

# AS REPRODUÇÕES DE ESCULTURAS DA ANTIGUIDADE EM GESSO PATINADO E TERRACOTA DO MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS

RUI MORAIS\*

**Resumo:** Das cerca de setecentas reproduções em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis figuram alguns exemplares que têm como tema obras de escultura da antiguidade clássica.

A presença de números de catálogo na maioria das reproduções faz pensar que estas teriam integrado dactiloteccas temáticas onde se apresentavam obras de escultura dos mais afamados museus da Europa. É assim possível que estas possam ter estado originalmente agrupadas segundo os museus de origem, referidos individualmente, “Museo Capitolino”, “Museu Vaticano”, ou em conjunto, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”.

**Palavras-chave:** Reproduções; Esculturas; Antiguidade; Dactiloteccas; Museu Nacional Soares dos Reis.

**Abstract:** Among the almost seven hundred plaster cast and ceramic replicas at the Soares dos Reis National Museum, there are some pieces featuring subjects from sculptures of classical Antiquity. The fact the majority of the replicas bear catalogue numbers suggests they may have been included in thematic *Daktyliothecae* (gem cast collections), which contained works of sculpture from the most renowned museums in Europe. They may possibly have been grouped according to museum of origin, referred to individually, “Museo Capitolino”, “Museo Vaticano”, or jointly, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”.

**Keywords:** Imitations; Sculptures; Antiquity; *Daktyliothecae*; Museu Nacional Soares dos Reis.

---

\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CECH. rmorais@letras.up.pt.

## ENQUADRAMENTO

Em meados de oitocentos havia em Roma uma rede de interesses ligada à “indústria” do antigo – eruditos, antiquários, mediadores, restauradores, copistas e também falsificadores<sup>1</sup>. A pressão do mercado internacional ávido por exibir nas suas casas as obras-primas dos antigos e modernos encontrava uma certa resistência da tutela pontifícia que regulava e moldava as exportações das obras de arte originais, incentivando deste modo a aquisição de cópias, reproduções em gesso e de uma variedade de *souvenirs*<sup>2</sup>.

Em 1807 o Papa Pio VII, no quirógrafo de 1 de Outubro inserido no édito do Pro Camerlengo cardeal Giuseppe Dória-Pamphili, sintetiza de modo assaz eficaz a relação entre os vestígios antigos (neste caso da própria cidade de Roma) e os comerciantes, os artistas e os eruditos, que se interessavam pelo vasto mercado artístico e antiquário que em muito contribuía para o conhecimento da modernidade<sup>3</sup>. Tudo parecia rodar à volta destes visitantes, que alimentavam um vivo mercado de artefactos arqueológicos, bem como de restauradores e copistas. Neste clima, muitas das antigas famílias com dificuldades económicas, tentavam desfazer-se dos seus bens, o que levava à fragmentação do património artístico familiar<sup>4</sup>. O governo Papal, já com o anterior Papa Pio VI, tentava controlar este fenómeno da saída de antiguidades através da criação de licenças de exportação para quem quisesse levar peças antigas para fora do Estado. A situação chegou a um tal ponto que, no édito atrás referido, o Papa Pio VII promulgará (sem grande sucesso) a interdição de venda de objetos antigos ao estrangeiro<sup>5</sup>.

São também conhecidos organismos da tutela entretanto criados para evitar o depauperamento do património histórico, artístico e arqueológico. É o caso do Comissariado para as Antiguidades e do já referido Camerlengo que administrava os bens do Sacro Colégio através de leis especiais, intituladas *licentiae extrabendi* e *patentes extrabendi*<sup>6</sup>. Muitas das obras saídas de Roma como consequência da pilhagem efetuada pelo exército napoleónico (18 de Junho de 1796), irão ser devolvidas depois do Congresso de Viena (9 de Junho de 1815), em parte graças às pressões de Antonio Canova, encarregue pelo Papa Pio VII de fazer reentrar em Roma as obras deportadas<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> PINELLI, 2010, 62.

<sup>2</sup> PINELLI, 2010: 70.

<sup>3</sup> BENOCCI, 2006: 83.

<sup>4</sup> ARATA, 2008: 61.

<sup>5</sup> MELEGATI, 2008: 105.

<sup>6</sup> ARATA, 2008: 62.

<sup>7</sup> ARATA, 2008: 70.

Para satisfazer a procura deste “exército de compradores”, Roma compensava com um igual número de produtores, artistas e artesãos, incluindo estrangeiros que solicitados por uma clientela ampla e diversificada, souberam incrementar e diversificar a própria oferta, recorrendo a técnicas artísticas e a modalidades produtivas bem conhecidas ou a novas experiências, adaptando-as às novas exigências<sup>8</sup>.

É neste contexto que nos aparece na Europa e, em particular, em Itália, nos primeiros decénios de setecentos e no decurso de oitocentos o gosto pela aquisição de reproduções de gemas e camafeus adquiridas por colecionadores e por viajantes que visitavam a cidade eterna<sup>9</sup>. Esta era uma forma de poder apreciar, ainda que indiretamente, os originais que se encontravam nas mais importantes coleções públicas e privadas, a maioria das quais na posse das mais poderosas famílias, como é o caso dos Médicis, dos Orsini, dos Este e dos Farnese, entre outras<sup>10</sup>.

O principal mercado para adquirir estes objetos era a cidade de Roma, onde existiam uma série de pequenas oficinas que se dedicavam a estas atividades. Os artesãos – a que bem poderíamos qualificar de artistas – estavam bem organizados de modo a poder responder às numerosas solicitações. Estas atividades eram acompanhadas por interesses comerciais que implicavam as devidas autorizações dos proprietários para a reprodução das gemas e camafeus.

Estas peças de formato oval e circular, algumas vezes com ângulos retos (retangulares ou quadrados), eram emolduradas com um cartão prensado com bordadura negra ou dourada a imitar o ouro. Quando não incluídas dentro de caixas em forma de livro estas reproduções eram integradas em estojos / mostruários de madeira forrados com um pano verde. Muitas vezes estes produtos estavam numerados de modo a poderem ser identificados nos catálogos descritivos dos motivos iconográficos representados. Estavam assim criadas as primeiras dactiloteclas da época moderna.

As primeiras dactiloteclas surgem na 2ª metade do século XVIII (entre 1753 e 1776) pela mão de Daniel Lippert a que se seguiram toda uma série de dactiloteclas com vários formatos. O mais tardar em 1800, as dactiloteclas eram já uma forma de publicação bastante difundida e que interessava sobretudo para o ensino mas também eram bastante apreciadas pelos amantes das artes dos mais variados estratos sociais e das mais variadas áreas. Para além dos textos que acompanhavam as dactiloteclas e os respetivos catálogos surgiram também um grande número de

---

<sup>8</sup> PINELLI, 2010: 98.

<sup>9</sup> VENETUCCI, 2007: 157.

<sup>10</sup> BERNARDINI *et al.*, 1998: 15.

livros científicos que chamavam a atenção para a utilidade das gemas e para o seu uso didático e pedagógico<sup>11</sup>.

As dactiloteclas eram usadas para permitir a formação dos artistas e a educação do gosto. Era assim suposto que os artistas pudessem aprender o desenho correto do rosto dos deuses e dos heróis com base nas reproduções das gemas antigas<sup>12</sup>. Mas o tema das gemas também era tratado em ambientes universitários a partir de meados do século XVIII. O caso mais paradigmático foi o de Christian Gottlob Heyne (1729-1812), professor de arqueologia na Universidade de Göttingen<sup>13</sup>. Havia uma verdadeira rede de intercâmbio com os colecionadores, de modo a facilitar as permissões para encontrar novas temáticas e copiar os modelos mais divulgados a partir dos originais. Como já mencionámos, Roma era o centro da produção e do comércio destas reproduções, em parte graças à presença de numerosas coleções de gemas e camafeus, como por exemplo a do Vaticano que incluía a valiosa coleção de Cristiano Dehn, adquirida em 1777 pelo Papa Pio VI<sup>14</sup>.

A partir da segunda metade do século XVIII, as obras dos escultores contemporâneos começaram a estar presentes no repertório figurativo dos incisores de gemas e camafeus e, conseqüentemente, também nas reproduções feitas em Roma. Os escultores mais imitados foram o italiano Antonio Canova (1757-1822) e o dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844), seguidos dos alunos de ambos: Gibson, Wolff, Trentanove, Bienaimé, Tenerani, entre outros<sup>15</sup>. Substituíam-se assim alguns dos temas da glíptica de setecentos que imitavam as moedas e as gemas e camafeus antigos, realizados em dimensões assaz reduzidas (os trabalhos de Giovanni Pichler tinham uma dimensão média de 3 cm), por pedras de maiores dimensões (maioritariamente camafeus) que podiam melhor evidenciar as obras-primas daqueles famosos escultores<sup>16</sup>.

A par destas oficinas que faziam reproduções de boa qualidade, em parte graças ao uso de matrizes feitas a partir dos próprios originais, existiam, como já referimos, cópias de má qualidade elaboradas a partir das próprias reproduções<sup>17</sup>.

Como referimos, a partir do século XVIII começaram-se a fazer reproduções de gemas e camafeus, utilizando-se para o efeito variadíssimos materiais. Para além do vidro e do gesso patinado, estas réplicas eram feitas em enxofre, mas também as

<sup>11</sup> FLECKER, 2006: 95.

<sup>12</sup> BAUER, 2006: 79.

<sup>13</sup> GRAEPLER, 2006: 39.

<sup>14</sup> BERNARDINI *et al.*, 1998: 36.

<sup>15</sup> STEFANELLI, 1991: 91.

<sup>16</sup> STEFANELLI, 1991: 91-92.

<sup>17</sup> De facto, muitas das obras adquiridas em Roma não eram genuínas. O escultor inglês Joseph Nollekens (1737-1823) refere, a propósito deste tópico, que Thomas Jenkins um antiquário que servia de cicerone e por vezes banqueiro dos visitantes ingleses proporcionava aos seus visitantes estrangeiros «intaglios e camafeus realizados pela sua própria gente» o mais rapidamente possível.

havia em barro, em cera, em lacre ou mesmo até em massapão e papel em *maché*. Numa primeira fase o método da impressão, realizado com a ajuda de uma pequena camada de óleo que impedia que o original se colasse à reprodução, dava origem a um molde, normalmente em alto-relevo. Numa segunda fase, a partir desse molde, fazia-se o negativo de modo a que a reprodução ficasse idêntica ao original<sup>18</sup>.

Entre nós contamos com uma coleção de mais de setecentas reproduções de gemas, camafeus e medalhas à guarda do Museu Nacional Soares dos Reis que, por razões de programação, não se encontra em exposição permanente.

A coleção possui um carácter enciclopédico e universalista, bem ao gosto da época em que foi reunida, e caracterizava-se pela imensa variedade dos objetos que integrava. Organizava-se em secções como: pintura, artes decorativas, numismática, etnografia, história natural e arqueologia, entre outras.

Muitos dos objetos que a constituem podem ter sido adquiridos por João Allen, um negociante inglês que se fixou no Porto no século XIX e criou um museu de raiz na Rua da Restauração. Algumas peças teriam sido adquiridas por este colecionador numa viagem a Itália realizada em 1826-27. Sabe-se que durante essa viagem Allen encomendou ao famoso escultor Neri um desenho a lápis e uma matriz em gesso, com o correspondente molde em cera, com a sua própria efígie.

No inventário de História Natural e Curiosidades pertencentes ao Museu Allen, feito em 1849<sup>19</sup> são descritos na segunda sala, com o nº 7 os seguintes itens:

- «Medalhas de barro, gesso, cera, marfim, etc. de diff. tes tam.os, avulsas 163»;
- «3 caixinhas com 118 d.as»;
- «1 Caixa em forma de livro com uma collecção de 19 d.as de Neri».

Pela descrição acima referida verificamos que constavam da coleção reproduções em gesso adquiridos de forma avulsa, mas também outras integrados em estojos («3 caixinhas»), como vimos típicos suportes para este tipo de objetos, e ainda «1 caixa em forma de livro» com uma coleção de 19 reproduções em gesso saídas da oficina de Neri.

## AS REPRODUÇÕES DE ESCULTURAS DA ANTIGUIDADE

A presença de números de catálogo na maioria das reproduções faz pensar que estas teriam integrado dactiloteccas temáticas onde se apresentavam obras de escultura dos mais afamados museus da Europa. É assim possível que estas possam

<sup>18</sup> RIEDL, 2006: 125.

<sup>19</sup> SANTOS, 2005: 217.

ter estado originalmente agrupadas segundo os museus de origem, referidos individualmente, “Museo Capitolino”, “Museu Vaticano”, ou em conjunto, “Museo di Fizenze e Parigi”, “Museo Vaticano e Capitolino”, “Museo di Napoli e Villa Albani”, “Musei Diversi”, etc.

Com exceção das reproduções que ilustram esculturas do Louvre e da Gliptoteca da Baviera, todas as outras provém de museus de Itália, nomeadamente da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, e, em particular, de Roma (Museu Capitolino, *Museo delle Terme* e Museus do Vaticano). Este é o critério adotado para a apresentação que se segue das reproduções que ilustram esculturas da antiguidade clássica conservadas naqueles museus.

## – PARIS, MUSEU DO LOUVRE

Identificámos três reproduções, duas em gesso patinado e uma em terracota, que copiam dois camafeus que ilustram a famosa escultura do Hermafrodita adormecido. Trata-se de uma escultura romana, datada do século II, encontrada na proximidade das Termas de Diocleciano, em Roma, e que copia um original grego (Fig. 1a-c). O colchão, feito em mármore de carrara, foi esculpido em 1619 por Gianlorenzo Bernini, a pedido de Cipião Borghese. Esteve no Palácio Borghese até 1807, data em que foi cedida a Napoleão que a deposita no Museu do Louvre, em Paris.

Uma outra reprodução que encontra paralelo numa escultura atualmente conservada no Louvre ilustra o tema dos Centauros (Fig. 1d). Este tema pertence à escola ródia, onde dois escultores, Aristeas e Papias, naturais de Afrodísias, na Cária (Ásia Menor), propõe uma nova abordagem formal, longe dos cânones clássicos que apresentavam estes seres híbridos como seres ferozes e selvagens.

Na escultura este tema é bem conhecido por dois exemplares em mármore cinza-escuro de época helenística ou romana, conhecidos como o Velho e o Jovem Centauro. Estas esculturas, conservadas no Museu Capitolino, são muito provavelmente cópias antigas de um exemplar helenístico.

A reprodução em terracota inspira-se, todavia, numa outra escultura em mármore branco, como referimos, atualmente conservada no Museu do Louvre. Este exemplar foi encontrado em Roma no século XVII e adquirido por Napoleão em 1907 a Camillo Filippo Ludovico Borghese. Nesta versão vê-se um pequeno Eros nas costas do velho centauro, numa atitude provocatória. O braço direito do centauro está virado para trás, demonstrado que este tem as mãos amarradas. O velho centauro apresenta um certo ar de agonia e tristeza, aqui reforçada pelo jovem Eros que lhe puxa a cabeça para trás.

## – BAVIERA, GLIPTOTECA

Uma reprodução em gesso patinado com o fundo colorida de rosa, técnica muito provavelmente adotada da obra de Tommaso Cades, inspira-se na famosa escultura em mármore conhecida por Medusa Rondanini (Fig. 1e). Esta escultura, datada de época romana, foi copiada a partir de um original grego, muito provavelmente do período clássico<sup>20</sup>. Esta obra está na Gliptoteca da Baviera, na Alemanha, tendo sido adquirida pelo rei Ludovico da Baviera, durante o seu *Grand Tour* em Itália, enquanto príncipe. Segundo Janer Danforth Belson<sup>21</sup>, baseado num testemunho de Pausânias<sup>22</sup>, esta escultura tinha como modelo o *gorgoneion* dourado oferecido por Antíoco IV, em 170 a. C., exposto como *ex voto*, no muro de contenção sul da acrópole.

## – FLORENÇA, GALLERIA DEGLI UFFIZI

São quatro as reproduções que reproduzem obras da *Galleria degli Uffizi* (Florença), uma em gesso patinado que reproduz a escultura do chamado *Apollino* ou *Apolo Medici*, e três que copiam a célebre *Vénus de Médicis*, duas das quais em terracota.

O *Apollino* ou *Apolo Medici* é uma cópia romana de uma escultura helenística do deus Apolo adolescente, do tipo Lykeios (Fig. 1f). Trata-se de uma obra com características afins às produções de Praxíteles, podendo tratar-se de uma réplica de uma obra deste escultor ou pelo menos do seu estilo, havendo mesmo quem a considere obra romana, fruto da criação eclética chamada “segundo classicismo”<sup>23</sup>. É possível que o deus sustentasse na mão esquerda um arco. Esta obra foi encontrada em Roma no século XVII e esteve originalmente na coleção Borghese para depois fazer parte da coleção Médicis. Apesar de não ser reconhecida de entre as melhores obras da antiguidade, tratou-se de uma escultura largamente copiada no século XVIII.

A *Vénus de Médicis* é conhecida por uma réplica helenística, datada do século I a. C., provavelmente feita em Atenas, atualmente na *Galleria degli Uffizi*, em Florença. Esta obra copia um exemplar em bronze de um escultor grego desconhecido que possui, à semelhança da anterior, afinidades com as obras de Praxíteles (Fig. 2a-c).

<sup>20</sup> FURTWÄNGLER, 1893; BELSON, 1980: 374.

<sup>21</sup> BELSON, 1980: 373-378.

<sup>22</sup> I 21.3; V 12.4.

<sup>23</sup> MARTINEZ, 2007: 335.

A posse da figura é muito espontânea, já que cobre os peitos e o sexo como se tivesse acabado de sair do mar. Trata-se de uma das obras mais copiadas da antiguidade. Ao que parece esta escultura já era conhecida em 1559, e nos finais do século XVII era considerada uma das melhores estátuas conservadas do mundo antigo<sup>24</sup>.

## NÁPOLES, MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL

São também quatro as reproduções de obras do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles.

As três primeiras, em gesso patinado (uma das quais com o fundo rosa) e terracota, ilustram o conhecido Hércules Farnésio (Fig. 2d-f). Trata-se de uma cópia romana em mármore, datada dos finais do século II ou inícios da centúria seguinte, atribuída ao escultor ateniense *Glykon*, que copia um original grego em bronze datado do século IV a. C., obra de Lisipo de cerca de 320 a. C.<sup>25</sup>. Esta escultura foi reencontrada em Roma em 1546, no *frigidarium* das Termas de Caracala, e passou a fazer parte da coleção de escultura clássica do cardeal Alexandre Farnese, filho do Papa Paulo III. Esteve no Palácio Farnese até 1787, data em que foi trasladada para Nápoles. Nesta versão, várias vezes copiada durante a antiguidade e na época moderna, está representada a faceta humana do herói que fatigado depois de ter morto a Hídria de Lerna (um monstro aquático com forma de serpente policéfala) descansa apoiando-se no seu bastão. Com a mão direita atrás das costas, o herói segura os pomos de ouro do Jardim das Hespérides que lhe asseguram a vida eterna.

A outra réplica, em gesso patinado, reproduz o famoso grupo escultórico conhecido como “O Touro Farnese” ou “O Suplício de Circe”, obra datada do século II a. C. (Fig. 3a). Trata-se da maior escultura antiga do género até à data recuperada. Plínio (N. H. XXXVI, 33-34), refere que esta obra foi esculpida por dois artistas ródios, Apolónio e seu irmão Taurisco, a partir de um único bloco de mármore. Estes escultores foram aprendizes de Menécrates de Rodas, um dos autores das esculturas do Altar de Pérgamo. Foi importada para Roma por Asínio Pólio, um grande colecionador e político que viveu nas décadas finais do período tardo-republicano e os primeiros anos do Principado. A obra foi redescoberta em 1546 durante as “escavações” nas Termas Romanas de Caracala, solicitadas pelo Papa Paulo III, que precisamente financiou aquelas campanhas com a intenção de

<sup>24</sup> MANSUELLI, 1958-61: 71-3.

<sup>25</sup> KLEINER, 1992: 338-99.



poder vir a encontrar esculturas para decorar a residência palaciana da família Farnese, em Roma<sup>26</sup>.

## CIDADE DO VATICANO, MUSEU VATICANO

Contamos com cinco reproduções, em gesso patinado e terracota, que ilustram temas de esculturas do Museu do Vaticano.

Uma das reproduções recria uma escultura em bronze dourado que muito provavelmente copia um original grego, conhecida por *Hercules do Teatro de Pompeu* (Fig. 3b). Pensa-se que o exemplar romano tenha sido enterrado ainda na Antiguidade, após ter sido atingido por um raio. É possível que para o efeito tivesse sido celebrado um ritual expiatório, ao som de rezas misteriosas, chamado de *fulgur condere*, “enterrar o raio”, que os romanos incluíam na categoria dos prodígios<sup>27</sup>.

Uma das outras reproduções, desta vez em terracota, inspira-se na famosa escultura de *Apolo Belvedere*, uma cópia romana em mármore de um original grego datado de cerca de 330 a. C., uma das obras mais populares durante os séculos XVIII e XIX (Fig. 3c). A pose pode ser atribuída à escola de Praxíteles, mas o corpo esguio e a cabeça relativamente efeminada (repare-se no longo cabelo) introduz um novo conceito dos deuses do Olimpo. Foi considerada por Winckelmann e Goethe como um dos exemplares mais perfeitos da beleza clássica, tendo sido reproduzida vezes sem conta em museus, academias de arte e em Faculdades de Letras e de Belas Artes<sup>28</sup>. Alguns especialistas julgam tratar-se de uma obra de Leócares, outros de Eufanor.

Duas das reproduções, em gesso patinado, reproduzem uma das obras mais conhecidas de escultura universal, o conhecido *Discóbolo* de Míron, datado de meados do século V a. C. (Fig. 3d-e). Trata-se do mais importante escultor da fase de transição do período severo e o chamado momento clássico. Míron nasceu em Eleutéria, uma cidade na fronteira entre a Beócia e Atenas<sup>29</sup>. De acordo com Plínio<sup>30</sup> ele foi aprendiz de Ageladas e rival de um outro escultor chamado Pitágoras. Ainda que só se conheçam réplicas de época romana, o original era de bronze e deveria representar um vencedor do pentatlo nos Jogos Olímpicos, ou ainda Hyakinthos, morto quando lançava o disco. Míron interessava-se pelo movimento do corpo que aqui não aparece como algo totalmente natural, mas sim como uma síntese de ações sucessivas. Esta estátua tornou-se famosa por o artista ter conseguido

<sup>26</sup> KLEINER, 1992: 339.

<sup>27</sup> Plínio N H. II 146, *apud*. VASCONCELOS, 1913: 486-488.

<sup>28</sup> JANSON, 1998: 141-142.

<sup>29</sup> RICHTER, 1950: 207.

<sup>30</sup> PLÍNIO, N.H. XXXIV.57.

captar o breve momento de pausa entre o ter lançado o disco e o ir lançar o disco, o chamado “momento mirónico”. Foi esculpido com o propósito de ser observado de frente, isto é, pelo lado direito. Ainda não se dominava, em absoluto, a chamada terceira dimensão. Um escritor romano, Petrónio, descreve Míron como “quase capaz de aprisionar homens e animais em bronze”. Várias são as réplicas romanas, mas as reproduções em gesso patinado aqui apresentadas (pelo menos a segunda) são feitas a partir de gemas que parecem copiar a obra do Museu do Vaticano.

A última réplica que se inspira numa escultura do Museu Vaticano é sobejamente conhecida. Trata-se do busto de Péricles encontrado nas proximidades de Tivoli, em 1779 (Fig. 11f). Nesta versão do vaticano o estadista está representado com um elmo coríntio levantado, copiado a partir do protótipo em bronze de Kré-silas, esculpido para a acrópole de Atenas por volta de 440 a. C..

## ROMA, MUSEU CAPITOLINO

O maior número de reproduções copia obras do Museu Capitolino, dez exemplares em gesso patinado (dois dos quais com o fundo rosa) e terracota.

Uma das reproduções, em gesso patinado, retrata a cópia romana, conhecida como o “Apolo do Ônfalo” (480-460 a. C.), atribuído a Kálamis, um escultor grego do século V a. C. e precursor do Estilo Severo (Fig. 4a). Nos catálogos das dactilotebas este tema vem erradamente referido como uma escultura de Antínoo.

Mas entre o vasto acervo do Museu encontramos uma réplica em terracota que reproduz uma escultura de Antínoo (Fig. 4b). Esta obra, conservada na chamada Sala do Gladiador, é conhecida pelo nome de *Antínoo Capitolino* ou *Antínoo Albani* (dado que já em 1733 já se encontrava na posse do cardeal Alessandro Albani). As imagens deste jovem, favorito de Adriano, foram difundidas por todo o império, passando, inclusivamente, como referência para escultura de jovens, tornando-se por vezes difícil distinguir se se está a retratar este personagem ou qualquer outro jovem que foi representado com as suas feições.

Deste conjunto destaca-se a reprodução, também em terracota, que ilustra a famosa escultura do Gálata Moribundo (Fig. 4c). O tema aqui retratado está historicamente associado às várias tribos de gauleses que cruzaram o interior da Ásia Menor, em 287 a. C., e se confrontaram em meados do século III a. C. com os Atálidas de Pérgamo que contra eles realizaram uma série de campanhas. Para celebrar as suas vitórias os Atálidas erigiram, pelo menos, em 220 a. C. monumentos comemorativos na acrópole daquela cidade. Neste caso, estamos perante uma composição piramidal em bronze na qual fazia parte, para além da célebre

representação de um chefe gaulês, outros guerreiros bárbaros dispostos nos lados da composição. Os romanos reproduziram várias vezes estas esculturas, talvez para lembrar das suas próprias dificuldades com as tribos célticas do Noroeste da Europa<sup>31</sup>. Na escultura do capitolino é bem visível a musculatura do guerreiro e a expressão de contenção dos sentimentos, tal como o da agonia. Como gaulês está representado com bigode e com um torque no pescoço, ainda que mantenha a chamada “nudez heroica”<sup>32</sup>. O dramatismo do tema aumenta pela representação das gotas de sangue perceptíveis no lado direito da figura, revelando a situação eminentemente de morte do guerreiro.

Duas outras reproduções, uma em gesso patinado e outra em terracota, parecem inspirar-se numa outra escultura do Capitolino. Trata-se de uma cópia romana de uma escultura de Timóteo que representa o mito de Leda e do Cisne<sup>33</sup>, um tema muito popular na arte renascentista italiana (Fig. 4d-e).

No rol das reproduções que se inspiram em esculturas conservadas no Museu Capitolino, temos ainda dois exemplares em terracota que ilustram o famoso grupo escultórico de Eros e Psique (Fig. 4f). Este grupo escultórico, datado de época romana, copia um original grego datado do século II a. C..

Os últimos exemplos aqui coligidos que ilustram obras reunidas no Museu Capitolino correspondem a três exemplares, em gesso patinado com fundo rosa e em terracota, que representam o busto de Homero (Fig. 5a-c). Este busto, conservado na Sala dos Imperadores e Filósofos, é de época romana mas certamente reproduz um original grego de autor desconhecido.

## ROMA, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME

Duas reproduções, em gesso patinado, reproduzem o tema do chamado Grupo Ludovisi, esculpida por Menelau no último quartel do século I a. C., hoje conservado no *Museo Nazionale delle Terme*, em Roma<sup>34</sup> (Fig. 5d). O grupo escultórico é conhecido como Orestes e Electra, título atribuído por Winckelmann que suponha que representava o jovem filho de Clitemnestra quando confidenciava ter cometido o crime matricida (Fig. 5e). Existem outras duas interpretações: a mais antiga é que se trata da representação do jovem Papírio e de sua mãe, a outra, mais recente, identifica a matrona como Fedra e o jovem como Hipólito<sup>35</sup>. A mais consensual é que

<sup>31</sup> JANSON, 1998: 143.

<sup>32</sup> BRUNEAU, 2010: 97.

<sup>33</sup> BRUNEAU, 2010: 70.

<sup>34</sup> KLEINER, 1992: 33.

<sup>35</sup> PINELLI, 2010: 32.

se trata de Papírio tema que remontava aos inícios da República romana, quando ainda era permitido aos jovens patrícios assistir às reuniões do Senado. Segundo consta de uma anedota, relatada no período imperial por Aulo Gélio (*Noctes Atticae*) o jovem retornado a casa depois de uma importante reunião do Senado em que se tinha decido 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 se sabe, a confusão instala-se...

\*\*\*

As três dezenas de reproduções apresentadas, que ilustram 18 temas distintos da escultura clássica conservadas nos mais reputados museus da Europa, são um bom exemplo da função didática que poderiam ter estas peças, podendo ser observadas por um público mais vasto, impedidas de ter acesso às gemas e camafeus originais, conservadas em museus e coleções privadas de difícil acesso.

É possível que esta tenha sido uma das razões para que João Allen tenha adquirido estas coleções de dactiloteças, como se pudesse transportar o conteúdo de museus em pequenas caixinhas, para depois as apresentar num único local, o seu museu particular na rua da Restauração.

## BIBLIOGRAFIA

- ARATA, Paolo (2008) – *La diffusione e l'affermazione dei modelli artistici dell'antichità. Il ruolo del Museo Capitolino nella Roma del Settecento*. In *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*. Catalogo della mostra (Roma, 7 marzo-8 giugno 2008). Milano: Silvana, p. 60-71.
- BAUER, Stefanie (2006) – *Wie man eine Daktyliothek zusammenstellt. Überlegungen zu den Ordnungssystemen der Editionen von Lippert und Klausung*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 78-81.
- BELSON, Danforth (1980) – *The Medusa Rondanini: A New Look*. «American Journal of Archaeology», vol. 84, n° 3, p. 373-378.
- BENOCCI, Carla (2006) – *Contributi alla conoscenza della cultura antiquaria spagnola a Roma nei "Tempi Calamitosi" (1802-1814): la circolazione delle opere d'arte, le scelte culturali, le fonti d'indagine*. In BELTRÁN FORTES, J.; CACCIOTTI, B.; PALMA VENETUCCI, B., ed. – *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 83-99.
- BERNARDINI, Luisella; CAPUTO, Annamaria; MASTROROCCO, Mila (1998) – *Calchi di intagli e cammei dalla Collezione Paoletti all'Istituto d'Arte di Firenze*. Firenze: Polistampa.
- BRUNEAU, Philippe (2010, 5ª ed.) – *Greek Art*. In DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc, ed. – *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*. Austria: Taschen, 2 vols, p. 11-114.

- FLECKER, Manuel (2006) – *Kampf um Authentizität – Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die Impronte Gemmarie dell’Istituto*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 95-101.
- FURTWÄNGLER, Adolf (1893) – *Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen*. Leipzig.
- GRAEPLER, Daniel (2006) – *Von der Liebhaberei zur strengen Wissenschaft: Abdrucksammlungen und Gemmenstudium an der Universität Göttingen seit 1763*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 39-52.
- JANSON, Horst Woldemar (1998, 6ª ed.) – *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLEINER, Diana (1992) – *Roman Sculpture*. Yale.
- MANSUELLI, Guido (1958-61) – *Galleria degli Uffizi: le sculture*. Roma.
- MARTINEZ, Jean-Luc (2007) – *Les styles praxitéliants aux époques hellénistique et romaine*. In PASQUIER, A; MARTINEZ, J.-L., ed. – *Praxitèle, Exhibition Catalogue*. Louvre (23.3). Paris, p. 294-359.
- MELEGATI, Luca (2008) – *Giovanni Volpato e il cantiere romano*. In *Ricordi dell’Antico. Sculture, porcellane e arredi all’epoca del Grand Tour. Catalogo della mostra (Roma, 7 marzo-8 giugno 2008)*. Milano: Silvana, p. 104-113.
- PINELLI, Antonio (2010) – *Souvenir. L’industria dell’antico e il Grand Tour a Roma*. Roma: Editori Laterza.
- RIEDL, Nanna (2006) – *Von der Kunst Helden zu schaffen – Techniken der Steinbearbeitung und der Herstellung von Repliken*. In KOCKEL, Valentin; GRAEPLER, Daniel, eds. – *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen*. München: Biering & Brinkmann, p. 121-130.
- RITCHER, Gisela (1950) – *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. Yale.
- SANTOS, Paula Leite (2005) – *Um colecionador do Porto romântico: João Allen (1781-1848)*. Porto: FCT/IPM.
- STEFANELLI, Pirzio Biroli (1991) – *Le opere di Thorvaldsen nelle glittica romana dell’Ottocento*. In KRAGELUND, Patrick; NYKJAER, Mogens, coord. – *Thorvaldsen, l’ambiente, l’influsso, il mito*. Roma: L’Erma di Bretschneider, p. 91-99.
- VASCONCELOS, José Leite (1913) – *As Religiões da Lusitânia*. III. Lisboa.
- VENETUCCI, Beatrice Palma (2007) – *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all’ Ottocento*. Roma: De Luca Editori d’Arte.



Fig. 1a-c. Hermafrodita em gesso patinado e terracota.



Fig. 1d. Velho e o Jovem Centauro em terracota.

Fig. 1e. Medusa Rondanini em gesso patinado rosa.

Fig. 1f. *Apolo Medici* em gesso patinado.



Fig. 2a-c. *Vénus de Médicis* em gesso patinado e terracota.



Fig. 2d-f. *Hércules Farnese* em gesso patinado, terracota e gesso patinado rosa.





Fig. 3a. O Touro Farnese em gesso patinado.



Fig. 3b. Hércules do Teatro de Pompeu em gesso patinado.



Fig. 3c. Apolo Belvedere em terracota.



Fig. 3d-e. Discóbolo de Míron em gesso patinado.



Fig. 3f. Busto de Péricles em terracota.



Fig. 4a. Apolo do Ônfalo em gesso patinado.

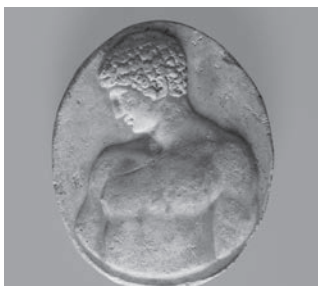


Fig. 4b. Busto de Antínoo em terracota.



Fig. 4c. Gálata Moribundo em terracota.



Fig. 4d-e. Leda e o Cisne em gesso patinado e terracota.



Fig. 4f. Eros e Psique em terracota.



Fig. 5a-c. Busto de Homero em gesso patinado, terracota e gesso patinado rosa.



Fig. 5d-e. Grupo Ludovisi em gesso patinado; Orestes e Electra em gesso patinado.