

## Atribuições de imagens pintadas em Arqueologia, breve histórico e expectativas (1)

Pedro Luis Machado Sanches

Universidade Federal de Pelotas (doutorando em Arqueologia pela Univ. de S. Paulo).

[pedrosanches@usp.br](mailto:pedrosanches@usp.br) ou [plmsanches@yahoo.com.br](mailto:plmsanches@yahoo.com.br) .

A análise de material cerâmico em arqueologia pode privilegiar variados procedimentos e instrumentos. Atualmente, muitos deles são emprestados da petrografia e da metalografia, como é o caso da microscopia óptica, da difratometria de raio X, ou da microscopia eletrônica de varredura, para citar apenas os mais freqüentes(2).

Tais estudos ceramológicos, em grande parte dedicados a materiais pré-históricos e proto-históricos, procuram quase sempre entender as tecnologias e reconhecer as matérias-primas, o que poderá virtualmente apontar algum traço cultural distintivo; ou a procedência dos fragmentos e exemplares, ou a cronologia, a partir de seqüências já conhecidas e da aplicação do método físico da termoluminescência. Em muitos destes casos, aspectos como as formas reconstituídas dos vasos e os motivos pintados se destinam apenas a descrições sumárias e a quantificações, não assumindo, *per se*, um campo de interesse particular.

Assim como em muitos dos atuais estudos de cerâmica pré-histórica e proto-histórica, em arqueologia clássica e, mais precisamente, em ceramologia clássica, a determinação de cronologia, procedência e tecnologia constitui objetivo importante e recebe atenção especial. Mas neste caso, há muito tempo; desde as últimas décadas do século XVIII.

Johann Joachim Winckelmann, o famoso classicista prussiano que viveu entre 1717-1768, foi um dos primeiros a duvidar que os vasos de figuras vermelhas sobre um fundo de verniz negro, ou de pintura policroma sobre fundo branco, oriundos das necrópoles e santuários do centro e do sul da Itália tinham origem etrusca, como, até então, se supunha.

Tais vasos tinham alimentado uma verdadeira “etruscomania” no século das luzes (3) e enredaram uma polêmica que pode se mostrar instigante ao olhar circunscrito de arqueólogos pós-processualistas, treinados no contextualismo de

Hodder e na arqueologia analítica de Clarke (4): ao contrapor a análise cerâmica às circunstâncias de achado, os especialistas daquela época deixaram como grande legado a conclusão em favor dos objetos, e não em favor da “leitura” do “contexto” arqueológico; uma conclusão que se baseou na análise estilística dos exemplares e que veio a ser o prenúncio de uma prática arqueológica de grande notoriedade, a peritagem de vasos antigos figurados.

Para um setecentista como Winckelmann, importava saber a proveniência dos exemplares, e sua respectiva cronologia, quase tanto quanto estes aspectos importam à boa parte dos ceramólogos de nosso tempo. Os capítulos que ele dedicou aos vasos de argila pintados em sua “História da Arte entre os Antigos”, publicada na França em 1765, inserem estes objetos (que ele denomina de monumentos, como era usual na época), e seus anônimos artistas, numa escala progressiva, com respectivos graus de perfeição, desde os tempos mais recuados (5).

Uma classificação desta natureza certamente se inspirou em textos antigos como a enciclopédica *História Natural* de Plínio o Velho, escrita no I século d.C., mas ganhou um sentido muito diverso, valorativo e não contributivo, o que se explica melhor pelo projeto filosófico iluminista, que por qualquer reminiscência da Antigüidade greco-romana (6).

A tecnologia empregada ou, melhor dizendo, o modo como os vasos antigos foram feitos e pintados também lhe interessava. Winckelmann descrevia a decoração dos vasos antigos como uma “espécie de pintura [que] exige muita velocidade: pois toda terracota retira a umidade das cores, como um terreno seco e alterado bebe o orvalho. Então, se os contornos não são feitos com uma pressa muito grande, de um só traço rápido, a cor não pega ponto, visto que o pincel se torna logo ressecado, e a cor queimada ou exaurida da umidade que a tempera”(7).

Não se usavam métodos de análise físico-químicos no século XVIII e as avaliações de ordem tecnológica repousavam tranqüilamente em suposições ou em explícitas analogias com indústrias mais conhecidas - a faiança pintada em azul típica da época do autor é uma delas (8).

Não eram, entretanto, estes aspectos, os que demandavam maior atenção. Os estudos ceramológicos do século XVIII tinham diante de si o caminho preconizado pelos colecionadores renascentistas de antigüidades: o caminho do interesse artístico; da análise figurativa de cunho mais estilístico que iconográfico, pois ao italiano do

*quattrocento*, musas e heróis antigos em tinta ou em pedra serviram de modelo para *Madonnas* e anjos e santos (9).

A máxima do artista renascentista Leon Batista Alberti, segundo a qual “os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas” (10), volta à tona transfigurada nas apreciações setecentistas de Winckelmann, quando este afirma, por exemplo, que “os peritos (*connaisseurs*) e imitadores das obras gregas encontram em suas obras primas não somente a extrema beleza da natureza, mas bem mais que a natureza – encontram as belezas ideais que existem sob a forma de imagens esboçadas unicamente no entendimento (...)” (11).

Cabe notar que Alberti, o renascentista, buscava “de quem aprender” e “a quem imitar” as “supremas artes”, e Winckelmann, o iluminista, encontrava nas obras primas gregas as “belezas ideais”, dadas ao artista de sua época, o imitador por excelência, mas também a um apreciador de outra estirpe, não documentado nos tempos de Alberti ou de Plínio o Velho: o perito de arte, ou *connaisseur*, como ficou conhecido nas principais línguas modernas.

Os vasos antigos que já figuravam em grande quantidade e em diversas coleções espalhadas pela Europa e além-mar (12), tornaram-se especialmente abundantes no segundo quarto do século XIX, após a escavação da importante necrópole de Vulci em 1828 e 1829 (13). Vários estudiosos acorreram para o “sul” (fundamentalmente a Itália e a Grécia) durante todo o século XIX e o início do século XX, ansiosos por fazer a perícia das novas descobertas que emergiam sazonalmente das grandes escavações.

Especialistas em cerâmica como Carl Robert, Paul Hartwing, Wilhelm Klein, Adolf Furtwängler e Karl Reichhold, rapidamente forneceram em língua alemã, aos iniciados do mundo dos estudos clássicos, uma série de enormes livros sobre cerâmica antiga (14). Estes estudos contendo rigorosas descrições e desenhos aquarelados que, em alguns casos, chegavam ao preciosismo de respeitar a escala original, emergiam ao mesmo tempo e na mesma Alemanha que um jovem estudante de medicina italiano chamado Giovanni Morelli escolheu para iniciar curiosos e polêmicos estudos de arte renascentista.

Em 1886, com a publicação de *As obras dos mestres italianos em Munique, Dresden e Berlim*, e em 1892 e 1897, quando Morelli publicou respectivamente *Pintores Italianos: estudo crítico de seus trabalhos* e *Da pintura italiana – as galerias*

*Borghese e Doria-Panphili em Roma* (15), deu-se início uma nova fase das peritagens de obra de arte que não tardaria a repercutir também na ceramologia clássica (16).

O método desenvolvido por Morelli consistia no difícil reconhecimento da autoria de figuras pintadas ou desenhadas levando em conta, fundamentalmente, as “formas peculiares” a cada artista e os “pormenores muitas vezes insignificantes” que podem “levar à verdade” acerca da atribuição (17).

Morelli identificou como sendo de outros artistas, quadros e desenhos que eram então atribuídos a grandes mestres da renascença italiana, tais como Rafael (*Raffaello Sanzio*). Muitas destas obras eram desconhecidas, o que, embora tivesse redundado em grossa polêmica desde o início, não deixava, evidentemente, de incidir sobre o valor monetário das obras e sobre o interesse em exibi-las ao público em renomados museus.

Rapidamente, ceramólogos clássicos alemães capitaneados por Adolf Furtwängler se aventuraram pelo mesmo caminho de Morelli e iniciaram o difícil trabalho de agrupar vasos pintados há mais de dois mil anos por autoria. A peritagem arqueológica entrava então numa nova fase: a era das atribuições.

A inspiração renascentista que se evidencia no paralelo entre a pintura mural italiana do século XV e a pintura vascular do V século a.C. redundaram evidentemente em dificuldades e problemas para os pioneiros alemães das atribuições de vasos gregos e podemos considerar que esta herança dos estudos renascentistas acompanhará as atribuições arqueológicas até os dias atuais.

De fato, as atribuições de cerâmica pintada antiga só vieram a ganhar reconhecimento entre os classicistas no início do século XX, quando John Davidson Beazley (1885-1970), um helenista inglês que se fez professor de Arte e História Clássicas em Oxford mediante uma formação acadêmica inusitada entre os atribucionistas alemães, iniciou seu trabalho incansável de interpretação iconográfica, técnica, cronológica e, principalmente, estilística (18). Beazley procedeu uma classificação da cerâmica grega fundamentada no valor artístico dos vasos, o que caracterizava as atribuições de pintura renascentista e, ao mesmo tempo, satisfazia o projeto iniciado por Winckelmann de fazer dos vasos antigos um importante capítulo da História da Arte. Entretanto, não podemos observar em Beazley apenas um desdobramento dos objetivos traçados por Winckelmann, ou uma simples aplicação das atribuições oitocentistas de Morelli a outro material. É necessário reconhecer que ele substituiu “a apelação afetiva” de Winckelmann por “demonstrações retóricas”, como avaliou Michael Shanks em seu livro de 1996 (19), e que não há referências diretas aos

textos de Morelli ou às listas de pintores renascentistas de Bernard Berenson, um importante seguidor de Morelli, nos escritos de Beazley (20). Uma e outra referências parecem lhe chegar indiretamente, em sua formação alemã.

A grande contribuição de Beazley para os estudos clássicos são listas de pintores, quase todos até então desconhecidos e agora identificados por uma alcunha moderna. A primeira destas listas foi publicada em alemão nos anos 20 e, assim como as duas outras, publicadas em inglês nos anos 40 e 60, não apresentava justificativas acompanhando as atribuições (21), o que só pode ser visto nas primeiras publicações do autor, dedicadas a *Cleofrade* e ao Pintor de Berlim (22). Atualmente, as grandes listas de *The Attic Red-Figure Vases* se encontram ampliadas e atualizadas num enorme banco de dados disponível na rede internacional de computadores (23).

No período entre 1910 e 1968, ou seja, entre sua primeira e sua última publicação contendo atribuições, Beazley nomeou cerca de 400 pintores de vasos em figuras negras e quase 800 artistas da técnica de figuras vermelhas, tendo atribuído mais de 25 mil vasos áticos figurados - dois terços deles em figuras vermelhas e fundo branco, datados entre o fim do VI século e o fim do IV a.C.

Os artistas assim identificados foram agrupados segundo a afinidade estilística, em “ateliês” ou “grupos” invariavelmente constituídos em torno de um “mestre”, uma “personalidade dominante”, aquele que se fazia seguir pelos demais. Beazley considerou a composição das cenas e as temáticas recorrentes, identificou e agrupou os vasos e fragmentos também segundo a forma, mas o cerne de sua análise estava na semelhança de pormenor; na atenção àquilo que ele chamava de “caligrafia do pintor” (24); o que se pode observar nas partes das figuras que os artistas desenhavam “inconscientemente” (25): as mãos, os pés, orelhas, olhos, narinas e boca.

Não por acaso, estas são as partes que Winckelmann já se importava em descrever como portadoras da beleza ideal, com as quais se deve aprender a suprema arte da Grécia Antiga (26).

Para entender de que modo John Beazley fazia tantas e tão bem aceitas atribuições, o que para ele próprio nunca foi assunto para mais que algumas páginas (27), me pareceu válido ir além de uma avaliação das filiações teóricas e ideológicas e estudar diretamente algum material atribuído, refazer, ainda que modestamente, os passos do grande atribuidor (o que resulta num tipo de arqueologia da arqueologia, com procedimentos análogos à arqueologia experimental, mas voltados às circunstâncias de

interpretação, não de produção dos objetos) e ainda, se possível for, propor novas abordagens para o material em questão.

Optei, para tanto, juntamente com a minha orientadora, a Profa. Dra. Haiganuch Sarian da Universidade de São Paulo, por estudar atribuições de cerâmica ática de figuras vermelhas e fundo branco durante o doutorado, sem destinar maior atenção aos “grandes mestres” das listas de Beazley (28), cujas atribuições foram diversas vezes reconsideradas por vários estudiosos. Nosso objetivo passou a ser, então, o exame de um pintor de menor envergadura, que tivesse pintado obras consideradas artesanais (29), à maneira de um grande mestre (30) (a saber, o *Pintor de Pentelíia*), embora contasse, em raros exemplares, com a independência suficiente para produzir suas próprias “obras de arte” (31). Segundo as cronologias relativas e análises de procedência comumente aceitas, o pintor de cerâmica anônimo em questão esteve ativo em Atenas entre o segundo e o terceiro quartos do século V a.C. e a ele ou à sua maneira foram atribuídos 82 vasos e fragmentos cerâmicos, na sua maioria taças (32).

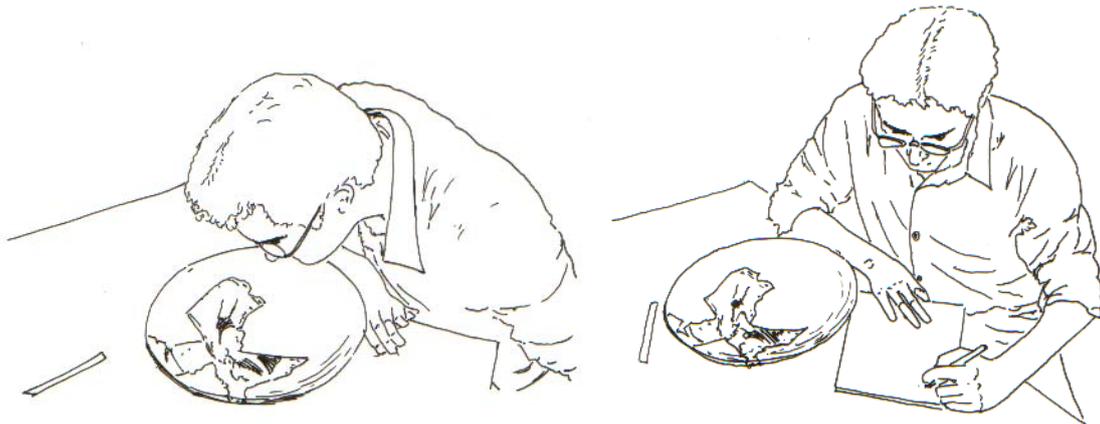
Provém de necrópoles em território italiano a grande maioria dos vestígios de sua obra, mas alguns dos seus mais notórios exemplares tiveram destinação votiva, foram encontrados em grandes santuários como a Acrópole de Atenas e o santuário apolíneo de Delfos, ou o santuário de Locri Epizefiri, no extremo sul da Itália (33).

Especificamente sobre este pintor que escolhemos para estudar, há, fora das listas, um curioso e breve comentário do atribuidor em uma comunicação proferida na Academia Britânica em 17 de maio de 1944, segundo o qual, este artista teria se “enamorado da técnica de fundo branco” e nunca teria dado o seu melhor no “trabalho em figuras vermelhas” (34).

O método de Beazley nunca foi apresentado como algo que pudesse ser praticado por qualquer estudante, ao contrário, se afirma que exige “um olho sensível, uma memória fenomenal e uma obstinada habilidade para encarar milhares de vasos” (35), entre outras qualidades raras.

Evitando radicalmente pretensão de igualar ou superar Beazley em suas conclusões, procurei reduzir ao máximo a amplitude de minha revisão doutoral, restringindo-a a apenas 1 dos quase 1200 pintores por ele identificados. Procurei também seguir as recomendações do grande atribuidor e fui a museus gregos e italianos para observar de perto e desenhar os vasos atribuídos ao pintor em questão (figuras 1 e 2). Em estágios doutorais nos anos de 2006 e 2008, realizei jornadas de trabalho em museus gregos e italianos, seguindo sempre a mesma rotina: esbocei a “composição

total” de cada um dos vasos (fig. 3), desenei muitos “pormenores” (fig.4), inclusive em “tamanho aumentado” (fig.5), sem desprezar “a lupa” (e também as fotografias de razoável resolução) neste processo; tentei observar as linhas “em relevo” (fig. 8), e estimar onde cada uma delas “começa e deve terminar” (fig. 6). Procurei também traçar “todas as linhas desbotadas” e não ignorei as inscrições e sua relação com as figuras. Tudo isso foi feito à mão livre, como recomenda Beazley, nos raríssimos textos em que aborda explicita e brevemente o *modus operandi* de sua análise cerâmicas, fundamentalmente: o artigo Citharoedus de 1922, uma conferência no instituto de Arqueologia da Universidade de Londres em 1943 (36) e uma palestra publicada em língua italiana sobre a cerâmica grega de Spina (37). Procurei também acompanhar meus desenhos com apontamentos sobre aspectos de difícil visualização ou sobre o estado de conservação dos exemplares e fragmentos.



**Figuras 1 e 2: observação e desenho durante análise de cerâmica (a partir de fotografias tiradas durante estágio doutoral em 2006) (38).**

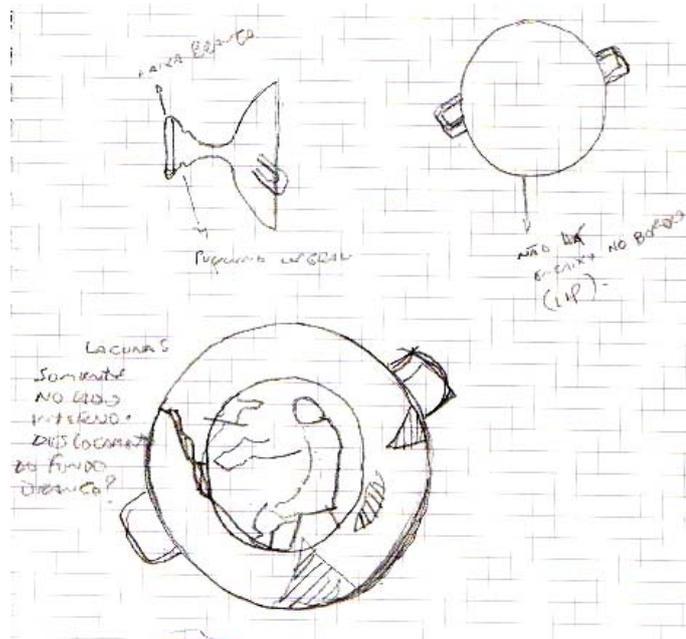


Figura 3: esboços da forma e da composição da taça número 81.40 do Museu Arqueológico de Delfos, Grécia e anotações.

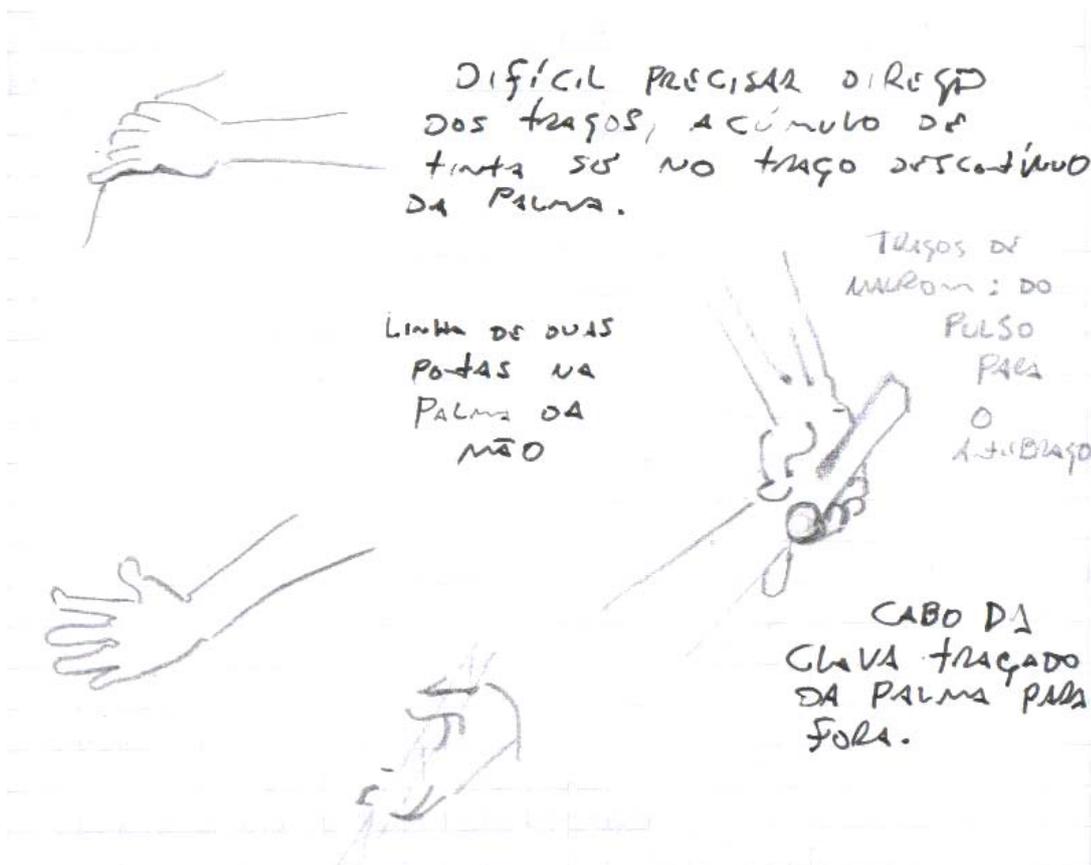


Figura 4: anotações e desenhos a mão livre de pormenores do exemplar número 2192 do Museu Nacional de Atenas, Grécia. "Mãos".



Figura 5: desenho de pormenor do interior. “Orfeu”. Taça número 15.190 do Museu Nacional de Atenas, Grécia (a mão livre, a partir de desenhos de observação, anotações e fotografias).

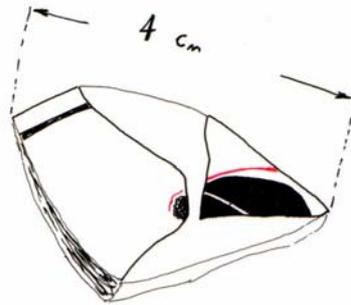


Figura 6: desenho de pormenor com setas indicando o sentido do traço de perfil. “Apolo”. Interior da taça número 81.40 do Museu Arqueológico de Delfos, Grécia.

Um primeiro problema a se considerar é o fato de que alguns fragmentos de sofrível constituição nunca ganharam outra publicação que não fossem as listas de Beazley, onde são descritos sumariamente (39). Boa parte da coleção do Museu

Nacional de Reggio Calábria e também um fragmento de taça do Museu Arqueológico de Brauron são exemplos disso (40).

Um par de pequenos fragmentos que analisei teve sua atribuição publicada nos anos 1930 (41) e não chegou sequer a receber uma menção nas listas de Beazley. São mínimos fragmentos da borda de uma taça com o interior em fundo branco que juntos não ultrapassam 4 cm de comprimento (fig. 7) e procedem da Acrópole de Atenas.

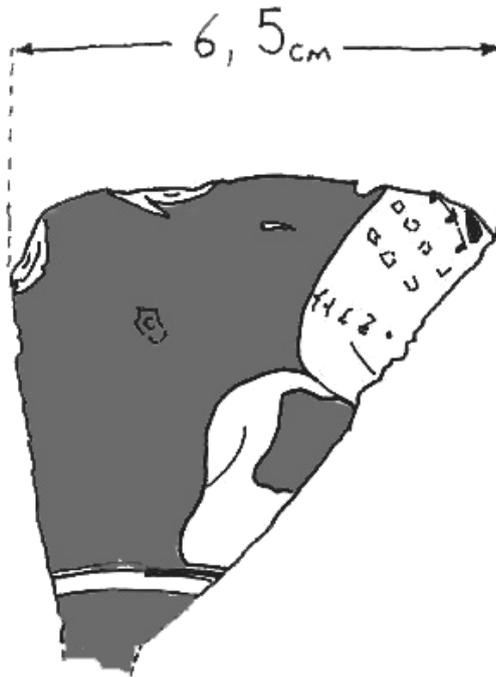


**Figura 7:** fragmentos reconstituídos de taça de interior em fundo branco. “Figura”. Museu Nacional de Atenas, Grécia, número de inventário: 2.440 (desenho a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).

A iconografia destes minúsculos vestígios é indicada nas fichas do arquivo Beazley na internet apenas pela palavra *FIGURE* (42). Caberia perguntar: como seria possível atribuir fragmentos tão pequenos, carentes dos significativos “pormenores” que devem carregar a “caligrafia do artista”?

Pude verificar nos fragmentos um leve e único traço inciso de esboço (43), medi e produzi imagens de estudo. Atualmente possuo fotografias, desenhos e medidas destes vestígios, mas a questão feita acima deve continuar sem resposta.

Outro é o problema que encontrei ao analisar a taça fragmentária número 12.826 (44) do Museu Nacional de Reggio Calábria, na Itália. Neste exemplar, pintado interna e externamente em figuras vermelhas, não podemos ver a pintura de um só rosto preservada, embora as iconografias apontadas por Beazley mostrem-se ambiciosas. No exterior do que restou da peça (fig. 8), sobre uma pequena extensão de não mais que 6 cm e meio, Beazley teria visto um “homem com traje trácio sentado numa pedra” e um “cavalo atado a um marco”.



**Figura 8: Fragmento de taça de figuras vermelhas. Exterior. “Trácio sentado numa pedra”. Museu Nacional de Reggio Calábria, número 12826 (desenho a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).**

Cabem aqui ao menos duas considerações: em primeiro lugar, não há cavalo nenhum ou o marco onde estaria ele atado no lado externo da peça. Em segundo lugar, parece inevitável questionar: haveria motivo suficiente para dizer que se trata de um “homem trácio sentado numa pedra”? Creio que algo como “figura sentada em manto ornado” ou, no limite, “figura sentada em manto trácio” teria sido uma classificação tão coerente quanto àquela dos pequenos fragmentos da Acrópole de Atenas mostrados há pouco.

Parece, portanto, aconselhável supor que partes do vaso estão faltando. Há provavelmente um ou mais fragmentos que o atribuidor viu e associou a estes, mas nós não pudemos vê-los, porque, de algum modo, se extraviaram do conjunto.

Entretanto, o interesse maior dos estudos de Beazley nunca foi expresso nas suas abreviadas iconografias e, de um ponto de vista estilístico, é preciso considerar que este exemplar fragmentário, tal como o analisamos, não preservou muitos pormenores. Entretanto, pudemos perceber que os exemplares da coleção de fragmentos de Reggio Calábria e a maior parte dos exemplares que analisamos em Florença, apresentam uma

espantosa semelhança de pormenores, seja entre eles, seja quando cotejados com taças oriundas da Ática.

No caso de uma grande taça de interior em fundo branco e exterior em figuras vermelhas de Reggio Calábria (45), não se podem negar as semelhanças de pormenor com outro vaso de mesma atribuição, a célebre taça da “Morte de Orfeu” proveniente da Acrópole de Atenas (46). São ambas cenas ditas agitadas (47), onde as figuras policromas no interior do medalhão são duas; uma masculina, outra feminina e, também em ambos os casos, tais figuras se propõem antagônicas, em luta.

Se compararmos, por exemplo, os perfis traçados para a Mênade de Reggio e para a jovem trácia do Museu Nacional de Atenas, é perceptível que as linhas dos lábios, queixos, orelhas e nariz são muito semelhantes, inclusive a direção dos traços e sua interrupção parecem ocorrer praticamente do mesmo modo. Excetuando no contorno dos olhos e das narinas, a semelhança entre estas figuras talvez possa ser notada mesmo por observadores pouco atentos (figuras 9 e 10).



**Figura 9: Pormenor da taça de interior em fundo branco e exterior em figuras vermelhas número 27.231 do Museu Nacional de Reggio Calábria. Face da Mênade em luta contra o sátiro Byb... Interior (desenho monocromático a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).**



**Figura 10:** Pormenor da taça de fundo branco número 15190 do Museu Nacional de Atenas. Face da jovem trácia (*bassaride?*) em luta contra Orfeu. Interior (desenho a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).

Diferenças de estilo muito mais visíveis emergem dos exemplares e fragmentos que foram atribuídos após a morte de Beazley, por discípulos dele ou por escavadores. Se cotejamos, por exemplo, a figura masculina de Orfeu na taça de Atenas e a figura de Apolo citaredo numa pequena taça de fundo branco encontrada em Delfos, na década de 1970, após a morte de Beazley (48), exemplar este atribuído à maneira do artista em questão por Meterns e Robertson, dois ex-discípulos do grande atribuidor, teremos flagrantes dificuldades em ver alguma semelhança (figuras 11 e 12). O Apolo de Delfos, marcado por traços mais fortes, é nitidamente mais arcaizante, como se observa no tratamento dado ao olho e nas pesadas folhas de louro que lhe ornaram a cabeça.



**Figura 11:** Pormenor da taça de fundo branco número 15190 do Museu Nacional de Atenas. Face de Orfeu e inscrição. Interior (desenho a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).

Para tanto, o estudo dos processos de esboço e pintura de cada um dos vasos, considerando as linhas incisivas, pode ajudar a rever criteriosamente o que Beazley e outros atribuidores sentenciaram. Podemos esperar o mesmo, por exemplo, da diferença qualitativa que o próprio Beazley afirmou existir entre fundos brancos e figuras vermelhas atribuídas a este pintor, o que teria feito dele uma espécie de “paradoxo artístico”, pois hora teria pintado como “mestre”, hora não passaria de um simples “imitador”; muitas vezes teria feito artesanato, poucas vezes teria feito obras primas. Para lançar luz a isso, é preciso, certamente, enxergar os traços incisivos de esboço, se esforçar para compreender o processo, levantar a recorrência das iconografias e também considerar as circunstâncias de achado. Além de procurar apontar as destinações e também os vestígios associados que possam apontar, senão as condições de produção, ao menos uma das múltiplas circunstâncias nas quais estes vestígios se encontraram antes de serem encerrados nas reservas técnicas e vitrines dos museus.



**Figura 12:** Pormenor da taça de fundo branco número 8140 do Museu Arqueológico Nacional de Delfos, Grécia. “Apolo” (desenho a partir de fotografia, desenho de observação e anotações).

A classificação dos pintores em “mestres” (*masters*) e “discípulos” (*pupils*) (49), presente em todos os grupos de pintores atribuídos por Beazley, teria surgido no manuscrito *Vida dos Artistas* de Vasari, em pleno Renascimento Italiano (50). Para interpretações cunhadas a partir dos estudos de Beazley, estas categorias aparecem constantemente filiadas a uma outra distinção: entre “artesanato” (*craft*) e “belas artes” (*fine arts*), expressão de juízo estético, que segundo Martin Robertson, teria se originado na obra de Dante Alighieri, no século XIV d.C. (51).

Importantes trabalhos foram dedicados por especialistas ao estudo do “estatuto social do artesão” na Grécia Antiga (52). A julgar por estes, não podemos inferir qualquer distinção rigorosa entre artesãos e artistas na Grécia Antiga, ao contrário, sabe-se do prestígio do oleiro que foi também pintor, Eufrônio (53), entre outros casos de prestígio documentados em inscrições nos próprios vasos e em documentos epigráficos, mas nada indica que as famílias (*géne*) de ceramistas, habitantes das próprias oficinas, vizinhos uns dos outros no célebre bairro do Cerâmico (*Kerameikós*) (54), não tenham constituído uma espécie de grupo social distinto, a exemplo dos trabalhadores rurais ou dos atores e músicos. Nos agrupamentos de artífices, o trabalho devia estar constantemente marcado pela coletividade, o que explicaria a enorme escassez de assinaturas em vasos a partir do período proto-clássico.

A autoria, portanto, pode ser vista como um valor que nós imputamos ao objeto e que seguiria, então, uma lógica estranha à produção cerâmica daquele período. Assim,

as categorias que acompanham as atribuições parecem impróprias, talvez possamos dizer: anacrônicas.

Há quem sustente que “os estudos estilísticos e a cronologia de cerâmicas (...) e de outros achados [gregos antigos], provavelmente tenham alcançado um grau sem precedentes na investigação de qualquer outra cultura de antigüidade comparável”, como é o caso de John Boardman (55), um dos maiores defensores de Beazley na atualidade, e há quem sustente que o método de Beazley não pode ser aplicado na maioria das demais culturas do passado, como por exemplo, Brian Sparkes (56).

Talvez se possa diluir tais particularidades e distâncias de muitos modos, principalmente se pudermos reconhecer, como o fez Martin Robertson, que o método que define o trabalho de Beazley é “apenas uma aplicação particular do mesmo método básico que todos os historiadores da arte e arqueólogos devem empregar: olhar intensamente para os objetos, e pensar intensamente acerca do que vê” (Robertson, 1991, p. 2). O que poderia significar também que as novas abordagens em ceramologia, seja qual for a situação estudada, dependem menos de aparelhos sofisticados que da intensidade do olhar e do pensamento.

#### Agradecimentos:

Às organizadoras do ciclo de debates em que este texto e estas imagens foram apresentados (vide nota 1), Profa. Dra. Kátia Pozzer e Profa. Ms. Deise Zandoná; à Profa. Dra. Haiganuch Sarian, orientadora de minha pesquisa de doutorado; aos museus Nacionais de Reggio Calábria (na pessoa de Cláudio Sabbione) e Florença (nas pessoas de Giandomenico de Tommaso e Anna Maria Espósito), na Itália, e Atenas (nas pessoas de George Kavadias e Anastásia Gadolou) e Delfos, na Grécia; à Escola Francesa de Atenas (na pessoa do diretor, Dominique Mulliez e também de Anne Jacquemin); à Universidade de São Paulo e à CAPES (financiadora do estágio doutoral realizado em 2006).

#### Notas:

1. Este texto se origina numa conferência apresentada no dia 4 de outubro de 2008 no *Ciclo de Debates em História Antiga: o estágio atual da pesquisa e docência no Rio Grande do Sul*, em Porto Alegre, RS.
2. Goulart, 2000.
3. Também segundo Rouet 2001, p.7 e Spivey 1991.

4. Apresentados respectivamente em Hodder 1992 e Clarke 1984.
5. Winckelmann, 1765, p.18
6. Entre outros autores, Ernst Cassirer trata da relação estreita entre a crítica de arte e a filosofia no século XVIII (Cassirer 1994 (1932), p. 371- 411). Desta, resulta uma racionalização da valoração das obras de arte e a adoção de critérios fixos para este propósito.
7. Winckelmann , 1765, p. 235.
8. Idem, ibidem.
9. A respeito da cisão e dos diversos rearranjos entre o modo clássico de figurar e a mitologia clássica herdada do medievo pelos renascentistas, ver Panofsky, 1980 e 1998.
10. Alberti, Da Pintura, 1992.
11. Winckelmann, 2005, p. 14-15.
12. Rouet 2001; Bothmer in True (org.) 1987, mas também M. H. da Rocha Pereira, 2007.
13. Sanches, 2008, p. 239.
14. Robert 1882; Hartwing 1893; Klein 1904-07; Furtwängler & Reichhold 1904-9.
15. O texto de 1886 foi publicado sob o pseudônimo russo Ivan Lermollief.
16. Nos estudos de Adolf Furtwängler, esta repercussão é explícita (Rouet 2001, p. 39; Boardman 2001, p. 131). Rouet, op. cit., também menciona Salomon Reinach (este último, na França).
17. Morelli 1892, p.20-47.
18. Sparkes 2000, p. 93.
19. Shanks 1996, p. 107.
20. Talvez a única exceção seja uma carta, apontada por Phillippe Rouet, onde Beazley fez referência direta a Morelli (carta a Plaoutine, 25 de dezembro de 1934 apud Rouet 2001, p. 60, nota 2).
21. Beazley 1925, 1942 e 1963, além de adendo publicado postumamente em 1971.
22. Beazley 1910 e 1911.
23. [www.beazleyarchive.ox.ac.uk](http://www.beazleyarchive.ox.ac.uk).
24. Beazley, 1959, p. 56.
25. Boardman 2001, p. 130.
26. Winckelmann 1765, p.353 e segs.
27. BEAZLEY, 1922; 1959, entre outros.
28. Dentre muitos estudos que seguem nesta direção, convém aqui apontar os trabalhos de Donna Kurtz 1983 e 1985 e o capítulo 5 de Philippe Rouet 2001, p. 93-108.
29. Beazley 1944; Robertson, 1992.
30. Beazley 1944; Richter, 1958.
31. Fundamentalmente, em Policromia sobre fundo branco, segundo Beazley, 1944, p. 31-32.
32. Beazley, 1963, capítulo 47, p. 859-873; [www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk) .
33. Os exemplares a que me refiro estão hoje no Museu Nacional de Atenas, no Museu Arqueológico Nacional de Delfos e no Museu Nacional de Reggio Calábria, sob os respectivos números de inventário: 15. 190; 81.40; 27.231.
34. Idem nota 32.
35. Sparkes 2000, p. 101.
36. Editado por Donna Kurtz em 1989.
37. Beazley, 1956.
38. Estas duas primeiras imagens não pertencem, obviamente, ao *corpus* constituído para o doutorado, não apresentam imagens analisadas, esboços ou estudos. A publicação das fotografias tiradas durante as análises é interdita pelos museus visitados. O mesmo não se aplica aos desenhos e anotações.
39. Talvez esta seja uma consequência infeliz do interesse majoritariamente estético que domina a ceramologia clássica.
40. Idem nota 35.
41. Hartwing et alii 1925-1933, vol. 2 (atribuição de E. Langlotz).
42. [www.beazleyarchive.ox.ac.uk](http://www.beazleyarchive.ox.ac.uk) , vase number 46755.
43. Indicado em vermelho na figura 7.
44. Beazley, 1963, p. 861, número 21 bis.
45. Inventário número 27231 do Museu Nacional de Reggio Calábria. Anteriormente em Taranto.
46. Museu Nacional de Atenas, inventário número 15.190 (Acr. 439), já aqui esboçada na figura 5.
47. Boardman, 1989, p. 38.
48. Museu Arqueológico de Delfos, inventário número 8140.
49. Como outras classificações freqüentes nas listas de Beazley: “pertencentes a este ateliê” ou a “aquele grupo”, etc. (Beazley 1963).
50. Whitley 1997, p. 43.

51. Robertson in Kuntz (org.), 1985.
52. Existem, em língua portuguesa, ao menos dois artigos recentes sobre o estatuto social dos artistas ceramistas gregos. Ambos publicados na Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Sarian, 1993, p. 105-120; Rocha Pereira, 1994, p. 95-101.
53. Isler-Kerényi e Rouet apontam o primeiro estudo sistemático sobre Eufrônio, escrito por W. Klein em 1879. Neste trabalho precursor já se consideravam “semelhanças estilísticas do desenho” além das assinaturas (Isler-Kerényi, 1980:11). Três dos vasos assinados por Eufrônio foram revistos por Beazley (Rouet, 1995, p. 6).
54. Nas imediações da Atenas antiga, próximo ao cemitério.
55. Boardman, 1964, p. 25.
56. Sparkes, 2000.

**Bibliografia:**

- ALBERTI, Leon B., Da Pintura. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- BEAZLEY, J. D. Kleophrades, *The Journal of Hellenic Studies* xxx. Londres: p. 38-68, pranchas I a IX, 1910.
- BEAZLEY, J. D. The master of the Berlin Painter, *The Journal of Hellenic Studies* xxxi, p. 277-295; pranchas xviii a xvii, 1911.
- BEAZLEY, J. D. Citharoedus, *The Journal of Hellenic Studies* xlii, p. 70-98, 1922.
- BEAZLEY, J. D. *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*. Tübingen: Mohr, 1925.
- BEAZLEY, J. D. *Attic Red-Figure Vases (ARV1)*. Oxford: Clarendon Press, 1942.
- BEAZLEY, J. D. *Potter and painter in ancient Athens*, Londres: *The Proceedings of the British Academy*, Volume XXX, 1944.
- BEAZLEY, J. D. *Spina e la ceramica greca*. Florença: Leo S. Olschki, 1959.
- BEAZLEY, J. D. *Attic red-figure vase-painters (ARV2)*. 3 vols, 2a. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- BEAZLEY, J. D. *Paralipomena: additions to attic black-figure vase-painters and to attic red-figure vase-painters*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- BEAZLEY, J. D. *Greek Vases: Lectures by J. D. Beazley, 1885-1970* (Kurtz, D. C., ed.). Oxford, N. York, Toronto: Oxford University Press, 1989.
- BIRCH, S. *History of Ancient Pottery – Greek, Etruscan, and Roman* (2 vols.). Londres: J. Murray, 1858.
- BOARDMAN, J. *The Greeks overseas*. Middlesex; Baltimore; Victoria: Penguin, 1964.

- BOARDMAN, J. Athenian Red Figure vases – the Classical Period. Londres: Thames & Hudson, 1989.
- BOARDMAN, J. The history of greek vases. London: Thames and Hudson. 2001.
- BOTHMER, D. von, Greek vase-painting: two hundred years of connoisseurship, In: M. True (org.), Papers on the Amasis Painter and his World. Malibu, 1987.
- CHILDE, G. Retrospect, *Atiquity* 32, p. 59-74, 1958.
- CLARKE, D. *Arqueologia Analítica*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 1984.
- FÜRTWANGLER, A. & REICHOLD, K. *Griechische Vasen-malerei: Auswahl Hervorragender Vasenbilder* (2 volumes). Munich: F. Bruckmann, 1904-1909.
- GOULART, Evaristo, *Técnicas instrumentais para a caracterização mineralógica e microestrutural de materiais cerâmicos arqueológicos*. São Paulo: IPT, 2000.
- HARTWIG, Paul. *Die Griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen stils*. *Stuttgart & Berlim*: W. Spemann, 1893.
- HARTWIG, Paul et alii, *Die antiken vasen von der Akropolis zu Athen*. Berlim: Gruyter, 1925-1933.
- HODDER, I. *Interpretación en arqueología: corrientes actuales*. Madri: Crítica, 1992.
- HOFFMANN, H. In the wake of Beazley – prolegomena to an anthropological study of greek vase-painting, In: *Hephaistos I*, p. 61- 70, 1979.
- ISLER-KERÉNYI, C. J. D. Beazley e la ceramologia, *Quaderni Ticinesi Numismática e Antichità Classiche IX*, p. 7-23, 1980.
- KLEIN, W. *Geschichte der griechischen kunst*. Leipzig: Veit & comp., 1904-1907.
- KURTZ, D. C. Beazley and the connoisseurship of Greek vases, *Greek vases in the J. Paul Getty Museum 2*, p. 237-50. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1985.
- KURTZ, D.C. (ed.) *Lectures by J.D. Beazley*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- KURTZ, D. C. *The Berlin Painter*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- MORELLI, G. (sob o pseudônimo Lermollief, Jvan) *Le opera dei maestri italiani nelle Gallerie de Monaco, Dresda e Berlino: saggio critico* (tradotto dal rosso in tedesco per cura del Dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco dalla baronesa de K. A.). Bolonha: Zanichelli, 1886.

- MORELLI, G. Italian Painters: critical studies of their Works, trad. C. J. Foulkes. Londres: John Murray, 1892.
- MORELLI, G. De la peinture italienne – les fondamentes de la théorie de l’attribution de peinture à propos de la collection des galleries Borghése et Doria-Panphili (edition établie par Jaynie Anderson et traduit de l’italien par Nadine Blamoutier). Paris: Lagune, 1994 (1897).
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental, Lisboa: Presença, 1980.
- PLÍNIO, O VELHO. (23 – 79 d.C.), Seleção e tradução da *Naturalis Historia*, de Plínio, o Velho: referência I (textos extraídos do Livro XXXV, 2 a 30 e 50 a 118), Antonio da Silveira Mendonça, Revista de História da Arte, Campinas, UNICAMP: 317-330, 1998.
- RICHTER, G. M. A. Attic red-figured vases: a survey. New Haven: Yale University, 1958.
- ROCHA-PEREIRA, M. H. O colecionismo de vasos gregos em Portugal: breve apontamento. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia ([www.mnarqueologia-ipmuseus.pt/documentos/Coleccionismo.pdf](http://www.mnarqueologia-ipmuseus.pt/documentos/Coleccionismo.pdf) em 7 de agosto de 2008).
- ROUET, Ph. Approaches to the study of Attic vases (trad. Nash, L.). Oxford: Oxford University Press, 2001.
- RASMUSSEN, T. B. & SPIVEY, N. (eds.), Looking at greek vases. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ROBERT, Karl, Cratere di Orvieto. Annali dell’Istituto di Corrispondenza archeologica, 1882, p. 273-289.
- SANCHES, P. L. M. The literary existence of Polygnothus of Thasos and its problematic utilization in painted pottery studies in Funari, P. P. A.; Garraffoni, R. S. and Letalien, B. (eds.) New Perspectives on the Ancient World. Oxford, Archaeopress/FAPESP, p. 233-242, 2008.
- SHANKS, M. Classical Archaeology of Greece – experiences of the discipline. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1997.
- SPARKES, Brian, The Red and the Black, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- WEISS, Roberto, The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. New York: Humanities Press, 1969.

- WINCKELMANN, Johann Joachim, Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture. Paris: Allia, 2005 (1755).
- WINCKELMANN, Johann Joachim, Histoire de l'Art chez les anciens. Amsterdam: Harrevelt, 1766 (apud <http://books.google.com> em 9 de setembro de 2007).