romântico da sua época, em relação à beleza que o mundo clássico proporcionava. Obrigado a vender as suas casas comerciais para fazer face a dívidas inesperadas, retira-se para a sua casa em Campanhã, Villar D'Allen, onde acaba por falecer.

As coleções de João Allen são, de um modo geral, de épocas antigas, variando entre obras de arte e raridades históricas: «medalhas e moedas, antigualhas gregas e romanas, figuras egípcias, os cálices góticos, o par de iluminuras quinhentistas, os cabelos de Inês de Castro e o anel em ouro do rei D. Manuel, assim como muitos dos quadros da sua pinacoteca, como os quinhentistas portugueses de influência antuerpiana, remontam a épocas muito anteriores a 1700.» (Santos 2005: 83).

Nota-se, portanto, que o interesse do colecionador era o de reunir um conjunto de objetos cuja utilidade seria apenas a da própria satisfação pessoal, não seguindo a perspetiva da coleção da «arte pela arte». Dada a variedade do seu espólio, deveria ser um agradável programa de domingo para a sociedade portuense.

2. As origens da coleção

O Museu Nacional Soares dos Reis, fundado em 1833, foi o primeiro museu público de arte do país, recebendo bens confiscados e saques oriundos da Guerra Liberal. O seu nome original era «Museu Portuense de Pinturas e Estampas» e localizava-se no Jardim de S. Lázaro. Em 1839 passou para a direção da Academia Portuense de Belas-Artes, incrementando o ensino artístico da época. Com as reformas da implantação da república, em 1911 surge com o nome de «Museu Soares dos Reis», em memória do conhecido escultor

António Soares dos Reis. Com o Estado Novo, em 1932, passa a Museu Nacional e em 1940 transfere-se para a localização atual, o Palácio dos Carrancas. Apenas dois anos depois é depositário do entretanto extinto «Museu Municipal do Porto».

Este Museu surge após a morte de João Allen, quando a sua coleção foi vendida para a instituição que se designava por «Museu Municipal do Porto», em 1850. Numa primeira fase, até 1899, permaneceu no local de origem, na Rua da Restauração. Em 1905 passa para o edifício de S. Lázaro, onde vê o seu espólio aumentar com novas aquisições, altura em que se adquirem vários conjuntos de arte decorativa e arqueologia local e regional. Chegado o regime do Estado Novo, o Museu Municipal do Porto passa, como referido, a ser integrado no já então designado Museu Nacional Soares dos Reis, atualizado para receber pintura, escultura e coleções em depósito (Santos 2005: 103).

Dadas as condições de armazenamento, a identificação das peças da coleção de João Allen, a ter existido, perdeu-se totalmente. Apenas algumas peças arqueológicas são seguramente da coleção Allen (Santos 2005: 111). Reconstruir o acervo deixado por este colecionador torna-se tarefa árdua, se não impossível. Até à data, já se organizaram algumas publicações e exposições com peças do colecionador mas, no que respeita à coleção de gemas e camafeus, a tarefa complica-se.

Existe, no Museu Nacional Soares dos Reis, uma coleção de cerca de 120 exemplares de gemas – do depósito do extinto Museu Municipal do Porto – que coincide com os registos e documentos do inventário da coleção Allen. No Arquivo Distrital do Porto, existe um documento sem data, designado por «PSS JA, Mç.1 – Listagem (a lápis) com anotações de minerais, 82 camafeus e gravados, medalhas, objetos diversos em ágata, tábua com 120 ágatas pregadas, etc.» (Santos 2005: 205), em cuja enumeração se pode ler as referências a «1 dita [caixinha] com 82 camafeus e gravados – com mais 12», «1 sinete com cabo de pedra», «1 caixinha de papelão com 2 camafeus», «1 caixa de folha – 10 camafeus».

Sem dados mais específicos, torna-se muito difícil relacionar o *corpus* da coleção que aqui se apresenta, uma seleção de 100 peças, que se encontram no depósito dos reservados do Museu Nacional Soares dos Reis, com uma origem segura (sobre a aquisição das peças, vide p. 70).

3. Metodologia da classificação

Para se estudar uma coleção de arte glíptica, seguem-se determinados parâmetros que não se ficam apenas pela avaliação simples e prática de identificação da peça, material e forma. O motivo representado é o parâmetro mais exigente, que compreende pesquisas na

bibliografia especializada, nomeadamente catálogos, a partir dos quais é possível estabelecer paralelos que indiquem o caminho a seguir para a interpretação dos motivos ou, na melhor das hipóteses, que indiquem motivos idênticos ou muito semelhantes, não deixando dúvidas quanto ao tema que o gravador pretendia representar.

Da coleção disponibilizada pelo Museu Nacional Soares dos Reis, a partir da qual se constituiu o nosso *corpus* de 100 peças, como já referido, foram também consultadas as fichas de inventário, da autoria da Técnica Superior Maria de Fátima Pimenta, responsável pela coleção de ourivesaria do museu. As fichas que preenchemos no catálogo são da nossa autoria, seguindo os parâmetros das fichas de inventário do programa Matriz, das quais adaptamos os campos mais significativos para o nosso estudo. Seguimos também as Normas de Inventário definidas pelo Instituto de Museus e Conservação. A coleção encontra-se em arquivo reservado, não acessível ao público, não tendo ainda sido alvo de exposição nem estudos publicados.

Número atribuído

Optamos por atribuir um número composto por três algarismos, de 001 a 100, para numerar as fichas que classificam as peças do *corpus* e que se encontram no Catálogo em anexo. Esta decisão, de não utilizarmos o número de inventário atribuído pelo Museu, prende-se sobretudo com a complexidade deste. Preferimos, assim, não só simplificar a designação como também facilitar a consulta e localização das peças.

Identificação

A identificação centra-se sobretudo em três aspetos: o tipo de peça (entalhe, camafeu, escaravelho ou sinete); o tipo de material (ágata, calcedónia, cornalina, crisoprásio, granada, lápis-lazúli, malaquite, ónix, quartzo, vidro e ainda material não identificado); a cor, uma vez que se optou por apresentar as fotografias a preto e branco para, mais facilmente, se conseguir visualizar os motivos representados; e a forma (vide infra 4.1 e 4.2).

Datação

Uma vez que há sérias dúvidas quanto à origem e aquisição da maioria das peças da coleção, optamos por classificá-las como pertencentes ao século XIX. As que foram adquiridas a António Silva sê-lo-ão certamente. Na hipótese de as peças terem sido adquiridas por João Allen, estas poderão datar do século XVIII, uma vez que o colecionador viera a falecer no ano de 1848.

A proximidade de certos motivos representados com motivos de peças datadas da Antiguidade clássica remete-nos para a hipótese de imitação e não de falsificação. O estado de certas peças também nos leva a crer que serão mais antigas do que o século XIX. Assim, para as peças que são, com certeza, do século XIX, é com esta designação que são identificadas nas fichas; para as peças que nos suscitam a dúvida de serem anteriores ao século XIX são identificadas como «época moderna» nas fichas (vide fig. 21).

Dimensões

Segundo as Normas de Inventário - Ourivesaria, definidas pelo Instituto de Museus e Conservação, as dimensões que se deve ter em conta são a altura, a largura, o comprimento, o diâmetro para as peças cilíndricas e a profundidade ou espessura. A unidade de medida deverá ser o centímetro (Alves 2011: 52).

As dimensões das peças, que constam das fichas de inventário, foram registadas pela Técnica Superior responsável pela coleção. As medidas indicadas são em milímetros (uma vez que são muito pequenas para se considerar em centímetros), sendo que a primeira medida se refere à altura máxima da peça, a segunda ao comprimento máximo e a terceira à espessura máxima. Se no caso dos entalhes não há nada a referir, no que respeita aos camafeus a espessura refere-se, obviamente, à medida máxima do relevo, sendo que não há dados para a base dos camafeus que, convém referir, é maioritariamente fina.

Peso

As Normas de Inventário referem que o peso deve ser registado sempre que possível (Alves 2011:52). O peso das peças é também da responsabilidade da Técnica Superior e consta das fichas de inventário, estando indicado em gramas, embora nem todas as peças tenham sido avaliadas quanto a este parâmetro, uma vez que as fichas das peças 072, 083 e 084 não continham estes dados. O peso do sinete (100) inclui a peça em metal.

Estado de conservação

Relativamente a este parâmetro, seguimos a tabela de avaliação definida nas Normas de Inventário, para avaliar as condições do estado da peça em questão (Alves 2011: 53-54).

Os parâmetros de avaliação organizam-se numa escala decrescente de «Muito Bom», «Bom», «Regular», «Deficiente» e «Mau», sendo que o parâmetro mais elevado se aplica a peças incólumes, o médio a peças com algumas deformações, necessitando de alguma

intervenção de restauro e de conservação, e o mais baixo a peças muito danificadas, com graves problemas de conservação.

As fichas de inventário disponibilizadas pelo Museu, da autoria da Técnica Superior, incluíam este dado para a maioria das peças aqui apresentadas. Transcrevemos, portanto, essa informação quando disponível, preenchemos quando em falta e alterámos a classificação – apenas a terminologia – para fazer corresponder aos parâmetros acima referidos¹.

Assim, a classificação do estado de conservação das peças 001, 002, 009, 010, 012 a 017, 020 a 031, 036 a 038, 041, 047, 048, 051, 054, 056, 058, 059, 061, 063 a 066, 071 a 080, 082 a 084 e 096 a 100 é a mesma das fichas consultadas (total de 62 peças); o estado de conservação das peças 003, 004, 008, 011, 018, 032 a 035, 039, 040, 042 a 046, 049, 050, 052, 053, 055, 057, 060, 064, 065, 067, 068, 071, 081, 094 e 095 foi preenchido por nós (total de 32 peças); e o estado de conservação das peças 005 a 007, 019, 062 e 069 foi alterado por nós, para que não constassem termos que não estão definidos nas normas (total de 6 peças) (vide fig. 22).

Número de inventário

O número de inventário atribuído para as peças desta coleção indica-nos, em código, que se trata de uma coleção do Museu Municipal do Porto depositada no Museu Nacional Soares dos Reis. É composto por dois números separados por uma barra oblíqua, sendo que o primeiro algarismo identifica o grupo onde está incluída e o segundo a peça propriamente dita; segue-se um acrónimo que se refere à Câmara Municipal e ao tipo de peça (exemplo: «10/21 CMP OURIV PEDRAS», isto é, pedra 21 do grupo 10 do inventário da Câmara Municipal do Porto da categoria de ourivesaria).

As peças estão marcadas no reverso, com um pequeno autocolante que inclui apenas os dois números separados com uma barra oblíqua (exemplo: «10/21»). Algumas peças, das quais o pequeno autocolante de descolou, foi possível ver que estão gravadas, a tinta branca, os acrónimos «CMP OURIV MIUD» ou «CMP OURIV PEDRAS».

Aquisição

Por aquisição entendemos a origem da peça e respetivo historial da mesma. São dados importantes na medida em que permitem saber a origem e o percurso da peça ou, na omissão de um destes campos, é possível, através de paralelos, reconstruir o historial e apontar a

¹ Por exemplo, termos como «excelente» ou «péssimo», que não são os termos definidos, foram alterados para «muito bom» e «mau», respetivamente.

origem. Infelizmente, nenhum destes dados pode ser atribuído para a presente coleção, apenas podemos apresentar hipóteses quanto à aquisição.

A única informação que temos como certa consta das fichas de inventário. As peças 020, 024, 036, 074, 086 e 098 foram adquiridas a Alberto Silva e foram incorporadas em 4 de setembro de 1935².

Grande parte da coleção depositada no Museu Nacional Soares dos Reis, originária da Câmara Municipal do Porto, do extinto Museu Municipal do Porto, foi classificada, com a colaboração dos Doutores João Manuel Abrunhosa e Huet Bacelar, da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Dessa classificação, destacam-se 23 entalhes em ágata, 3 entalhes em calcedónia, 2 entalhes em zircão, 13 entalhes em vidro, 37 entalhes em material por identificar, 1 sinete, entre outras peças, cuja relação com o *corpus* aqui apresentado é praticamente impossível de estabelecer (vide p. 74) (Santos 2005: 120, 124).

As peças selecionadas não apresentam qualquer marca de fabrico ou assinatura de gravador. Não apresentam também nenhuma legenda. Portanto, não nos debruçamos sobre a hipótese de identificação do gravador, uma vez que escasseiam dados quanto à aquisição ou historial das peças.

Apenas através de uma análise de observação podemos concluir que os grupos dos entalhes 001 e 058; 002, 009, 010, 012 a 015, 021 e 022; e ainda 025 a 031 nos parecem trabalho de um mesmo gravador, não só tendo em conta o material, que é o mesmo, mas também tendo em conta o traço da incisão, no primeiro caso, e da gravação no segundo e terceiro. Também os grupos compostos pelos camafeus 075 a 080, 084, 085; e 091 a 093 nos parece ser do mesmo gravador, tendo em conta o material e a técnica utilizados³.

Segue-se um exemplo da ficha usada no Catálogo, com a designação dos campos que a compõem⁴.

² Desta aquisição fazem ainda parte outras peças, de categoria diferente, que também foram adquiridas a António Silva, pela quantia total de 545\$00.

³ As fichas de inventário dos camafeus 075 e 085 incluíam a seguinte anotação: «Elaborado a duas camadas, feitas a pantógrafo com desgaste.»

⁴ Os parâmetros Motivo e Descrição são explorados em 4.3 Motivos, na p. 75.

<i>Número atribuído</i>	<i>Datação</i>	
<i>Identificação, material, cor e forma</i>		
<i>Dimensões</i>	<i>Peso</i>	
<i>Estado de conservação</i>	<i>Número de inventário</i>	
<i>Aquisição</i>		
<i>Identificação do motivo representado na gema</i>		
<i>Descrição pormenorizada do motivo. A descrição da posição do motivo é feita na perspetiva do observador. A descrição dos objetos que compõem o motivo é feita na perspetiva do motivo representado.</i>		<i>Imagem</i>
<i>Paralelos na bibliografia consultada.</i>		

19. Ficha usada no Catálogo, adaptada do modelo Matriz.

4. A coleção

Relativamente à datação, como foi mencionado acima, 47 peças datam, com certeza do século XIX (003, 005, 006, 011, 018, 024, 033 a 037, 047, 048, 050, 052 a 055, 057, 066, 068 a 071, 073 a 076, 078 a 082, 084 a 090, 092 a 096, 098 e 100) e 53 peças datam genericamente da época moderna, isto é séculos XVIII e XIX, (001, 002, 004, 007 a 010, 012 a 017, 019 a 023, 025 a 032, 038 a 046, 049, 051, 056, 058 a 065, 067, 072, 077, 083, 091, 097 e 099).

Quanto às dimensões e peso da seleção aqui apresentada, o entalhe com maiores dimensões é o 003 e o com menores dimensões é 024. Quanto aos camafeus, o 081 é o que apresenta maiores dimensões e 070 é o que apresenta menores dimensões. Em média, os entalhes rondam cerca de 14,6 mm de altura e os camafeus 14,7 mm. O entalhe mais pesado é o 048 e o menos pesado é o 038. Quanto aos camafeus, o 081 é o mais pesado e o 070 é o menos pesado. Em média, os entalhes rondam cerca de 1,3 g e os camafeus 0,9 g.

Em relação ao estado de conservação, de um modo geral, o *corpus* selecionado encontra-se em bom estado.

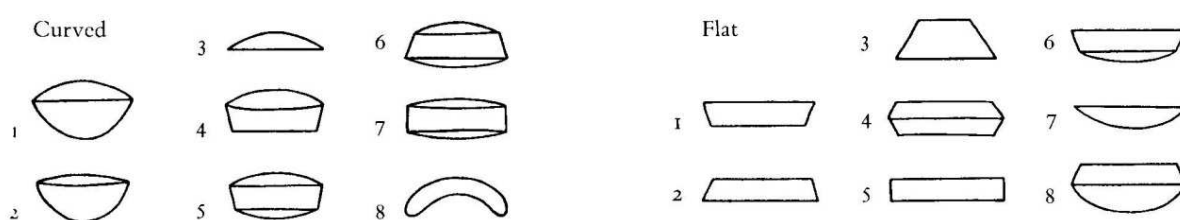
4.1. As formas

Geralmente, as gemas e os camafeus são ovais ou arredondados, podendo ainda apresentar outras formas, como a de uma lágrima. O *corpus* que reunimos mostra que a maioria das peças são ovais (64 no total, das quais 47 são entalhes e 17 camafeus), havendo formas arredondadas (26 no total, das quais 15 são entalhes e 11 são camafeus) e ainda em

lágrima (2 no total, ambas camafeus), a forma retangular (5 no total, todas entalhes) e a forma octogonal (apenas 1 entalhe). A base do escaravelho (099), tal como a do sinete (100), é oval.

Para avaliar o tipo das gemas da coleção, optou-se por adaptar a tipologia usada por M. Henig (1978) e adaptada por J. Spier (1992). Este autor estabeleceu dois grupos, um para as gemas curvas e outro para as gemas planas, havendo, em cada grupo, oito tipos diferentes. Para facilitar a descrição das peças em catálogo, optou-se por descrever cada exemplo da tipologia, utilizando os termos mais adequados.

Assim, para as gemas curvas, usam-se as seguintes designações:



20. Tipologia das gemas segundo M. Henig em *Roman Engraved Gemstones* (Spier 1992: 3)

1. curva biconvexa;
2. curva biconvexa com anverso menor;
3. curva de anverso convexo e reverso plano;
4. curva escarabeídea;
5. curva escarabeídea com reverso menor e convexo;
6. curva escarabeídea com reverso maior e convexo;
7. curva escarabeídea biconvexa (discoide);
8. curva de anverso convexo e reverso concavo.

Para as gemas planas:

1. plana com anverso maior que reverso;
2. plana com anverso menor que reverso;
3. plana com anverso muito menor que reverso;
4. plana com anverso e reverso iguais, mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta;
5. plana retangular;
6. plana com anverso maior e reverso côncavo;
7. plana com anverso plano e reverso côncavo;

8. plana com anverso menor e reverso côncavo.

O tipo plano com anverso maior que reverso de bordo biselado apresenta-se, em certos casos, muito semelhante ao tipo plano com anverso e reverso iguais, de meio maior do que as faces e marcado por uma aresta que, em termos de joalheria, é classificado como «lapidação tabular».

O *corpus* selecionado apresenta 2 entalhes em gema curva biconvexa (014 e 019), 1 entalhe em gema curva biconvexa com anverso menor (029), 4 entalhes em gema curva de anverso convexo e reverso plano (004, 023, 062 e 063) e 3 entalhes em gema curva escarabeídea (008, 016 e 064); 12 entalhes em gema plana com anverso maior que reverso (006, 011, 032, 034, 039, 040, 045, 046, 052, 053, 057 e 058), 3 entalhes em gema plana com anverso menor que reverso (007, 038 e 051), 3 entalhes em gema plana com anverso muito menor que reverso (017, 020 e 066), 5 entalhes em gema plana com anverso e reverso iguais, mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta (018, 035, 042, 044 e 049), 2 entalhes em gema plana retangular (024 e 036), 1 entalhe em gema plana com anverso maior e reverso côncavo (037), 31 entalhes em gema plana com anverso plano e reverso côncavo (001 a 003, 005, 009, 010, 012, 013, 015, 021, 022, 025 a 028, 030, 031, 033, 041, 043, 047, 048, 050, 055, 056, 059 a 061, 065, 067 e 068) e 1 entalhe em gema plana com anverso menor e reverso concavo (054) (vide fig. 23).

Quanto aos camafeus, optamos por classificar a base que recebe o relevo segundo os mesmos parâmetros que usamos para as gemas, mas é de sublinhar que, em espessura, são muito finos em comparação com a espessura dos entalhes. Assim, o *corpus* selecionado apresenta 1 camafeu com base curva de anverso convexo e reverso plano (073), 1 camafeu com base curva de anverso convexo e reverso côncavo (077), 1 camafeu com base plana com anverso maior que reverso (081), 26 camafeus com base plana retangular (069 a 072, 074 a 076, 078 a 080, 082 a 087 e 089 a 098) e 1 camafeu com base plana com anverso plano e reverso côncavo (088) (vide fig. 24).

Há ainda a acrescentar a tipologia da gema do sinete (100) que se pode avaliar pela forma da matriz. Trata-se de uma gema plana com anverso plano e reverso côncavo.

4.2. Os materiais

Como já referido, a coleção originária da Câmara Municipal do Porto já foi classificada, dados esses que constam das fichas de inventário consultadas, mas nem todas tinham preenchido o campo referente ao tipo de material. Assim sendo, a identificação do material das peças 001, 002, 005, 007, 009, 010, 012 a 031, 035 a 038, 041, 047, 051, 054, 056, 058 a

063, 066, 069 a 100 (total de 74 peças) foi recolhida das fichas facultadas. O material das restantes peças (003, 004, 006, 008, 011, 032 a 034, 039, 040, 042 a 046, 048 a 050, 052, 053, 055, 057 e 064 a 068) foi identificado por nós (total de 26 peças).

Em relação aos entalhes, reunimos um conjunto de 6 ágatas (003, 006, 011, 019, 048 e 051), 2 calcedónias (041 e 066), 19 cornalinas (004, 008, 032 a 034, 040, 042 a 046, 050, 052, 053, 055, 064, 065, 067 e 068), 1 crisoprásio (016), 1 granada (023), 19 lápis-lazúlis (001, 002, 009, 010, 012 a 015, 021, 022, 025 a 031, 058 e 059), 1 ónix (037), 3 quartzos (039, 047 e 054) e 18 vidros (005, 007, 017, 018, 020, 024, 035, 036, 038, 049, 056, 057 e 060 a 063). Quanto aos camafeus, agrupámos um total de 1 ágata (096), 1 lápis-lazúli (082), 1 malaquite (083), 3 em material não identificado (071, 094 e 095) e 24 vidros (069, 070, 072 a 081, 084 a 093, 097 e 098). Resta ainda 1 ágata, correspondente ao escaravelho (099), e 1 vidro, correspondente ao sinete (100).

No total, reunimos 8 ágatas, 2 calcedónias, 19 cornalinas, 1 crisoprásio, 1 granada, 20 lápis-lazúlis, 1 ónix, 3 quartzos, 43 vidros e 3 peças em material não identificado.

Tentar estabelecer uma correspondência entre o *corpus* selecionado e a contagem obtida por P. Santos (2005: 220, 224) já referida (23 entalhes em ágata, 3 entalhes em calcedónia, 2 entalhes em zircão, 13 entalhes em vidro, 37 entalhes em material por identificar, 1 sinete) não é mais do que uma suposição, pois não há meios de a comprovar. No entanto, não deixa de ser curioso constarem 3 camafeus de material não identificado, que, à primeira vista, não parecem corresponder uma vez que a listagem apresentada é de 37 entalhes e não camafeus, mas que deixam a dúvida se não haverá mais material por identificar ou se fazem parte do grupo atribuído a João Allen, mas se encontram mal classificados ou em falta (vide fig. 25).

4.3. Os motivos

Para analisar os motivos representados, agruparam-se os entalhes e os camafeus em seis grupos: deuses, guerreiros e heróis (na qual estão inseridos as figuras masculinas, não havendo necessidade de criar um grupo para as incluir); cenas ou objetos de culto; figuras femininas; retratos masculinos; retratos femininos; e animais, seres fantásticos, plantas e objetos.

Deuses, guerreiros e heróis

Do *corpus* apresentado, há um conjunto de 31 entalhes (001 a 031) cujas características permitiram identificar como sendo de deuses, guerreiros ou heróis.

Desta amostra, 15 entalhes (001 a 015) foram identificados, na sua maioria com certezas, como sendo Ares (001), Atena (002 a 005), Deméter e sua filha, Perséfone (006), Dióscoros (007), Eros (008 a 010), Hebe (011), Hermes (012, 013), Posídon (014, 015) e Asclépio (016).

A identificação de Ares prende-se sobretudo com os objetos com que se faz representar, como um arco e um ramo de oliveira; Atena surge com capacete, escudo e espada; Deméter com pés de trigo e Perséfone junto a si, ainda criança⁵; os Dióscoros identificam-se como duas figuras idênticas, paralelas entre si; Eros com as asas nas costas e flechas; Hebe pela companhia de uma águia; Hermes com um *petasos* e uma pátera; Posídon pelo tridente e Asclépio pela serpente.

Os entalhes 003 a 005 levantam algumas dúvidas: o entalhe 003, identificado como Atena Parthenos, não se faz representar com um capacete; o entalhe 004 parece ter representado um módio no capacete; e no entalhe 005 não é possível ver o detalhe do capacete, pois a gema encontra-se partida.

O motivo do entalhe 007, representando os Dióscoros, é idêntico à composição central de um entalhe do século III a.C. do *Cabinet des Médailles*, apresentado por G. Richter (1968: 148), apenas diferindo na representação de dois cavalos que surgem do lado exterior das duas figuras. No entanto, o motivo do entalhe 008, Eros com um golfinho, é idêntico ao entalhe do século I ou II d.C., proveniente da Tunísia, do Museu J. Paul Getty (79. NA. 126.6), apresentado por J. Spier (1992: 123). Assim como o motivo do entalhe 011, representando Hebe, é idêntico ao entalhe do selo de finais do século XVIII do Museu Fritzwilliam (PER 83 (M)) apresentado por M. Henig (1994: 317).

Os entalhes 017 e 018 evidenciam características que tanto podem indicar serem representações do deus Ares como de um guerreiro. Os dois entalhes, principalmente o 018, apresentam traços de gravação moderna, bem talhada. Os entalhes 019 a 028 exibem características que tanto apontam para a representação de um deus como de um herói: figuras masculinas de pé ou sentadas apoiadas em caduceus ou colunas, nus ou parcialmente vestidas.

A representação de figuras de nu masculino já data da época arcaica grega, altura em que se começou por mostrar o tronco em várias posições, tal como na escultura. Numa tentativa de tornar a figura mais realista, representava-se a parte do tronco de frente e as pernas em perfil. Na época clássica grega adicionam-se as representações de figuras em descanso, normalmente posicionadas em três quartos, sempre em busca do mais real possível.

⁵ A criança em questão poderá também ser Triptólemo, herói de Elêusis ligado ao mito de Deméter, a quem a deusa terá ordenado que percorresse o mundo para semear trigo.

Representavam-se assim atletas, caçadores com cães, Hermes e Eros (Richter 1968: 47-48, 68, 77).

Os motivos representados nos entalhes 029 a 031 não são conclusivos, preferindo-se indicá-los como heróis ou guerreiros, dadas as suas características: *petasos*, espadas e escudos. Não possuem detalhes específicos para serem identificados com mais pormenor.

Na época do império romano, a figuração de deuses nas gemas era muito comum, sendo uma influência grega, havendo uma correspondência para o panteão romano. As representações de Atena ou Minerva, de Hermes ou Mercúrio, de Posídon ou Neptuno eram muito comuns, assim como de Ares ou Marte, Deméter ou Ceres. A representação de Diónisos ou Baco (assim como de Sileno) era também habitual, podendo estar relacionada com o culto (Richter 1971: 25-26).

Quanto aos camafeus, apenas 3 (069 a 071) foram identificados como sendo deuses. O camafeu com o número 069, reconhecido como Diónisos, uma vez que os elementos apresentados – as folhas de mirto e bagas, uvas, parcialmente calvo, barba e bigode – são características que o distinguem, embora sejam também particularidades que identificam Sileno. No entanto, o nosso camafeu não apresenta orelhas pontiagudas, por isso não avançamos essa hipótese. Os camafeus 070 e 071 exibem características semelhantes às imagens de Eros como criança: traços infantis e cabelos encaracolados.

A representação de cabeças, tanto de perfil como de frente, data da época arcaica grega, embora neste período não fossem muito abundantes. A partir da época clássica grega, a representação só de cabeças torna-se mais frequente, devido à individualidade, surgindo cabeças de deuses e pessoas, embora como retratos só surjam a partir da época helenística (Richter 1968: 65, 95).

Cenas ou objetos de culto

Do *corpus*, destacámos 2 entalhes e 5 camafeus para esta categoria. O entalhe 032 é identificado como uma cena de culto, possivelmente a Priapo, tendo em conta os elementos presentes: árvores e um altar. Normalmente, as imagens de culto a Priapo incluem estátuas do deus, mas a semelhança do nosso entalhe permite fazer a mesma identificação.

A contrastar com a cena de culto pagão, temos o objeto representado no entalhe 033, uma píxide moderna, usada no culto cristão.

Nos camafeus, temos uma composição de uma cena religiosa, com duas figuras debruçadas sobre um altar (072), o ritual de *dextrarum iunctio* (073), motivo muito comum no século I a.C., de carácter militar, representando a *concordia* e a *fides*. No entanto, o nosso

exemplo difere na medida em que é representado com uma mão sobreposta sobre a outra, como se de uma imagem em três dimensões se tratasse, claramente de conceção moderna.

Incluimos nesta categoria o camafeu 074, a representação de uma máscara de teatro, cujas características permitem identificar Sileno, que pode ser considerado um objeto representativo do culto pagão.

Figuras femininas

Deste grupo fazem parte os entalhes 034 e 035, sendo que o primeiro representa uma figura feminina com duas caras, aspeto que evidencia a sua conotação com o mundo mágico. Hécate, deusa associada à magia, é representada com um archote em cada mão e, por vezes, com três cabeças. A semelhança da nossa representação apenas difere no facto de ter só duas cabeças e os objetos que segura nas mãos assemelham-se mais a ramos de árvore do que a archotes. Quanto ao segundo entalhe, representa uma mulher sentada, sendo um motivo recorrente nas dactilotecas que os gravadores conservavam para consultarem quando gravavam as suas gemas.

Incluimos ainda neste grupo o entalhe 036, que representa uma mulher acompanhada de uma figura masculina mais jovem. Esta composição também é recorrente nas dactilotecas e corresponde ao «Grupo Ludovisi» que, segundo a interpretação mais consensual, representa Lúcio Papirio e sua mãe⁶.

Quanto aos camafeus incluimos neste grupo as peças 075 e 076, sendo que a primeira constitui um nu feminino, sem paralelos com os motivos clássicos mas, ao mesmo tempo, aludindo a esse estilo: a simplicidade dos traços relembra uma Afrodite⁷. A composição do camafeu 076 revela duas figuras em cena amorosa, dentro do estilo da peça anterior. Embora abundem as representações deste motivo, esta revela uma carga erótica muito menor, sendo uma representação mais suave do tema.

O estilo de representação de figuras femininas, tal como as masculinas, nas posições que verificámos (em pé ou em descanso, nus ou vestidas) remonta ao período clássico grego, época em que surgem também as representações em três quartos (Richter 1968:81). Nas

⁶A identificação desta composição remete-nos para um episódio do período imperial, narrado por Aulo Gélio em *Noctes Atticae* (1, 23) «o jovem retornado a casa depois de uma importante reunião do Senado em que se tinha decidido a proibição de revelar os temas tratados, foi interposto pela sua mãe, curiosa sobre o que se tinha discutido. Para evitar o embaraço, o jovem contou uma mentira, contando que se tinha discutido se era mais conveniente aos interesses do Estado que cada homem tivesse duas mulheres, ou cada mulher dois maridos. Como é sabido, a confusão instala-se...» (informação cedida pelo Doutor Rui Morais).

⁷ Ou então Andrómeda, presa a um rochedo, antes de ser salva por Perseu.

figuras sentadas femininas, tal como as masculinas, não diferem das anteriores, apenas se nota uma maior preocupação em expor a profundidade.

As primeiras representações de figuras em composição eram um desafio para os gravadores da Antiguidade, nomeadamente para os artistas da época arcaica grega, uma vez que o espaço de que dispunham para a gravação era muito diminuto. Primeiro, começaram por incluir animais, como cavalos e cães, para ajudar a preencher o espaço disponível (Richter 1968: 58), depois incluíram a segunda figura e, já na época helenística, compunham representações mais elaboradas.

Retratos masculinos

Foi também na época helenística que, tanto em entalhes como em camafeus, surgiram os retratos que se distinguem das representações de cabeças, uma vez que representam um indivíduo em particular, mas nem sempre identificável. A nossa amostra pode ser subdividida em retratos de filósofos, retratos com *tainias*, com coroas de louros, com capacetes e retratos modernos.

Como filósofos temos, nos entalhes, as peças 037 a 040, sendo a primeira, 037, sem sombra de dúvida, o retrato de Sócrates, tendo em conta as suas características faciais: parcialmente calvo, com barba, testa proeminente e nariz arredondado. As mesmas características, embora mais discretas, surgem também na gema 038. Sócrates, que já tinha grande popularidade na época romana, aparece retratado em muitas gemas e selos (Richter 1971: 83).

Os entalhes 039 e 040 representam retratos do mesmo estilo, mas sem características específicas que permitam uma identificação segura.

A composição de retratos com *tainias*, uma fita usada na cabeça durante os festivais gregos, assim como de retratos com coroa de louros, são representações que nos remetem para a Antiguidade clássica. Os nossos exemplos, 041 para o primeiro caso e 042 e 043 para o segundo, são exemplo disso. As características faciais não nos permitem identificar o indivíduo, mas os adereços usados remetem para o estilo greco-romano. Convém ainda referir que nos dois últimos casos, não é fácil distinguir uma *tainia* entrançada de uma coroa de louros.

O caso do entalhe 044 é curioso, uma vez que se trata de um retrato com uma coroa pontiaguda. Na antiguidade clássica, a coroa era representada com uma série de raios, remetendo para a representação de Hélios mas, no nosso caso, a coroa assume um estilo muito mais moderno.

Dentro do mesmo estilo moderno, os entalhes 045 e 046 mostram retratos com capacetes, sendo que no primeiro caso não se vê a cimeira do capacete, mas no segundo caso sim. O estilo deste adereço é claramente moderno, o que nos indica que a intenção da representação está dentro do estilo clássico, mas o motivo é claramente moderno.

Também modernos, sem qualquer dúvida, são os motivos representados nas gemas 047 e 048. No primeiro caso temos o retrato de William Shakespeare e no segundo o de John Milton. Segundo M. Henig (1994: 306), o poeta John Keats (1795-1821) usava um entalhe de Shakespeare como sinete. Milton era também usado como sinete por várias personalidades europeias no século XVIII (Henig 1994: 414). Os dois eram admirados como poetas e considerados modelos a seguir.

Dentro do mesmo estilo de motivos modernos temos os entalhes 049 a 053. O caso do entalhe 054 levanta algumas dúvidas, uma vez que a sua representação tem traços comuns com retratos de Alexandre, o Grande, Galene e Apolo. Uma vez que Gelene é uma nereide e, portanto, uma figura feminina, e os traços faciais não apontam para uma figura feminina, esta será a hipótese mais remota, embora se assemelhe na posição do rosto e nos cabelos.

Os entalhes 055 a 059 apresentam os mesmos motivos que os descritos anteriormente, surgindo apenas em posição invertida.

No caso dos camafeus, a nossa amostra pode ser subdividida em retratos romanos e retratos com adereços. No primeiro grupo incluem-se os camafeus 077 e 078, identificados como sendo retratos de Júlio César, sendo o segundo apenas uma hipótese, uma vez que as características faciais deste exemplo são menos evidentes que as do primeiro.

Júlio César (c. 100-44 a.C.) é uma das personalidades da república romana mais tratada em gemas, levantando em certos casos algumas dúvidas, uma vez que foi representado como jovem e mais velho (Richter 1971: 92). A vantagem do retrato romano é a representação fiel das características faciais das personagens, o que permite uma identificação mais segura (Richter 1971: 91).

No segundo grupo, os camafeus de retratos com adereços, integram-se os camafeus 079 a 081. O primeiro, 079, mostra um retrato masculino com *tainia*, embora o corte de cabelo e o estilo da representação nos indique que se trate de uma imitação do estilo greco-romano. O segundo, 080, representa um retrato com uma touca de estilo medieval. Por fim, o camafeu 081 exibe um retrato com traços físicos bem característicos e de estilo grego-romano, com uma coroa de louros, mas apesar dos traços físicos tão singulares não nos foi possível estabelecer uma identificação exata.

Retratos femininos

Os retratos femininos surgiram a par dos retratos masculinos. A nossa amostra tem apenas dois entalhes que se incluem nesta categoria, as peças 060 e 061. No primeiro caso, a influência greco-romana é mais visível do que no segundo, sendo este claramente moderno. O penteado *mellon coiffure* era um dos vários usados na época romana, tendo as suas origens na época helenística.

Nos camafeus, a nossa amostra de retratos femininos é mais variada, apresentando 14 exemplos, 082 a 095. O primeiro, 082, é um dos quatro que está representado a três quartos, com um estilo muito distinto dos camafeus de estilo clássico, uma vez que o motivo parece sair da gema, pormenor que este tipo de representação possibilita. O segundo, 083, é um dos dois exemplos de camafeu em forma de lágrima, cuja representação tem traços de estilo clássico. O terceiro e quarto, 084 e 085, representam motivos de estilo moderno, visíveis pelo penteado. O quinto, 086, é mais enigmático, uma vez que no penteado da figura está talhado o que parece ser os cornos de Ámon, elemento que se representa nos retratos de Zeus ou Alexandre, o Grande, da época helenística. O sexto camafeu da amostra, 087, destaca-se sobretudo por ter em relevo o retrato feminino em vidro castanho sobre uma base branca, remetendo-nos para os exemplos de representação de negros, que surgiram na segunda metade do século XVIII, cujo contraste era muito apelativo em termos estéticos. O sétimo exemplo, 088, um dos quatro casos de representação em três quartos é menos volumoso, em termos de relevo, que o primeiro exemplo, 082. Também diferente é o uso das cores, que, ao contrário dos dois outros exemplos em três quartos, é o único que apresenta uma base de cor e um relevo em branco, atribuindo assim um maior destaque ao relevo.

O camafeu seguinte, 089, apresenta traços físicos característicos, mas não foi possível estabelecer qualquer relação com outros exemplos para tentar identificar a figura. O mesmo acontece nos camafeus seguintes, 090 e 091, cujas representações exibem penteados mais sofisticados, de estilo moderno. O camafeu 092 é o segundo exemplo em forma de lágrima. Representado com uma touca, remetendo-nos para a época medieval, tal como o camafeu que se lhe segue, com o número 093. Os dois últimos casos, 094 e 095, são os dois outros exemplos de figuras representadas em três quartos, sobressaindo um pouco mais do que os outros casos. O camafeu 094 também se distingue pela sua forma oval mais longa que o habitual.

Animais, seres fantásticos, plantas e objetos

Optamos por incluir no mesmo grupo as representações relacionadas com a natureza e paisagem.

É a partir da época arcaica grega que se dá maior relevância ao mundo natural, sendo que as primeiras gravações ilustram leões, touros e, mais tarde, antílopes e cavalos. A esta iconografia acrescentam-se, na época clássica, imagens de pássaros e abelhas, ocorrendo a par com as ilustrações referidas anteriormente (Richter 1968: 68, 103).

Do *corpus* selecionado identificamos 3 entalhes em que se mostram aves, 1 em que surge um veado e 1 com um camarão; identificamos também 2 camafeus, um com a representação de um esquilo e outro com uma representação duvidosa, talvez uma ovelha.

Assim, o entalhe 062 representa uma águia, o 063 um pássaro de pequeno porte e o 064 uma ave pernalta, embora não seja uma cegonha, representação muito comum na Antiguidade clássica. Desta mesma época, também é comum a imagem de veados, como a que se apresenta em 065.

O entalhe 066 mostra um camarão (ou dois, sendo que o motivo da esquerda não é perceptível), tema que se tornou corrente na época romana e foi sendo representado desde então. Pela frequência com que ocorre é de crer que tinha um significado especial para os romanos (Casal Garcia 1991: 179).

O camafeu 096 exhibe um esquilo e é talvez a representação mais curiosa, uma vez que não encontramos qualquer outro exemplo na bibliografia consultada. Quanto ao camafeu 097, parece-nos duvidosa a sua identificação como sendo uma ovelha mas, dados os traços físicos da cabeça, não lhe associamos outra interpretação. Normalmente, com a mesma posição da cabeça, são representados os touros na época arcaica grega. O estado da gema também nos leva a crer que se pode tratar de uma peça de teste ou inacabada.

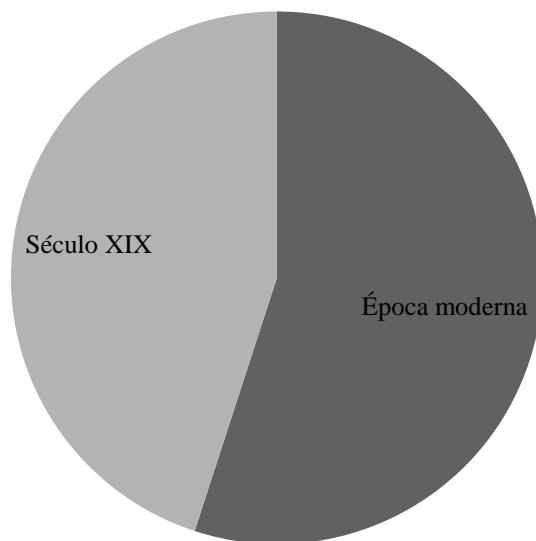
De influência orientalizante, surgem a partir da época arcaica grega os motivos que representam monstros ou seres fantásticos (Richter 1968: 103). Temos um único caso que é o camafeu 098 com a imagem de um grifo, embora a cabeça, a de uma águia, apresente um aspeto curioso: o bico, que deveria ser curto e curvo, surge como largo e grosso.

Na categoria dos entalhes, temos a representação de uma romãzeira (067), motivo de influência orientalizante. É tratada de uma forma estilizada, com duas a três folhas no topo e duas no caule. E ainda a imagem de um barco (068) que, embora seja um tema clássico, retomado na arte glíptica da época moderna, nenhuma representação se assemelha ao exemplo que apresentámos.

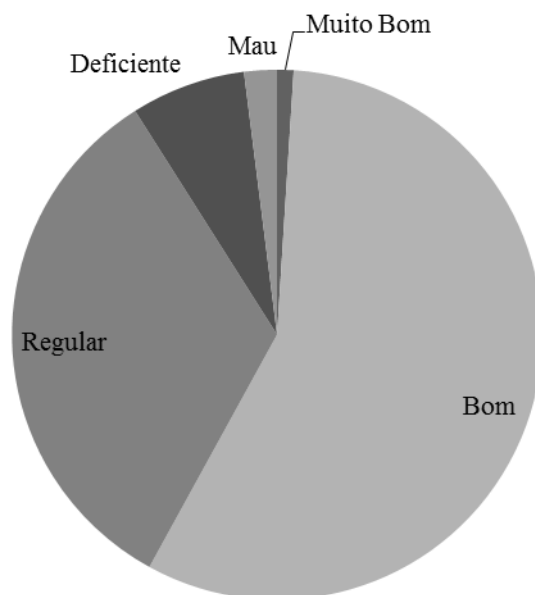
Finalmente, à classificação atribuída ao escaravelho (099) recolhida na ficha de inventário disponibilizada, compete-nos acrescentar que o motivo representado se assemelha a um touro. O talhe do motivo distingue-se pelo uso de uma broca larga com a qual se talha a cabeça e o corpo num ou mais golpes prolongados, técnica que J. Boardman (1970: 438) denomina de «globolo», que depois era concluída com uma broca menor, para detalhes. Uma moldura feita através de uma incisão simples, que acompanha os limites da gema, enquadra o motivo. Os entalhes que correspondem a estas características, técnica, moldura e tema, são da época greco-persa.

Quanto ao sinete (100), o motivo representado no entalhe corresponde a um retrato de uma mulher romana, usando um diadema e um véu. Os traços físicos, embora bem definidos, não permitem uma identificação concreta da personagem representada (vide fig. 26 e 27).

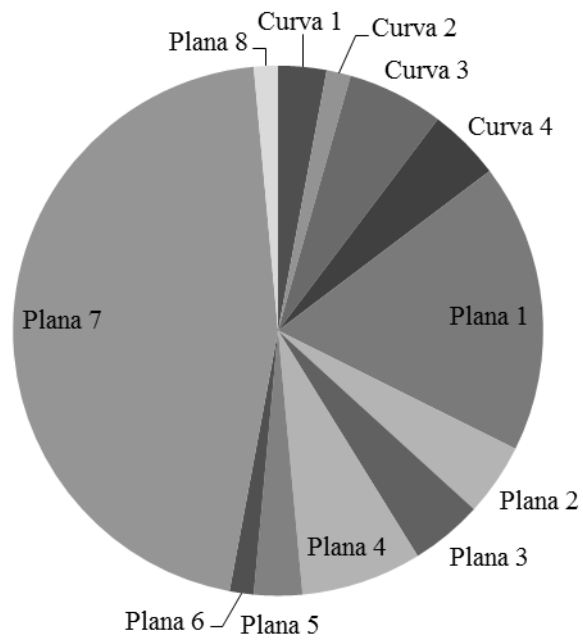
GRÁFICOS:



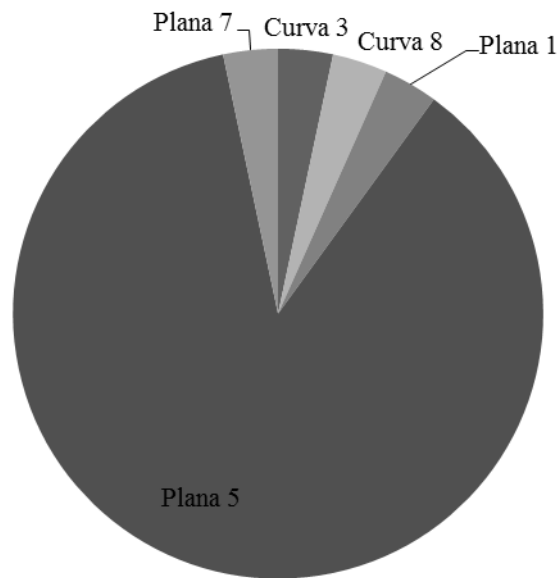
21. Datação.



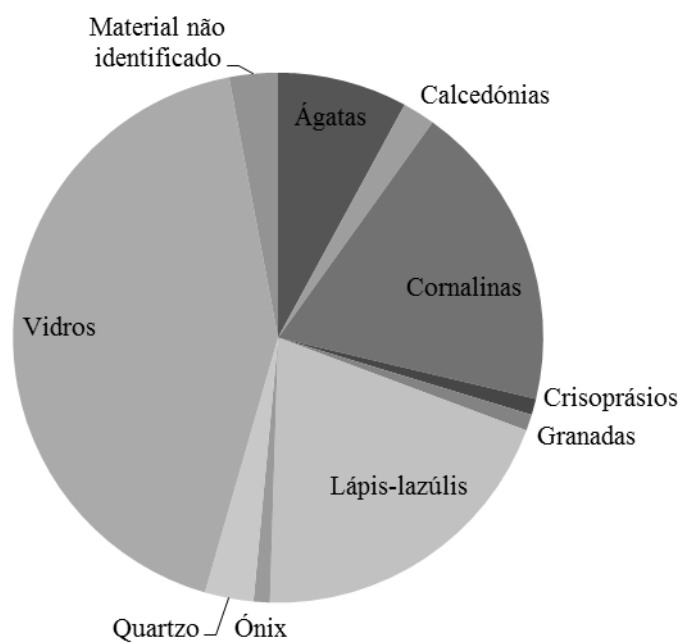
22. Estado de conservação.



23. Tipologia dos entalhes.



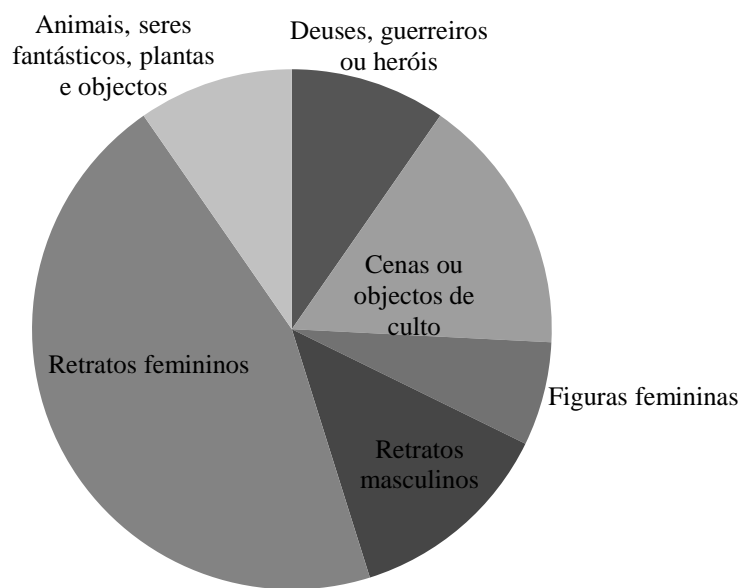
24. Tipologia das bases dos camafeus.



25. Material.



26. Motivos dos entalhes.



27. Motivos dos camafeus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância das gemas e dos camafeus, como bens colecionáveis e de valor estético, está bem documentada desde a alta Antiguidade clássica. Na vida diária, o uso das gemas como selos ganhou destaque num período em que era de extrema importância selar documentos ou assinalar marcas de propriedade; o uso dos camafeus, a partir do período helenístico, ganhou relevo quando despertou o interesse pelo retrato.

O gosto pelas gemas e camafeus não se perdeu, mesmo quando se verificaram mudanças no pensamento humano, embora não deixe de ser singular ter havido uma reinterpretação dos motivos e vemos representações de deuses pagãos tratados como santos católicos.

A bibliografia da especialidade reúne amostras exemplificativas das várias épocas históricas, a partir das quais se estabelecem paralelos e descrições de materiais, técnicas de gravação, gravadores e motivos representados. Este aspecto é, talvez, o mais importante, uma vez que os motivos da Antiguidade são retomados na época moderna, como se a representação seguisse um cânone de um período que se tornou intemporal. Estávamos na época do *Grand Tour* em que as viagens de interesse cultural e formativo estavam em voga entre os jovens representantes das elites europeias.

Destacaram-se duas obras do século XVIII sobre a gravação das gemas, a de P.-J. Mariette e a de L. Natter, demonstrando a importância que este trabalho assumiu na época moderna. Recorreram a autores da Antiguidade (entre os quais Teofrasto e Plínio, o Antigo), comprovando assim que já estudavam o tema com rigor científico, a par da publicação dos catálogos de coleções que a aristocracia europeia ia reunindo.

O trabalho do gravador era árduo e requeria uma técnica precisa. Se a gravação da gema parece mais simples, por constar de uma série de incisões até formar a figura, procurámos demonstrar que o trabalho é mais complexo do que parece. É necessário dominar a técnica de incisão com a broca para não deformar o motivo que é feito a partir do rascunho de um desenho e de sucessivos debastes até o completar. O camafeu apresenta o processo

inverso, uma vez que se trata de um trabalho em relevo. O uso dos moldes facilitou em muito a técnica da gravação. Mas, provavelmente, a grande dificuldade do artista é a de gravar um motivo num espaço tão reduzido.

Assim, o estudo da evolução das gemas e dos camafeus ao longo dos tempos permite-nos ter uma ideia de como se modificaram os motivos, mas também as técnicas utilizadas e as formas adaptadas. Por exemplo, o escaravelho que apresentámos (099) revela uma forma muito mais simples que os da Antiguidade. O talhe da sua cabeça e dos clipeos é praticamente feito por apontamentos e não de modo a dar uma forma mais realista. Foram estes pequenos detalhes de gravação e incisão, e os diferentes temas adoptados, com reinterpretações várias alusivas aos temas clássicos, que nos permitiram constatar que as peças estudadas datam da época moderna (séculos XVIII e XIX).

Na verdade, se nos surgem motivos muito semelhantes aos da Antiguidade clássica, em comparação com os restantes gravados no mesmo tipo de material, rapidamente concluímos que são apenas imitações e não peças da Antiguidade. Árdua foi, porém, esta tarefa. Como reconhece a maior parte dos especialistas, por vezes é muito difícil distinguir peças da época clássica de outras datadas da época moderna, sobretudo quando as informações sobre a sua origem e aquisição são poucas ou nenhuma.

O conjunto de peças estudadas, em relativo bom estado de conservação, é composto na maioria por gemas planas, de anverso plano e reverso côncavo, forma comum para o seu uso nos anéis, tendo também em conta o seu tamanho e peso. Predominam, também, na maioria, peças em vidro. Em relação aos motivos, na nossa seleção sobressaiu um maior número de representações de deuses, guerreiros e heróis, sendo este o tópico mais comum na Antiguidade clássica.

A gema, só pela sua cor, é já um objecto belo quando aplicado num colar, pulseira ou anel, mas se gravado com um motivo clássico revela-se uma peça ainda mais interessante, tal como os camafeus, usados em alfinetes, que foram ultrapassados pelo uso de outro tipo de jóias e não recebem hoje o reconhecimento pela beleza da sua cor e motivo representado.

Como referimos, do espólio conservado no Museu Nacional Soares dos Reis constam ainda outros conjuntos de gemas e camafeus, igualmente datados da época moderna, mas os seus motivos e acabamentos remetem-nos para outro tipo de enquadramento e para outros estudos. É nossa intenção futura poder vir a estudar este valioso espólio de modo a poder valorizar estes «pequenos» objectos de inestimável valor. É do diálogo entre as fontes literárias, a arqueologia e a história da arte que verdadeiramente nos podemos aproximar do

gosto e dos gestos da vida diária dos nossos antepassados. Foi este o nosso objectivo e longo foi o percurso e os caminhos adoptados.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, F., Ferrão, P. M., Galopim de Carvalho, R. e Maranhas, T. (2011), *Normas de Inventário - Ourivesaria*. Lisboa: ICM - Instituto dos Museus e da Conservação.
- Azevedo, M. T. Schiappa de (2004, 2ª ed.), *Platão. Fédon*. Introd., versão do grego e notas. Coimbra: Minerva.
- Babelon, E. (1875), “Gemmae”, in C. Daremberg et E. Saglio (dir.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*. Tome II, Deuxième Partie. Paris: Hachette, 1460-1488. Consulta disponível em linha: <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp> [acesso 08/04/2013].
- Boardman, J. (1963), *Island Gems. A Study of Greek Seals in the Geometric and Early Archaic Periods*. Londres: Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Boardman, J. (1970), *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*. Londres: Thames & Hudson.
- Bordet, M. (1995), *Síntese de História Romana*. Trad. Z. França, A. Guerra. Porto: Edições Asa.
- Borges, F. (1994), *Catálogo Descritivo do Museu de Mineralogia Prof. Montenegro de Andrade. II – Descrição dos Minerais*. Porto: Faculdade de Ciências.
- Bullard, M. (1999), “Lorenzo de’ Medici’s Acquisition of the Sigillo di Nerone”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62: 283-286.
- Cardozo, M. (1962), “Pedras de Anéis Romanos Encontrados em Portugal”, *Revista de Guimarães* 72, nº 1-2: 155-160.
- Carvalho, A. (2002), *Introdução ao Estudo dos Minerais*. Lisboa: Âncora Editora.
- Carvalho, A. (2011), *Dicionário de Geologia*. Lisboa: Âncora Editora.
- Casal Garcia, R. (1991), *Coleccion de Gliptica del Museo Arqueologico Nacional (Serie de entalles romanos)*. Madrid: Ministério de Cultura.
- Catálogo Christie’s (6 dez. 2007), *Ancient Jewelry*. New York: Christie’s
- Catálogo Christie’s (9 dez. 2008), *Ancient Jewelry*. New York: Christie’s
- Catálogo Christie’s (11 dez. 2009), *Ancient Jewelry*. New York: Christie’s
- Cravinho, G. (2000), “Introdução ao Estudo da Glíptica Romana”, *Arqueologia* 25: 95-109.
- Cravinho, G. (2001), “Peças Glípticas de Conímbriga”, *Conimbriga* 40: 141-197.
- Diderot, D. & D’Alembert, Jean le Rond, eds. (1751-1772), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. University of Chicago: ARTFL

- Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed), <http://encyclopedia.uchicago.edu/> [acesso 15/07/2013].
- Draper, J. (2008), *Cameo Appearances*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- Furtwängler, A. (1965a, 1900a), *Die Antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. Vol. I. Amsterdam: Hakkert (reimpr. da ed. original: Leipzig und Berlin, 1900)
- Furtwängler, A. (1965b, 1900b), *Die Antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. Vol. II. Amsterdam: Hakkert (reimpr. da ed. original: Leipzig und Berlin, 1900)
- Furtwängler, A. (1965c, 1900c), *Die Antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. Vol. III. Amsterdam: Hakkert (reimpr. da ed. original: Leipzig und Berlin, 1900)
- Grimal, P. (2009, 5ª ed.), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel
- Gudger, E. (1924), “Pliny’s *Historia Naturalis*. The Most Popular Natural History Ever Published”, *Isis* 6, nº 3: 269-281.
- Gasparri, C., a cura di (2006), *Le Gemme Farnese*. Napoli: Museo Archeologico.
- Henig, M. (1983), *A Handbook of Roman Art. A Survey of the Visual Arts of the Roman World*. Londres: Phaidon Press.
- Henig, M. (1994), *Classical Gems. Ancient and Moderns Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge: CUP.
- Kris, E. (1930), “Notes on Renaissance Cameos and Intaglios”, *Metropolitan Museum Studies* 3, nº 1: 1-13.
- Leão, D. F., Ferreira, P. S. e Brandão, J. L. (2004), *Marcial. Epigramas*. Vol. IV. Introdução e notas de C. S. Pimentel. Lisboa: Edições 70.
- López de la Orden, M.ª D. (1990), *La glíptica de la Antigüedad en Andalucía*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Mariette, P.-J. (1750), *Traité des Pierres Gravées. Tome Premier*. Paris: Imprimerie de l’Auteur.
- McCrorry, M. (2000), “Cameos and Intaglios”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, nº 2 (Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection): 55-67, 105-106.
- Michel, S. (2004a), “Gem cutting”, in H. Cancik and H. Schneider (eds.), *Brill’s New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. Leiden/Boston: Brill, 730-736.

- Michel, S. (2004b), “Gem Cutting”, in H. Cancik, M. Landsfester and H. Schneider (eds.), *Brill’s New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*. Classical Tradition. Leiden/Boston: Brill, 548-556.
- Morais, R. (2011), “As Gemas e os Camafeus: da Antiguidade à Época Moderna”, *Humanitas* 63: 373-386.
- Mossé, C. et Schnapp-Gourbeillon, A. (1994), *Síntese de História Grega*. Trad. C. Carreto; rev. cient. A. Guerra. Porto: Edições Asa.
- Natter, L. (1754), *Traité de la Méthode Antique de Graver en Pierres Fines, comparée avec la méthode moderne, et expliquée en diverses planches par Laurent Natter, Graveur en Pierres fines*. Londres: J. Haberkorn & Comp.
- Pottier, E. (1875), “Dactyliotheca”, in C. Daremberg et E. Saglio (dir.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine*. Tome II, Première Partie. Paris: Hachette, 2. Consulta disponível em linha : <http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp> [acesso 08/04/2013].
- Rackham, H. (1952), *Pliny: Natural History*. Vol. IX (Books 33-35). Londres: W. Heinemann.
- Rackham, H. (1952), *Pliny: Natural History*. Vol. X (Books 36-37). Londres: W. Heinemann.
- Rocha Pereira, M. H. (2012, 11ª ed.), *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. I: Cultura Grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Richter, G. (1920), *Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- Richter, G. (1956), *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan and Roman*. Roma: Bretschneider.
- Richter, G. (1968), *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. A History of Greek Art in Miniature*. Londres: Phaidon Press.
- Richter, G. (1971), *Engraved Gems of the Romans. A Supplement to the History of Roman Art*. Londres: Phaidon Press.
- Richter, G. (1987, 9ª ed.), *A Handbook of Greek Art. A Survey of the Visual Arts of Ancient Greece*. Londres: Phaidon Press.
- Rodini, E. (2000), “The Language of Stones”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, nº 2 (Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection): 16-28, 104.
- Santos, P. L. (2005), *Um colecionador do Porto romântico: João Allen (1781-1848)*. Porto: FCT/IPM.

- Silva, M. (1995), “A História de Polícrates de Samos. Mais um Capítulo na Biografia da Humanidade”, *Humanitas* 47: 55-70.
- Silva, M. F. e Abranches, C. (1997), *Heródoto. Histórias: livro 3º*. Introduções, versão do grego e notas. Lisboa: Edições 70.
- Spier, J. (1992), *Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Spier, J. (2001), *A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Gems*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wardropper, I. (2000), “Between Art and Nature: Jewelry in the Renaissance”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, nº 2 (Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection): 6-15, 104.
- Van der Veen, J. (1993), “The Lord of the Ring «Narrative Technique in Herodorus’ Story on Polycrates’ Ring»”, *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 46, Fasc. 4: 433-457
- Schlüter, M., Platz-Horster, G., und Zazoff, P. (1975a), *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*. Vol. IV, Text. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Schlüter, M., Platz-Horster, G., und Zazoff, P. (1975b), *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*. Vol. IV, Tafeln. Wiesbaden: Franz Steiner.

Sítios em linha :

Arquivo Beazley – <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

Dicionário de Historiadores de Arte – <http://www.dictionaryofarthistorians.org/>

Matriz – <http://www.matriz.dgpc.pt/>

Museu Britânico – <http://www.britishmuseum.org/>

Museu do Hermitage – <http://www.hermitagemuseum.org/>

Museu do Louvre – <http://www.louvre.fr/>

Museu Metropolitano de Nova Iorque – <http://www.metmuseum.org/>

Museu Nacional Soares dos Reis – <http://www.museusoaresdosreis.pt/>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figuras		Páginas
1.	Retrato da rainha Vitória (1819-1901) de Alexander Bassano, 1882.	12
2.	Exemplo de dactiloteica com reproduções em gesso. Coleção Paoletti, caixa 35.	13
3.	Página manuscrita com a identificação dos motivos referentes à caixa em 2.	14
4.	Cornalina com jovem carpinteiro do Museu Britânico (inv. 72.6-4.1155).	28
5.	Estela funerária do jovem gravador Doros.	28
6.	Reconstituição da representação da estela funerária de Doros.	28
7.	Gemas em várias fases de execução.	29
8.	Ilustração de um gravador de gemas, sua mesa de trabalho e instrumentos que utilizava.	31
9.	Ilustração de uma mesa com um torno e de alguns instrumentos de gravação.	33
10.	Ilustração de um gravador no seu ambiente de trabalho e de uma mesa.	35
11.	Ilustração de um torno e das peças que o compõe.	36
12.	Ilustração dos instrumentos utilizados pelo gravador para efetuar o seu trabalho.	37
13.	As formas discoide, lenticular e amigdalóide, assim como cilíndrica achatada.	61
14.	As formas da época arcaica e os três tipos de gemas escarabeídeas.	62
15.	Gema em vidro com uma musa tocando lira, século III a.C., do Museu do Louvre (I250)	62
16.	Gema em sarda com Atena a segurar um capacete, da época helenística, do Museu Britânico (RPK 68).	63
17.	Gema em cornalina com Afrodite, do século III a.C., do Museu Hermitage (M575).	63
18.	Vitória da Suécia, no dia do seu casamento, em 19/07/2010, usando a tiara com camafeus, que fora oferecida por Napoleão a Josefina em 1809 e legada à sua neta, que veio a casar com Óscar I da Suécia.	64
19.	Ficha usada no Catálogo, adaptada do modelo Matriz.	72
20.	Tipologia das gemas segundo M. Henig em <i>Roman Engraved Gemstones</i> .	73
21.	Datação.	84
22.	Estado de conservação.	84
23.	Tipologia dos entalhes.	85
24.	Tipologia das bases dos camafeus.	85
25.	Material.	86
26.	Motivos dos entalhes.	86
27.	Motivos dos camafeus.	87

ANEXO
CATÁLOGO

NOTA PRÉVIA

Na Bibliografia do Catálogo utilizam-se as seguintes abreviaturas:

Boardman	<i>Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical</i> (1970)
Casal Garcia	<i>Coleccion de Gliptica del Museo Arqueologico Nacional</i> (1991)
Furtwängler	<i>Die Antiken Gemmen, Geschichte der Steischneidekunst im klassischen Altertum</i> (1965)
Gasparri	<i>Le Gemme Farnese</i> (2006)
Henig	<i>Classical Gems. Ancient and Moderns Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum</i> (1994)
Richter, G	<i>Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans</i> (1968)
Richter, R	<i>Engraved Gems of the Romans</i> (1971)
Spier, GM	<i>Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections</i> (1992)
Spier, CG	<i>A Catalogue of the Calouste Gulbenkian Collection of Gems</i> (2001)
Zazoff	<i>Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen</i> (1975)

A seguir a cada referência bibliográfica indicamos o número que é atribuído na obra à peça catalogada. Os endereços de sítios de Internet com informação relevante são citados após as referências.

001

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com um grande veio de calcite e pirite, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 15 x 11 x 3 mm

Peso: 0,72 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/5 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ARES ou MARTE

Uma figura de nu masculino de pé, de frente com cabeça em perfil para a esquerda. Com *petasos* na cabeça, um arco na mão direita e um ramo de oliveira (ou louro) na mão esquerda. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Zazoff: 785

002

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com pirite, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 19,1 x 14,8 x 2,8 mm

Peso: 1,08 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/1 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ATENA

Uma figura feminina de pé, de perfil para a esquerda, de capacete com elmo na cabeça, usando um *peplos* e *himation*. Segura uma espada (?) na mão esquerda e um ramo de oliveira na direita. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 197

Zazoff: 777

003

Datação: século XIX

Entalhe em ágata acastanhada, oval, de anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 31,9 x 25,7 x 3 mm

Peso: 3,42 g

Estado de Conservação: bom

Inventário N° 4/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ATENA PARTHENOS (?)

Uma figura feminina de pé, de costas com a cabeça virada para o lado esquerdo, usando um *peplos* e um *himation* e descalça, cabelos presos ou curtos, segura uma figura alada na mão direita e na esquerda segura um escudo. Embora sem capacete, assemelha-se à tradicional representação de Atena Parthenos. Estão ainda gravados vários círculos na gema.



Bibliografia:

Henig: 276

Richter, R: 93

Spier, GM: 274

004

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha, arredondada, com anverso convexo e reverso plano.

Dimensões: 11,9 x 9,9 x 2,1 mm

Peso: 0,35 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 4/34 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ATENA (?)

Um busto feminino de perfil para a esquerda com capacete, diadema, cabelos soltos e módio (?).



Bibliografia:

Zazoff: 170

005

Datação: século XIX

Entalhe em vidro transparente, de tom castanho, oval com anverso plano e reverso côncavo, talhado.

Dimensões: 19,3 x 16,1 x 5,3 mm

Peso: 2,80 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 3/1 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ATENA (?)

Um busto feminino de perfil para a esquerda, com elmo (?). O estado da gema não permite ver detalhes.



Bibliografia:

Dactilocotecas: de Poniatowski em <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/448FE1BE-A792-4AB6-BC93-436E3387DE6D> [acesso 01/07/2013].

006

Datação: século XIX

Entalhe em ágata castanha com veios brancos, oval plano, com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 21,2 x 14 x 3 mm

Peso: 1,36 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 4/17 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEMÉTER E PERSÉFONE

Uma figura feminina de costas, Deméter, voltada três quartos para a esquerda, com *peplos*, cabelo preso ou curto e boca aberta; uma linha acompanha o braço direito; na mão direita segura dois pés de trigo. Uma criança pequena, nua, de perfil para a esquerda, Perséfone, está junto dela, de braços estendidos como se fosse receber o trigo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 137 a 141

Zazoff: 73, 898

007

Datação: época moderna

Entalhe em vidro branco, oval plano, com anverso menor que reverso.

Dimensões: 14 x 12,1 x 4,4 mm

Peso: 1,07 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 5/10 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DIÓSCOROS: CASTOR E PÓLUX

Duas figuras de corpo inteiro, de traços simples que definem os membros dos corpos, segurando lanças - a da esquerda com a mão direita e a da direita com a mão esquerda - e, provavelmente, escudos (pouco definidos). Uma moldura redonda enquadra as figuras.



Bibliografia:

Richter, G: 585

Zazoff: 1550

008

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha escura, oval escarabeídeo e bordo biselado.

Dimensões: 12 x 9,1 x 3,1 mm

Peso: 0,52 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 4/41 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

EROS COM GOLFINHO

Um golfinho de corpo inteiro, de perfil, nadando para a esquerda. Uma figura de criança, com asas nas costas, também de perfil para a esquerda, sentado no dorso do golfinho, segura uma seta na mão direita, levantada.



Bibliografia:

Henig: 305

Spier, GM: 323

Zazoff: 828, 830, 831

009

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com grande abundância de pirite, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 19 x 16 x 3,7 mm

Peso: 1,71g

Estado de conservação: boa

Inventário N°: 2/2 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

EROS ou CUPIDO

Uma figura masculina sentada, de perfil para a direita, com *petasos*. Segura um arco (?) na mão esquerda, assim como uma clâmide. A mão direita pende, paralela ao corpo. À esquerda da figura estão umas setas. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 144 a 147, 164 a 166

Henig: 679

Zazoff: 804

010

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,8 x 8,6 x 2,3

Peso: 0,26

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/13 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

EROS ou CUPIDO

Uma figura de nu masculino, de pé e em perfil para a esquerda. Com *petasos*, asas nas costas e mãos levantadas. A perna direita está fletida para cima. Está ainda representada uma seta do lado esquerdo da figura. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Zazoff: 134 a 138, 804, 1469

011

Datação: século XIX

Entalhe em ágata avermelhada, oval plano, com anverso maior que reverso.

Dimensões: 29,5 x 23 x 4,1

Peso: 4,84

Estado de conservação: bom

Inventário N° 4/6 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HEBE

Uma figura feminina ajoelhada, de perfil para a direita, usando um *peplos* e um *himation*, de cabelo preso, está voltada para um altar onde está pousada uma ave (provavelmente uma águia), da qual apenas se vê uma das patas e uma grande asa aberta sobre a cabeça da figura.



Bibliografia:

Henig: 662

012

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,8 x 8,6 x 3,5 mm

Peso: 0,45 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/16 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HERMES ou MERCÚRIO

Uma figura masculina, sentada para a direita. Com *petasos* e uma pátera na mão direita, que se estende para a frente. A mão esquerda não está visível. A figura está sentada sobre um objeto arredondado. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 144 a 147, 164 a 166, 208 a 210

Zazoff: 790, 791

013

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondada com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,2 x 9,2 x 3 mm

Peso: 0,37 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/11 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HERMES ou MERCÚRIO

Uma figura de nu masculino, sentada para a direita. Com *petasos*, uma pátera na mão direita, que estende para a sua frente. A mão esquerda não está visível. À esquerda da figura, está representada uma árvore, na qual parece apoiar-se. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 208 a 210, 144 a 147, 164 a 166

Zazoff: 790, 791

014

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com pirite, oval biconvexa (amigdalóide).

Dimensões: 13 x 9 x 4,5 mm

Peso: 0,54 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/6 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

POSÉIDON ou NEPTUNO

Uma figura de nu masculino de pé, de frente com face em perfil para a esquerda, de cabelos longos e barba. Na mão direita segura um tridente e o cotovelo esquerdo está flexionado, pousado numa coluna. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Boardman: 799

Casal Garcia: 166

Furtwängler: XXX 17 a 19

Spier, GM: 257

015

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,9 x 8,9 x 2,1 mm

Peso: 0,29 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/15 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

POSÉIDON ou NEPTUNO

Uma figura de nu masculino, de perfil para a esquerda. Com *petasos*, na mão direita segura um tridente e no braço esquerdo, levantado sobre a cabeça, tem pendente uma clâmide. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 166

Furtwängler: XXX 17 a 19

016

Datação: época moderna

Entalhe em crisoprásio verde, oval escarabéideo, com anverso maior que reverso.

Dimensões: 8,5 x 6,6 x 2,8 mm

Peso: 0,20 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/24 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (ASCLÉPIO?)

Uma figura de seminu masculino de frente, com cabeça em perfil para a direita, com *petasos*. Na mão direita segura um caduceu e a mão esquerda parece segurar uma serpente. Uma clâmide pende-lhe do ombro direito e envolve a parte inferior do corpo. Uma incisão marca a linha do solo.



Bibliografia:

Boardman: 444

Casal Garcia: 151, 154

Henig: 393

Zazoff: 1747

017

Datação: época moderna

Entalhe em vidro coalhado, superfície e reverso acastanhado e rebordo branco, oval plano, com anverso muito menor que reverso.

Dimensões: 10,8 x 9,9 x 5 mm

Peso: 0,74 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/6 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (ARES?) ou GUERREIRO

Uma figura masculina de perfil para a direita, usando uma túnica e um capacete com elmo. Na mão direita segura uma lança e um escudo está encostado à sua perna. Na mão esquerda parece segurar uma pátera.



Bibliografia:

Boardman: 532

Henig: 269, 271

018

Datação: século XIX

Entalhe em vidro de superfície branca e bordo escuro, oval plano, com anverso e reverso iguais, mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta.

Dimensões: 14,8 x 12,2 x 3,8 mm

Peso: 1,12 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/21 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (ARES?) ou GUERREIRO

Uma figura masculina de frente, com cabeça perfil para a direita, usando uma armadura e um capacete com elmo. Na mão direita segura uma lança e na mão esquerda um escudo. Está ainda representado o detalhe dos cordéis das botas. Uma incisão marca a linha de solo.



Bibliografia:

Boardman: 122

Casal Garcia: 227 a 229

Henig: 269, 271

019

Datação: época moderna

Entalhe em ágata transparente, oval biconvexo (amigdalóide).

Dimensões: 13,2 x 10,6 x 4,1 mm

Peso: 0,66 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 5/4 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (HERMES?) ou HEROI

Uma figura de nu masculino, de frente com o rosto em perfil virado para a direita. Na mão direita, erguida, segura um caduceu (?) e na mão esquerda um ramo de oliveira. Uma clâmide pende das costas, apoiada em ambos os braços. Junto do pé esquerdo está um cão. Uma incisão marca a linha do solo.



Bibliografia:

Spier, GM: 254, 260

Zazoff: 384

020

Datação: época moderna

Entalhe em vidro vermelho transparente, retangular plano com cantos arredondados, com anverso muito menor que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 8,9 x 6,4 x 2,7 mm

Peso: 0,39 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 3 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

DEUS (HERMES?) ou HEROI

Uma figura de nu masculino, perfil três quartos para a esquerda, de pé junto a uma coluna à sua esquerda, para a qual está voltado e aparentemente apoiado. Das costas parece pender uma clâmide que segura com a mão esquerda, apoiada na anca; na mão direita segura um caduceu (?). Uma base indica o nível do solo.



Bibliografia:

Richter, G: 220

Spier, GM: 257

Zazoff: 762

021

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 11,9 x 9,3 x 3 mm

Peso: 0,46 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/12 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (HERMES ou MERCÚRIO) ou HEROI

Uma figura de nu masculino, de pé em três quartos virado para a esquerda. De *petasos* na cabeça, apoia-se com a mão esquerda num caduceu (?) e a direita está estendida para a frente. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Spier, GM: 260

Zazoff: 384

022

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 11 x 9,7 x 2 mm

Peso: 0,31 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 2/8 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS (NEPTUNO ou JÚPITER) ou HEROI

Uma figura de nu masculino, sentada a três quartos para a esquerda, sobre um globo, onde apoia a mão esquerda. Com *petasos* na cabeça, na mão direita segura um globo menor, para o qual olha. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 166

Furtwängler: XXX 37

023

Datação: época moderna

Entalhe em granada vermelha com inclusões de rútilo, octogonal, de anverso convexo e reverso plano.

Dimensões: 8,4 x 6,9 x 2,5 mm

Peso: 0,31 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/22 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Uma figura de nu masculino, em pé voltado três quartos para a esquerda. Na cabeça tem um *petasos*, na mão direita segura uma clâmide e a esquerda está paralela ao corpo, ligeiramente afastada. O joelho direito está ligeiramente fletido.



Bibliografia:

Zazoff: 384

024

Datação: século XIX

Entalhe em vidro vermelho escuro, plano retangular.

Dimensões: 6,9 x 5,0 x 2,9 mm

Peso: 0,20 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 2 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Um busto masculino de perfil para a esquerda, com capacete. A peça é muito pequena e o entalhe apenas um apontamento, pouco preciso.



Bibliografia:

Casal Garcia: 107, 108

025

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com alguma pirite, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 11,9 x 9 x 3 mm

Peso: 0,43 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 2/7 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Uma figura de nu masculino de pé, de frente com cabeça em perfil para a esquerda. Com *petasos* na cabeça, uma pátera na mão direita e no braço esquerdo tem pendente uma clâmide. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 90, 92

Zazoff: 834, 861

026

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,5 x 9 x 2,9 mm

Peso: 0,35 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/14 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Uma figura de nu masculino, de pé e três quartos para a esquerda. Com *petasos* e uma clâmide no ombro esquerdo. Parece segurar uma lança com a mão direita. Uma incisão marca o nível do solo, alinhada apenas com o pé esquerdo.



Bibliografia:

Spier, GM: 260

027

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 9,9 x 8,8 x 3 mm

Peso: 0,33 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/18 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Uma figura de nu masculino, em pé e voltada três quartos para o lado esquerdo. De *petasos*, segura uma pátera na mão direita. A esquerda pende na vertical, junto do corpo. De pernas afastadas. Uma incisão marca o nível do solo, onde está representado algo que não é perceptível, do lado esquerdo da figura.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

028

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 9,9 x 8,7 x 2,8 mm

Peso: 0,30 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/17 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEUS ou HEROI

Uma figura de nu masculino, de frente, com rosto de perfil para a direita. Na mão esquerda segura uma lança e na direita um escudo. As linhas que a contornam lateralmente parecem representar uma capa. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 90, 92

029

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval biconvexa de anverso menor (amigdalóide).

Dimensões: 12,2 x 8,2 x 3,7 mm

Peso: 0,51 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/10 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HEROI ou GUERREIRO

Uma figura de nu masculino, de frente com rosto em perfil para a esquerda. Com *petasos*, uma espada na mão direita segura uma espada e na esquerda um escudo. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 90, 92

Spier, GM: 260

030

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,7 x 7 x 3,1 mm

Peso: 0,31 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/20 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HEROI ou GUERREIRO

Uma figura de nu masculino, de pé e de frente, com rosto de perfil para a esquerda. Usa um capacete, na mão direita segura uma espada e na esquerda um escudo. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 90, 92

031

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 11,2 x 7,1 x 2,1 mm

Peso: 0,24 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/19 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

HEROI ou GUERREIRO

Uma figura de nu masculino, sentada três quartos para o lado esquerdo, com *petasos*. Um escudo do lado direito, junto ao solo, parece tapar o objeto sobre o qual se senta a figura, dando a ideia de que está apoiada no próprio escudo. Na mão direita segura uma lança. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

032

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha, oval plano, com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 10,8 x 9,9 x 3,9 mm

Peso: 0,60 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 4/36 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

CENA DE CULTO (A PRIAPO?)

Uma figura feminina de perfil, voltada para a esquerda, de cabeça coberta e envergando um *peplos* e um *himation*, está debruçada sobre um ou dois altares à esquerda. Com as mãos sobre o altar mais pequeno, realiza um ritual, em ambiente campestre. Uma incisão muito ténue demarca a linha do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 80

Henig: 205

Zazoff: 871, 872

033

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina laranja, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 20,5 x 16,8 x 3,8 mm

Peso: 1,61 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 4/15 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

PÍXIDE

Um cálice, de copa decorada, haste e base, com tampa, também decorada, compõem a píxide. Dos dois lados veem-se duas pontas da pala.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

034

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina acastanhada, oval plano, com anverso maior que reverso.

Dimensões: 21,9 x 17,5 x 3,8 mm

Peso: 2,26 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 4/8 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

FIGURA FEMININA COM DUAS CARAS (HÉCATE?)

Uma figura feminina de pé, de frente com duas caras, uma voltada para a esquerda e outra para a direita; usando um *peplos* e um *himation*, com dois ramos de árvore, um em cada mão. Uma estrela no canto inferior esquerdo pode indicar que se trata de um amuleto. Uma incisão marca a linha do solo.



Bibliografia:

Casal Garcia: 154

Zazoff: 1706 a 1708

035

Datação: século XIX

Entalhe em vidro vermelho retangular, com cantos arredondados, plano com anverso e reverso iguais, mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta.

Dimensões: 20 x 17 x 4,1 mm

Peso: 3,30 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 4/9 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

MULHER SENTADA (DÁCIA?)

Uma figura de mulher sentada, numa almofada (?), voltada três quartos para a direita, com uma túnica, uma *stola* e uma *palla*, e de pés descalços. Com os cotovelos pousados nas pernas dobradas, apoia a cabeça numa das mãos.



Bibliografia:

Boardman: 687, 804

Furtwängler: X 34, XIV 23, LXVII 29

Richter, G: 273

Dactilotecas: de Amanstini, em [http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/record Details.asp?id=6856BA1C-D5F8-412F-B115-E2200391DEFD](http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/record%20Details.asp?id=6856BA1C-D5F8-412F-B115-E2200391DEFD) [acesso 01/07/2013] e Paoletti, em <http://www.beazley.ox.ac.uk/images/gems/paoletti/35/T1.jpg> [acesso 01/07/2013].

036

Datação: século XIX

Entalhe em vidro castanho-escuro, oval plano, retangular.

Dimensões: 22,2 x 17,5 x 2,9 mm

Peso: 1,84 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 1 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

LÚCIO PAPÍRIO E SUA MÃE ou *LUCIUS PRAETEXTATUS*

Duas figuras de pé: uma feminina, do lado esquerdo, de frente, usando uma túnica e uma *stola*, de cabelo preso; uma figura adolescente masculina, apenas com uma *toga praetexta*, do lado direito, de lado, virado para a figura feminina, que o abraça.



Bibliografia:

Estátua «Papirio e sua Mãe» da Coleção Ludovisi: atualmente em Roma, Museu Nacional Romano: <http://villaludovisi.org/2012/12/27/the-1858-visit-of-nathaniel-hawthorne-to-the-villa-ludovisi-illustrated/graphicconverterscreensnapz009/> [acesso 01/07/2013].

Dactilotecas: Pishler, em <http://www.harvardartmuseums.org/art/99658> [acesso 01/07/2013] e Paoletti, em <http://www.beazley.ox.ac.uk/images/gems/paoletti/35/T2.jpg> [acesso 01/07/2013].

037

Datação: século XIX

Entalhe em ónix negro com base branca e bordo, assim como entalhe, escuro, oval plana com anverso maior e reverso côncavo

Dimensões: 14,8 x 12,2 x 2,9 mm

Peso: 0,75 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/18 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE SÓCRATES

Um busto masculino de perfil para a direita, parcialmente calvo, testa proeminente, nariz arredondado, lábios grossos e longas barbas, características físicas que identificam o filósofo Sócrates (469-399 a.C.).



Bibliografia:

Henig: 616 a 621, 624

Richter, R: 416, 420, 635

Zazoff: 578, 579

038

Datação: época moderna

Entalhe em vidro de superfície branca e bordo rosa, oval plano com anverso menor que reverso e de bordo biselado.

Dimensões: 8,7 x 7,1 x 2

Peso: 0,18

Estado de Conservação: regular

Inventário N° 5/7 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM (SÓCRATES?)

Um busto masculino de perfil para a direita, parcialmente calvo, testa alta, nariz e lábios salientes, longas barbas, características físicas que identificam o filósofo Sócrates (469-399 a.C.).



Bibliografia:

Henig: 622, 623

Zazoff: 578, 579

039

Datação: época moderna

Entalhe em quartzo laranja, oval plano com anverso maior que reverso.

Dimensões: 18,1 x 12,5 x 2,4

Peso: 0,77

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/24 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para o lado direito, parcialmente calvo, com duas linhas de cabelo e barba.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

040

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelho, oval plano com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 15 x 12,8 x 3,8

Peso: 0,99

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/27 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, parcialmente calvo com duas linhas de cabelo e barba.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

041

Datação: época moderna

Entalhe em calcedônia verde escura, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 15,1 x 12,9 x 3 mm

Peso: 0,71 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/17 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, cabeça adornada com *tainia*, duas filas de caracóis assim como barba, e duas linhas que indicam um manto sobre os ombros.



Bibliografia:

Henig: 595

Richter, G: 311

Richter, R: 62

Zazoff: 486

042

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha, oval plano com anverso e reverso iguais mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta.

Dimensões: 18,5 x 12 x 0,2

Peso: 0,73

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/22 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com cabelos bem definidos com uma coroa de louro ou *tainia* entrançada com as pontas soltas.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

043

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina laranja, arredondado de anverso plano e reverso côncavo e bordo biselado.

Dimensões: 15 x 13 x 2,7

Peso: 0,67

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/28 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, cabelos bem definidos com uma coroa de louro ou *tainia*/diadema entrançado com as pontas soltas.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

044

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina laranja, oval plano com anverso e reverso iguais mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta.

Dimensões: 15 x 12,4 x 2,2

Peso: 0,59

Estado de Conservação: regular

Inventário N° 4/29 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com coroa pontiaguda, vendo-se uma parte do cabelo.



Bibliografia:

Henig: 665

045

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha, oval plano com anverso maior que reverso.

Dimensões: 14 x 11,1 x 3

Peso: 0,68

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/32 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com capacete sem cimeira mas com pala, vendo-se uma parte do cabelo.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

046

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina laranja, oval plano com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 18,5 x 14,3 x 2

Peso: 0,71

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/25 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com capacete de cimeira, da qual sai um entrançado, vendo-se uma parte do cabelo.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

047

Datação: século XIX

Entalhe em quartzo fumado, oval com anverso plano e reverso côncavo, talhado.

Dimensões: 21,9 x 19,2 x 6,7

Peso: 3,19

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 3/2 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE WILLIAM SHAKESPEARE

Um busto de perfil para a direita, cabelo penteado e enrolado em duas filas acima dos ombros, barba e bigode - características físicas que permitem identificar o poeta e dramaturgo William Shakespeare (1564-1616). Vestes típicas da época, assim como o penteado.



Bibliografia:

Henig: 641

048

Datação: século XIX

Entalhe sem ágata alaranjada, oval com anverso plano e reverso côncavo e de bordo biselado.

Dimensões: 27,9 x 22,8 x 7,4

Peso: 6,01

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/4 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE JOHN MILTON

Um busto masculino de perfil para a direita, testa alta, nariz adunco, cabelo até aos ombros – características físicas que permitem identificar o escritor John Milton (1608-1674). Vestes típicas da época moderna.



Bibliografia:

Henig: 862a

049

Datação: época moderna

Entalhe em vidro vermelho escuro, retangular plana, de cantos arredondados, com anverso e reverso iguais, mas meio maior do que as faces e marcado por uma aresta.

Dimensões: 16 x 13,9 x 4,1

Peso: 2,08

Estado de Conservação: regular

Inventário N° 4/23 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de frente, mas com rosto de perfil para a direita, cabelos não muito longos e nariz triangular. Parece usar um diadema. As vestes são de estilo moderno.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

050

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina vermelha, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 18,1 x 15,9 x 4

Peso: 1,42

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/16 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, cabelos lisos médios, traços faciais distintos, roupas da época moderna. Uma estrela (?) adorna a gema do lado esquerdo do retrato.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

051

Datação: época moderna

Entalhe em ágata de superfície branca e bordo rosa, oval plano com anverso menor que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 16,1 x 13,8 x 2,9 mm

Peso: 0,95 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 5/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com cabelo e vestes característicos da época moderna. As sobrancelhas são fartas. Uma estrela e uma seta do lado esquerdo do retrato.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

052

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina vermelha, oval plano com anverso maior que reverso.

Dimensões: 20 x 16 x 3

Peso: 1,55

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4/11 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com chapéu, vendo-se uma parte do cabelo, assim como das vestes, de estilo moderno.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

053

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina vermelha, oval plano com anverso maior que reverso.

Dimensões: 24,9 x 18,1 x 3,4

Peso: 2,34

Estado de Conservação: deficiente

Inventário N° 4/7 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, com chapéu, vendo-se uma parte do cabelo, assim como das vestes, de estilo moderno.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos semelhantes na bibliografia consultada.

054

Datação: século XIX

Entalhe em quartzo fumado, oval plano com anverso menor e reverso côncavo e talhado.

Dimensões: 19 x 16,2 x 5,2

Peso: 2,15

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 3/4 OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM?

Um busto masculino de perfil para a esquerda, longos cabelos presos com *tainia*, ondulados. Cabeça levantada para cima e boca ligeiramente aberta, características que são também usadas para representar Alexandre, o Grande, Galene e Apolo.



Bibliografia:

Furtwängler: XXXV 18

Richter, G: 579 a 581, 605

Boardman: 1003

Spier, FCG: 44

055

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina vermelha, oval, com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 12,8 x 11,1 x 2,2 mm

Peso: 0,39 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 4/33 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, com cabelos ondulados, de barba. Uma fita entrançada ou coroa de louros, com pontas soltas, adorna a cabeça.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

056

Datação: época moderna

Entalhe em vidro branco, oval, com anverso plano, reverso côncavo e bordo biselado.

Dimensões: 11,5 x 9,4 x 3,2 mm

Peso: 0,43 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 5/11 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, de cabelo farto e ondulado e barba.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

057

Datação: século XIX

Entalhe em vidro alaranjado, plano, com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 11,5 x 10 x 2,1 mm

Peso: 0,35 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 4/38 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, de cabelos lisos. Um detalhe parece indicar que parte do cabelo está presa atrás, como se usava na época moderna.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

058

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, com abundância de pirite, arredondado plano com anverso maior que reverso.

Dimensões: 14,5 x 14 x 2,3 mm

Peso: 0,97 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 2/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, com uma touca ou fita na cabeça, sob a qual caem os cabelos curtos e com vestes de estilo moderno.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

059

Datação: época moderna

Entalhe em lápis-lazúli, arredondado com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 10,8 x 8,9 x 2,5 mm

Peso: 0,31 g

Estado de Conservação: regular

Inventário N° 2/9 CMO OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, com chapéu na cabeça, vendo-se uma parte do cabelo. Parece ter sido usado como sinete, embora seja muito pequeno para o efeito.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

060

Datação: época moderna

Entalhe em vidro de tom rosa, arredondado com anverso plano e reverso concavo.

Dimensões: 9,9 x 8,3 x 2,7 mm

Peso: 0,29 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 5/15 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a esquerda, de cabelo encaracolado ou entrançado, estando parte preso ao estilo *melon coiffure* do período romano imperial. Tem ainda um colar no pescoço.



Bibliografia:

Boardman: 1008,1009

Casal Garcia: 98

Furtwängler: XXXII 33

Richter: 641

Richter: 562a

Spier, GM: 88, 89, 91, 332

061

Datação: época moderna

Entalhe em vidro transparente amarelado, quadrangular de pontas arredondadas, com anverso plano e reverso côncavo, talhado.

Dimensões: 20,4 x 17,3 x 4,9 mm

Peso: 2,92 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 3/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a esquerda, cabelos presos, ondulados, vestes da época moderna.

Funcionaria como sinete, dada a presença de lacre residual.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

062

Datação: época moderna

Entalhe em vidro acastanhado, arredondado com anverso convexo e reverso plano.

Dimensões: 11,2 x 10,9 x 3,5 mm

Peso: 0,59 g

Estado de conservação: deficiente

Inventário N° 5/8 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ÁGUIA

Uma águia de corpo inteiro, de perfil para a direita, com a asa direita levantada. Uma ave mais pequena, mal definida, está representada na sua frente. Uma série de pontos marca o nível do solo.



Bibliografia:

Boardman: 996

Henig: 445

Zazoff: 1251 a 1253

063

Datação: época moderna

Entalhe em vidro rosa claro, arredondado com anverso convexo e reverso plano.

Dimensões: 2,6 x 11 x 4 mm

Peso: 0,74 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 5/9 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

PÁSSARO

Um pássaro em pé e de perfil para a esquerda. Uma incisão compõe o bico e várias penas da asa visível. Uma incisão marca o nível do solo.



Bibliografia:

Zazoff: 28

Henig: 151, 152

Siper, GM: 116

064

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina vermelha, arredondado escarabeídeo.

Dimensões: 10,6 x 9,5 x 2,5 mm

Peso: 0,36 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 4/35 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

AVE

Uma ave pernalta, de perfil para a esquerda, de bico apontado para cima e de patas afastadas, a de trás levantada, como se estivesse em andamento.



Bibliografia:

Boardman: 490

Furtwängler: IX 29, XIV 1

065

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina laranja, oval, de anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 15,9 x 12,7 x 2,9 mm

Peso: 0,74 g

Estado de Conservação: regular

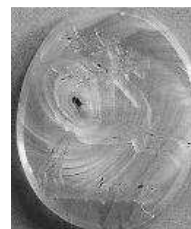
Inventário N° 4/31 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

VEADO

Um veado de perfil para a direita, com as patas dianteiras no ar e traseiras alinhadas com uma incisão marca o nível do solo. As hastes são grandes e parecem sair do focinho e não da cabeça.



Bibliografia:

Boardman: 896

Furtwängler: XI 25, XIV 13

Richter, G: 434, 435

066

Datação: século XIX

Entalhe em calcedónia verde, oval plano com anverso muito menor que reverso.

Dimensões: 13,2 x 9,8 x 4,2 mm

Peso: 0,84 g

Estado de Conservação: má

Inventário N° 5/23 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DOIS CAMARÕES

Em lados opostos, dois camarões, sendo que um é apenas uma incisão que parece não estar terminada.



Bibliografia:

Casal Garcia: 456, 458

Henig: 154, 379

067

Datação: época moderna

Entalhe em cornalina laranja, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 7,5 x 6 x 2,1 mm

Peso: 0,12 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 4/40 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ROMÃZEIRA

Uma flor de romãzeira com três folhas no topo e duas folhas no caule.



Bibliografia:

Casal Garcia: 193, 194

Henig: 467 a 470, 1024 a 1029

068

Datação: século XIX

Entalhe em cornalina vermelha, oval com anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 22,3 x 15,2 x 3,1 mm

Peso: 1,57 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 4/14 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

BARCO

Um barco com a proa para a esquerda, chapitêu (?) e mastro de vela. Uma incisão marca o nível da água.



Bibliografia:

Henig: 163, 164

069

Datação: século XIX

Camafeu de vidro acetinado em três camadas, base de tom rosa, relevo branco opaco e detalhe em laranja, oval plano retangular, ligeiramente côncavo.

Dimensões: 16,3 x 14 x 5 mm

Peso: 1,04 g

Estado de Conservação: excelente

Inventário N° 10/21 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DIÓNISOS ou BACO

Um rosto masculino de frente, com quatro folhas de mirto e bagas (ou flores?) na cabeça sem cabelo, uvas dos lados, junto das orelhas, barba e bigode - características que identificam o deus Diônisos.



Bibliografia:

Furtwängler: XXVI 7, XL1 6

Henig: 128

Spier, FCG: 17

Zazoff: 610

070

Datação: século XIX

Camafeu em vidro, base alaranjada e relevo branco, arredondado plano retangular muito fino.

Dimensões: 7,1 x 6 x 3,4 mm

Peso: 0,18 g

Estado de Conservação: bom

Inventário N° 10/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

EROS ou CUPIDO

Uma cabeça de perfil três quartos para a direita, de feições infantis e cabelo ondulado.



Bibliografia:

Henig: 762, 763, 800

Spier, GM: 229

071

Datação: século XIX

Camafeu em material não identificado, arredondado plano retangular, fino.

Dimensões: 8,3 x 8,1 x 3,5 mm

Peso: 0,27 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 6/4 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

EROS ou CUPIDO (?)

Uma cabeça de criança de frente, de feições infantis e cabelo ondulado.



Bibliografia:

Henig: 762, 763, 800

Spier, GM: 229

072

Datação: época moderna

Camafeu em vidro castanho, com pigmento opaco, arredondado plano retangular, muito fino.

Dimensões: 12 x 11,2 x 2,9 mm

Peso: Sem informação.

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 10/2 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

CENA RELIGIOSA

Duas figuras masculinas (?) de perfil e corpo inteiro sobre uma ara, onde parecem proceder a um ritual. A figura da esquerda está voltada para a direita, com as duas mãos sobre a ara, com o que parece ser um cordão à volta das costas. A figura da direita está voltada para a esquerda e tem as mãos sobre as da figura em frente. Das suas costas distingue-se o mesmo tipo de cordão e usa uma túnica. Uma linha em alto-relevo marca o nível do solo.



Bibliografia:

Henig: 572

073

Datação: século XIX

Camafeu em vidro azul claro, oval de anverso convexo, bastante alto, e reverso plano.

Dimensões: 9,8 x 6,3 x 3,3 mm

Peso: 0,33 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 10/4 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

DEXTRARUM IUNCTIO

Uma representação do ritual de *dextrarum iunctio*: duas mãos direitas unidas compõem a totalidade da gema. A base apresenta uma pequena mancha castanho avermelhada.



Bibliografia:

Casal Garcia: 199, 424

Furtwängler: IX 34

Spier, GM: 327, 394

Zazoff: 1332, 1333

074

Datação: século XIX

Camafeu em vidro, base rosa pálido e relevo em branco, oval plano retangular.

Dimensões: 18,4 x 13,7 x 3,6 mm

Peso: 1,14 g

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 5 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

MÁSCARA DE TEATRO

Uma máscara de teatro representada de frente, com olhos e boca perfurados, orelhas pontiagudas, olhar feroz, barba e bigode, sem cabelo. Algumas representações semelhantes são identificadas com o sátiro Sileno.



Bibliografia:

Casal Garcia: 100

Furtwängler: X 36, XLI 11, XLI 13

Henig: 287

Richter, G: 312

Spier, GM: 236, 293

Zazoff: 613, 614

075

Datação: século XIX

Camafeu em vidro acetinado branco opaco, oval plano retangular, muito fino.

Dimensões: 13,2 x 10,3 x 3,0 mm

Peso: 0,45 g

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 10/7 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

NU FEMININO

Uma figura de nu feminino de corpo inteiro e três quartos para a direita, sentada num rochedo ou numa nuvem. A mão direita está pousada no rochedo ou nuvem, junto do corpo, e a mão esquerda está fletida sobre o peito. De cabelo preso e ventre definido por três incisões.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

076

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, oval plano retangular, ligeiramente convexa no anverso.

Dimensões: 11,2 x 9,2 x 3,3 mm

Peso: 0,52 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/18 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

CENA AMOROSA

Duas figuras, um nu masculino e um nu feminino, sentadas sobre um leito (?). A figura feminina está sentada no colo da figura masculina, de rosto voltado para a direita e braço esquerdo sobre o leito, paralelo ao corpo. Uma incisão define o ventre. A figura masculina tem o rosto virado na direção da figura feminina, com o braço direito sobre o peito da mesma.



Bibliografia:

Boardman: 223

077

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, arredondado de anverso convexo e reverso côncavo.

Dimensões: 16,9 x 14 x 5,2 mm

Peso: 1,42 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/19 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE JÚLIO CÉSAR (?)

Um busto masculino de perfil para a direita, com coroa de louro na cabeça, lábios pequenos e incisões que realçam pormenor na face - característica física que identifica Júlio César (100-44 a.C.).



Bibliografia:

Henig: 600, 601

Richter, R: 460a, 760

078

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, arredondado plano retangular.

Dimensões: 13,4 x 11,3 x 3 mm

Peso: 0,54 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/20 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM ROMANO

Um busto masculino de perfil para a direita, com coroa de louro na cabeça. O nariz e boca evidenciam características específicas, mas não são comuns com retratos de imperadores.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

079

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, oval plano retangular, muito fino.

Dimensões: 15 x 12 x 2,4 mm

Peso: 0,45 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 10/11 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a direita, de cabelos curtos, com *tainia*, cujas pontas soltas são visíveis atrás da cabeça.



Bibliografia:

Furtwängler: XXXII 18

Richter, G: 669

Spier, GM: 224

080

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, oval plano retangular, fino.

Dimensões: 13,4 x 10,1 x 3,1 mm

Peso: 0,50 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/13 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM MEDIEVAL

Um busto masculino de perfil para a direita. Com touca de estilo medieval, nariz longo e queixo curto.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

081

Datação: século XIX

Camafeu em vidro azul transparente, arredondado plano com anverso maior que reverso e bordo biselado.

Dimensões: 40 x 30 x 7,6 mm

Peso: 6,21 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 7/1 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE HOMEM

Um busto masculino de perfil para a esquerda, de cabelos ondulados com coroa de louros, nariz grande, curvo, de narinas salientes.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

082

Datação: século XIX

Camafeu em lápis-lazúli, com calcite esbranquiçada, oval plano retangular, fino.

Dimensões: 15 x 12,2 x 5,6 mm

Peso: 1,17 g

Estado de conservação: bom

Inventário N° 2/4 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil três quartos para a esquerda. De cabelo preso ao estilo da época medieval tardia, vestes de gola alta, típica da mesma época, com manga em balão.



Bibliografia:

Henig: 756

083

Datação: época moderna

Camafeu em malaquite verde, em forma de lágrima, plano retangular.

Dimensões: 18 x 11,4 x 4,2

Peso: Sem informação.

Estado de conservação: bom

Inventário N° 10/6 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de frente, cabeça levantada ligeiramente para a direita, boca aberta, penteado de estilo clássico, assim como parte do vestido que se vê no ombro esquerdo. Uma semiesfera, sobre a cabeça, remata o vértice do camafeu.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

084

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, oval plano retangular, muito fino.

Dimensões: 10,3 x 6,9 x 2,8 mm

Peso: Sem informação.

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/5 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino, de perfil para a esquerda, de cabelo preso ao estilo da época moderna.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

085

Datação: século XIX

Camafeu em vidro acetinado branco opaco, arredondado plano retangular, muito fino.

Dimensões: 12 x 9,9 x 2,7 mm

Peso: 0,42 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 10/8 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a esquerda, de cabelo preso ao estilo da época moderna.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

086

Datação: século XIX

Camafeu em vidro, base transparente com bolhas e relevo branco, oval plano retangular.

Dimensões: 22 x 16,1 x 3,8 mm

Peso: 2,10 g

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 4 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a esquerda, cabelo ondulado com detalhe que parece uma cornucópia ou o corno de Ámon.



Bibliografia:

Henig: 382

Richter, R: 584

087

Datação: século XIX

Camafeu em vidro, base branca opaca e relevo transparente castanho, oval plano retangular.

Dimensões: 18 x 15,5 x 3,4 mm

Peso: 1,64 g

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 10/1 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, de cabelos curtos adornados com diadema.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

088

Datação: século XIX

Camafeu em vidro, base acastanhada e relevo branco opaco, oval de anverso plano e reverso côncavo.

Dimensões: 15 x 10,8 x 4,2 mm

Peso: 0,90 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/22 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, de cabelo preso de estilo moderno, brinco de forma oval pendendo da orelha direita e vestes também de estilo moderno.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

089

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, oval plano retangular, fino.

Dimensões: 12,5 x 9,9 x 2,8 mm

Peso: 0,48 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/12 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, de cabelo preso, parecendo imitar o estilo *melon coiffure*, característico do período romano imperial. O nariz é um pouco adunco.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

090

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, arredondado plano retangular, muito fino.

Dimensões: 13 x 11,4 x 2,5 mm

Peso: 0,46 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/14 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, de cabelo preso, penteado elaborado com fitas, ao estilo moderno. A sobancelha é acentuada por uma incisão no topo da pálpebra e é bem visível um colar de pérolas no pescoço.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

091

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, arredondado plano retangular, muito fino.

Dimensões: 10,8 x 9,1 x 2,7 mm

Peso: 0,36 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/16 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, de cabelo preso, penteado elaborado com fitas, ao estilo moderno. De nariz muito pontiagudo e incisões nos olhos, tornando-os profundos.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

092

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, em forma de lágrima, plano retangular, ligeiramente convexa no anverso.

Dimensões: 17,5 x 11 x 3,5 mm

Peso: 0,82 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/17 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil para a direita, com touca de estilo medieval, assim como a parte das vestes.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

093

Datação: século XIX

Camafeu em vidro branco opaco, arredondado plano retangular, ligeiramente convexa no anverso.

Dimensões: 12,1 x 10,3 x 2,5 mm

Peso: 0,37 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/15 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER (?)

Um busto feminino (?) de perfil para a direita, com touca de estilo medieval, nariz pontiagudo, quase triangular.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

094

Datação: século XIX

Camafeu em material não identificado, oval plano retangular, fino.

Dimensões: 13,4 x 8,1 x 3,5 mm

Peso: 0,43 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 6/2 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil três quartos para a esquerda. De cabelo encaracolado, preso com diadema e de traços faciais bem talhados, assim como as linhas do pescoço.



Bibliografia:

Richter, R: 510

095

Datação: século XIX

Camafeu em material não identificado, oval plano retangular, fino.

Dimensões: 11,4 x 9 x 4,5 mm

Peso: 0,46 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 6/3 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um busto feminino de perfil três quartos para a esquerda. De cabelo encaracolado, preso e traços faciais bem definidos.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

096

Datação: século XIX

Camafeu em ágata, vermelha no alto-relevo e transparente na base, oval plano retangular, muito fino.

Dimensões: 15,5 x 10,8 x 3,1 mm

Peso: 0,64 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 10/10 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

ESQUILO

Um esquilo de pé, de perfil para a direita. A cauda acompanha a altura do animal, as patas traseiras planas sobre o solo e as dianteiras à frente da boca como se estivesse a alimentar-se. O olho direito e o focinho bem definidos.



Bibliografia:

Não se encontraram paralelos na bibliografia consultada.

097

Datação: época moderna

Camafeu em vidro vermelho, oval plano retangular, muito fino.

Dimensões: 14,9 x 12,4 x 5 mm

Peso: 1,06 g

Estado de conservação: mau

Inventário N° 10/9 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

OVELHA (?)

Um animal (ovelha?) de perfil para a direita, mas com cabeça voltada para trás sobre o dorso. Com a boca aberta e orelha esquerda bem definida. O dorso está talhado como se fosse a espinha dorsal. De patas dianteiras dobradas e traseiras abaixadas.



Bibliografia:

Boardman: 245

Furtwängler: V 2

098

Datação: século XIX

Camafeu em vidro caramelo com manchas nebulosas esbranquiçadas, arredondado plano retangular.

Dimensões: 15 x 13,8 x 6,9 mm

Peso: 1,41 g

Estado de conservação: regular

Inventário N° 6 CMP OURIV MIUD

Adquirido a Alberto Silva. Incorporado em 4 de setembro de 1935.

Motivo:

GRIFOS

Dois grifos (cabeça de águia e corpo de leão alado), de perfil para a esquerda. O primeiro está com a cabeça voltada para a direita (virada para trás), mas a cabeça do segundo é impercetível. Asas e peito com penugem. Quatro patas dianteiras alinhadas e quatro patas traseiras também alinhadas.



Bibliografia:

Henig: 382

099

Datação: século XIX*

Escaravelho em ágata vermelha**.

Dimensões: 18,5 x 11,3 x 7,8 mm

Peso: 2,04 g

Estado de conservação: boa

Inventário N° 4/21 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

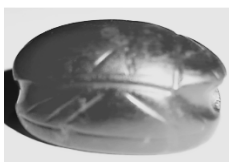
TOURO (?)

* Esta peça pode datar do século XIX (egiptomania), da época etrusca (egipcizante) ou ainda da época grega das colónias da Sicília.

** Forma em escaravelho de cabeça e clipeos marcados em ligeiro relevo, com protórax e élitros diferenciados. Patas marcadas em incisões laterais. Na base está representada uma figura mitológica evoluída, por orla incisa.

Classificações do egiptólogo Prof. Doutor Luís Manuel de Araújo em 94.07.15

Um animal, cujas características apontam para um touro, representado de forma estilizada, gravado em estilo «globolo», apresenta-se de perfil para a esquerda, com as patas dianteiras no ar, em claro movimento de corrida. Estão ainda representados o rabo, assim como uma circunferência e uma linha reta por cima da figura.



Bibliografia:

ESCARAVELHO

Henig: 98

Zazoff: 29, 49, 51

MOTIVO

Henig: 98

Spier, GM: 125 a 128

100

Datação: século XIX

Sinete em metal com entalhe em vidro transparente, tom castanho, oval plano, com anverso menor e reverso côncavo.

Dimensões: 36,6 x 24,3 mm

Peso: 14,65 g

Estado de Conservação: boa

Inventário N° 3/7 CMP OURIV PEDRAS

Sem informação quanto à aquisição.

Motivo:

RETRATO DE MULHER

Um sinete com cabo em metal e matriz fixa, de apenas uma face. Decoração composta por círculos e pequenas esferas.

Um busto feminino de perfil para a esquerda, cabelo ornamentado com diadema e véu, a cair do meio da cabeça para trás e para os lados. Representa uma figura da época imperial romana.



Bibliografia:

SINETE

Henig: 824, 826

MOTIVO

Furtwängler: XXXIII 2

Richter, G: 575, 633, 634

Zazoff: 1776