

AS GEMAS E OS CAMAFEUS: DA ANTIGUIDADE À ÉPOCA MODERNA

RUI MORAIS

rmorais@uaum.uminho.pt

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Resumo

Neste estudo apresenta-se o tema das gemas e dos camafeus. Depois de uma breve descrição sobre as fontes e os métodos usados pelos gravadores de gemas e de camafeus na antiguidade, abordámos a questão da recepção e produção deste tipo de objectos em época renascentista e moderna.

Palavras-chave: Gemas; Camafeus.

Abstract

In this paper a study on gems and cameos is presented. After a brief description of the sources and methods used by engravers of gems and cameos in Antiquity, we address the question of reception and production of such objects in the Renaissance and in the Modern Period.

Key words: Gems; Cameos.

O tema da migração e circulação das imagens tem sido recorrente no âmbito dos estudos artísticos, desde o trabalho memorável de Aby Warburg, *Mnemosyne – Atlas* (1924-1929)¹. Neste trabalho hercúleo de compilação de imagens o autor demonstrou que os valores expressivos da antiguidade se foram transmitindo ao longo dos tempos, culminando no período renascentista. Muitas obras medievais foram ilustradas com temas de

¹ Warnke, M. ed. (2010).

iconografia clássica, mas com formas góticas, como os famosos tapetes de proveniência flamenga e do norte da Europa que ilustram a Guerra de Tróia, as Histórias de Alexandre Magno, as Metamorfoses de Ovídio, etc., com roupagens e atitudes típicas da vivência medieval. Um bom exemplo da recepção e transmissão das imagens antigas desde a mais alta antiguidade até à época moderna são as gemas e camafeus inspirados nos temas iconográficos clássicos.

As gemas e os camafeus na antiguidade

A gravação de pedras usadas como selos, amuletos e ornamentos foi praticada na Ásia Ocidental desde os inícios do IV milénio a. C., e foi continuada pelos egípcios, minóicos e micénicos (Richter 1968, 1). Mais tarde, a incisão em pedras duras (gemas) com representações ou legendas dos Gregos e Romanos foi chamada glíptica, um vocábulo grego, *glypto*, adoptado na terminologia arqueológica e histórico-artística. Entre os romanos esta arte era chamada *caelatura*, como testemunha uma inscrição mural pompeiana que recorda um *Priscus caelator* e um *Campanus gemmarius* (Angelo Lipinsky 1975, 354; 359). Aqueles que se dedicavam à venda de pedras duras e preciosas, trabalhadas ou em estado bruto, recebiam o nome genérico de *gemmaarius*. O incisor que trabalhava as pedras de diferentes formas aparece na epigrafia latina como *politor gemmarum*, *cavator* ou *cabator*, *caelator*, *gemmaarius sculptor*, *signarius*, *insignitor*, etc. (Casal García 1981, 14)². Os gregos distinguiam *diaglyphi*, que poderíamos aporuguesar como diaglíptica e que significa cavar por incisão os entalhes ou gemas, de *anaglyphi*, traduzível por anaglíptica e que trata do processo inverso, ou seja, a gravação em baixo relevo, usada para o fabrico de camafeus, palavra que deriva do latim *cammaeus* (Casal Garcia 1990, 27).

O nosso conhecimento sobre os métodos usados pelos gravadores de gemas e de camafeus da antiguidade é muito diminuto e resulta de poucas referências literárias, de algumas, raras, representações iconográficas sobre esta actividade artesanal e da observação dos próprios originais (Richter 1968, 5).

² Podemos ainda encontrar estas expressões na literatura latina: em Plínio (*Nat.* 29.38), encontramos a expressão *gemmarum sculptor* e em autores mais tardios do período medieval as expressões *gemmarum insignitor* e *politor* (EAA 1960: 808).

As fontes literárias antigas são de especial importância, em particular os dados transmitidos por Teofrasto, em *De lapidibus*, e por Plínio, na sua *História Natural*, 37 (apud Hening 1994 x). Sabemos, no entanto, que estes objectos eram apreciados desde tempos recuados, quer pela beleza natural, quer pela qualidade da execução artística de algumas peças. No século VI a. C., Mnesarco, nascido na ilha de Samos e pai do filósofo Pitágoras, ficou famoso como incisor de gemas. Da mesma ilha provém Teodoro, filho de Telecles, que ficou particularmente conhecido por ter gravado para o tirano Polícrates um valioso anel em ouro com uma esmeralda (*smaragdos*) embutida (ou pelo menos uma pedra verde). Heródoto (*Hist.* 3.41) conta-nos esta curiosa anedota: o tirano Polícrates teria sido aconselhado por Amásis, um faraó egípcio, a oferecer aos deuses, como modo de contrariar a sua inveja, o seu bem mais precioso. Entre os seus muitos tesouros, Polícrates escolheu o seu anel de “sinete” e decidiu lançá-lo ao mar. Mais tarde, quando chegou a casa lamentou a sua perda. Como a pedra acabou por aparecer na barriga de um peixe é uma história familiar... (apud Richter 1968, 20). Passado meio milénio, Lívia, esposa do imperador Augusto, teria depositado essa mesma pedra no templo da Concordia, em Roma (Hening 1994, x).

Segundo John Boardman (1970, 18), a referência a Teodoro como um dos mais importantes gravadores de gemas é bastante interessante, pois sabemos que este artista foi também o arquitecto de um dos maiores templos jónicos de todos os tempos e um escultor lembrado pelas suas esculturas em bronze. Segundo este autor (id. *ibidem*), esta relação artística é mais comum do que possa parecer. Fídias, um dos maiores mestres de escultura grega, foi também pintor, e ainda recordado como miniaturista de algumas gemas com temas que ficaram famosos - uma cigarra, uma mosca e uma abelha - imitados em gemas clássicas.

Mais tarde, nos alvares do período helenístico, temos conhecimento de um outro famoso gravador de gemas, Pírgóteles. Este teria sido o único artista que Alexandre Magno permitiu que o representasse em gemas, ou pelo menos assim o dizem Plínio (*Nat.* 37.4) e outros autores (apud Richter 1968, 20; Boardman 1970, 360).

Contamos ainda com algumas obras de referência da época moderna como a de Natter, datada do século XVIII, que escreveu o seu *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne* (Paris 1754); a de Babelon de finais do século XIX intitulada *La Gravure en Pierres Fines* (1894) e a de Furtwängler na sua obra *Die antiken*

Gemmen (1900), um trabalho de consulta obrigatória para os arqueólogos (Casal Garcia 1990, 28).

Como referimos, representações iconográficas sobre esta actividade são igualmente raras. A mais interessante provém de uma estela funerária datada do século II. Nesta estela, encontrada no século XIX e hoje desaparecida, estava representado um instrumento de trabalho de um gravador de gemas de 18 anos, chamado Doros, correspondente a um arco de broca (Furtwängler 1900, III, fig. 206, 399). Estes instrumentos, em ferro e giratórios, eram utilizados mediante o intercâmbio contínuo de buris para a incisão das pedras que se fixavam numa prensa ou numa banca de trabalho. Na verdade esta é a principal diferença relativamente aos artífices modernos que utilizam tornos fixos, sendo amovível a peça a decorar (Casal Garcia 1981, 15; 1990, 28).

Pela observação directa das gemas antigas sabemos quais foram as principais pedras duras usadas: Cornalina, Sarda, Plasma, Calcedónia, Cristal de Rocha, Ametista, Girassol, Citrino, Ágata (ágata de bandas), Ónix, Sardónica, Nicola, Jaspe (sobretudo vermelho e verde), Lápis-lazúli, Esmeralda, Hematita, Malaquita. De todas estas, a pedra mais usada foi, segundo se julga, a cornalina (Casal Garcia 1981, 16).

Mas também eram usadas pastas vítreas³ que imitavam as verdadeiras gemas translúcidas muito apreciadas no século I d. C. e que segundo Plínio (*Nat.* 37.9) em determinadas ocasiões atingiam preços bastante elevados. Apesar desta circunstância, o mesmo autor (*Nat.* 30-36.65-66) menciona a prática de falsificações entre os romanos que se dedicavam ao fabrico de pastas vítreas de diferentes cores, fazendo-as passar por verdadeiras gemas; a propósito fornece alguns conselhos para diferenciar estas falsificações relativamente às pedras autênticas (Luzón 2010, 305).

As gemas eram incisas com os nomes dos artistas (*sigilli*), os famosos “*intagli*”. Como referimos, estas eram geralmente cortadas com um instrumento de entalhe e podiam ser usadas como um sinete a aplicar em cera ou em barro, embora a maioria dos anéis de sinete fossem de metal: ouro, prata ou - mais comumente - bronze. No período grego, antes de Alexandre Magno, a maioria das gemas eram usadas como pendentos, e só mais

³ O fabrico de entalhes em pasta vítrea fazia-se vertendo o material fundido num molde ou pressionando-o numa gema original como se de cera se tratasse; o resultado seria uma pasta vítrea, tipo camafeu, que teria que ser posteriormente retocada (Casal Garcia 1990: 41).

tarde como anéis que passaram a ser muito apreciados no período helenístico e romano.

Os camafeus, cuja tradição remonta pelo menos ao período helenístico, por volta do ano 300 a. C., eram esculpidos em alto e baixo-relevo, maioritariamente em ágatas estratificadas por camadas sucessivas, com o uso de raspadeiras, de cinzéis e de pedaços de abrasivo (Lipinsky 1975, 290-291; 359). À semelhança das gemas, os motivos mais frequentemente ilustrados nos camafeus são deuses e deusas, cenas mitológicas e figuras femininas.

No período helenístico os artistas tentam superar-se através da representação de temas ambiciosos, realizados a uma pequena escala. Foi uma época em que os incisores de gemas e camafeus tentaram atingir um domínio de excelência (Hening 1994, x). O alto grau de virtuosismo alcançado nos séculos V e IV a. C. irá servir de inspiração a Alexandre Magno, que no alvorecer do período helenístico, selecciona o aqui já mencionado Pirgóteles para esculpir o seu anel de sinete (id. *ibidem*). Nos finais do período helenístico e inícios do período imperial romano alguns grandes camafeus foram usados para representar membros ilustres das famílias reinantes de modo a afirmar o seu estatuto e poder.

Os temas tratados nas gemas usadas em anéis de sinete ilustravam o gosto e as crenças dos seus donos. Sabemos, por exemplo, que no anel de Júlio César estava gravada a imagem da Vénus *Genitrix*, uma clara alusão à sua pretendida descendência de Eneias (Luzón 2010, 305). Augusto, por sua vez, usou um anel com o retrato de Alexandre Magno e depois um outro com o seu próprio retrato, feito por Dioscórides (Suet. *Aug.* 50).

A beleza dos temas tratados nas gemas e camafeus foi desde sempre elogiada. Numa obra sobre as gemas e camafeus, datada de 1780, pode ler-se um elogio às “pedras gravadas”, na posse do Duque de Orleães:

“De tous les Monuments dont nous parlons, il n’en est point dont on puisse tirer une instruction plus agréable & plus variée que des Pierres Gravées. Elles nous ont conservé les images & les attributs des Divinités; les traits des grands Hommes & des personnages célèbres: les unes rappellent des details curieux du culte & des usages anciens; les autres représentent des allégories religieuses & morales; celles-ci sont des copies précieuses des plus beaux morceaux de la Sculpture Grecque; celles-là ne font que des ouvrages d’imagination. Ce qui les rend surtout intéressantes, c’est que par la solidité de leur substance, elles ont souffert peu d’altération, un grand nombre, joignant à la beauté de la matière le mérite de la plus parfaite exécution, nous

font admirer les merveilles d'un Art qui, comme l'a dit un homme d'esprit, semble, par la finesse & la sureté du travail, rivaliser l'industrie de la nature dans la formation des insectes.

On voit que tous ces différents rapports, les Pierres Gravées intéressent également l'Érudit & le Philosophe, le Naturaliste & l'Homme de goût. On voit en même temps combien l'explication de ces Monumens exige de talens & de connoissances diverses”.

Um dos aspectos mais curiosos relacionados com o tema da glíptica na Antiguidade é o do coleccionismo, tema já mencionado nas fontes antigas. Segundo estes escritos os anéis com gemas ou pequenas pedras soltas eram guardados em dactilotecas (*dactyliothecae*) como verdadeiros tesouros (Boardman 1970, 14-15). Nas listas de tesouros referidas nos templos como, por exemplo, no Pártenon, as gemas são frequentemente mencionadas como ofertas votivas (Richter 1968, 21). Quão comuns eram as ofertas de anéis pode ver-se numa inscrição do século II a. C. na qual se recorda que era proibido entrar no santuário de Despoina em Lykosoura usando anéis, a não ser que a intenção fosse que eles estivessem destinados como oferta votiva à deusa (id. ibidem).

A prática do coleccionismo foi também adoptada no Mundo Romano. Nos primeiros tempos da história de Roma em que a arte desempenhava um papel secundário, as gemas serviam para fins utilitários mais do que para fins estéticos. Nos finais do período republicano e inícios do período imperial, contudo, quando já se sentia uma forte influência da cultura grega helenística, coleccionar gemas – antigas e contemporâneas – passou a ser um passatempo relativamente comum, deixando de ser populares os estilos nativos itálicos (Hening 1994, xi). Em parte, este fenómeno explica-se como o resultado das conquistas romanas do mundo grego. Muitos dos artistas gregos foram trabalhar no ocidente à procura de novas clientelas ou vendidos no mercado de Delos, local que se tinha tornado porto romano para a comercialização de escravos. Assim se explica que muitas das gemas datadas dos finais do período republicano e até ao século II tenham sido feitas por gregos e assinadas com os seus nomes (Boardman 1970, 360-362), em genitivo ou nominativo seguido do verbo *epoiei*, mesmo quando se tratava de nomes latinos (EAA 1960, 808-809)⁴. Os homens ricos

⁴ Por vezes é difícil distinguir se os nomes correspondem à assinatura do artista ou ao nome do proprietário (sobre esta problemática, ver EAA 1960: 961).

competiam entre si para obter bons exemplares e pagavam avultadas somas de dinheiro. A propósito, Plínio (*Nat.* 37.21) conta-nos a história de um Senador, chamado Nonius, que teria sido expulso de Roma porque se tinha recusado a dar uma valiosa gema, no valor de 20.000 sestércios, a Marco António. Sabemos que, sobretudo a partir dos finais da república, os homens mais influentes tinham por hábito depositar as suas colecções como *ex-votos* nos templos, particularmente em Roma. Entre estes, Plínio (*Nat.* 37.5) refere Scaurus, o genro de Sulla, como tendo sido o primeiro romano a possuir uma dactiloteca (*dactyliotheca*). Famosa era também a colecção reunida por Pompeu Magno (Plínio, loc. cit.), outrora pertencente a Mitrídates, que a teria depositado no templo de Júpiter Capitolino. Mas também Júlio César foi um ávido coleccionador de gemas, especialmente aquelas antigas atribuídas a famosos gravadores (Suetónio, *Iul. Caes.* 47). Plínio (loc. cit.) diz-nos que este teria depositado seis dactilotecas no templo de Vénus *Genetrix*. Sabemos ainda que Marcelo, filho de Octávia e sobrinho de Augusto, dedicou uma colecção de gemas no templo de Apolo Palatino (apud Richter 1968, 20-21; Casal García 1981, 11-22; Hening 1994, xi;).

No período de Augusto e dinastia Júlio-Cláudia a moda das gemas e dos camafeus fez elevar o nível artístico deste tipo de obras. Havia, naturalmente, gemas que eram usadas como sinetes oficiais, como no caso daquela usada por Augusto com o seu próprio retrato (Plin. *Nat.* 33.12; apud Richter 1971, 4).

Mas também em ambiente provincial se colecionavam gemas e camafeus e se dedicavam em lugares públicos, juntamente com toda a classe de bens pessoais. Na Península Ibérica, na província da Bética, conhecem-se vários casos de oferendas de grande valor que teriam sido depositadas em templos. Num pedestal de estátua ou candelabro encontrado em Algeciras, datado de finais do século II e inícios do século III, temos uma inscrição de uma certa Fabia Fabiana que fez uma doação de jóias a Diana Augusta, entre as quais dois anéis com as respectivas gemas (Luzón 2010, 279). Num pedestal de estátua proveniente de Gaudix (antiga *Acci*, Granada), actualmente no Museu Arqueológico de Sevilha, consta uma inscrição similar de uma outra Fabia Fabiana e que muito provavelmente tem uma relação familiar com a anterior. Desta vez a oferenda foi em honra da deusa Ísis, por ordem divina (*iussi dei*), e também se enumeram as jóias dedicadas (id. 282). Da Bética provém ainda uma outra inscrição, encontrada em Itálica e datada de finais do

século III, na qual se refere que uma tal Vibia Modesta fez uma valiosa doação de jóias por ocasião da sua recondução no cargo de *flaminica sacerdos* (id. *ibidem*).

A gravação de gemas como sinetes, ornamentos e amuletos continuou ao longo de todo o período imperial, conhecendo-se obras de grande qualidade datadas dos séculos II e III, especialmente ao nível dos retratos (Richter 1968, 21).

Embora a produção de gemas diminua com o desmembramento do Império Romano nos séculos IV e V, a sua história continua. A última referência a uma coleção antiga de pedras preciosas pode ser encontrada na *Historia Augusta*, escrita no século IV, embora recorrendo a fontes anteriores. Aí se refere que Marco Aurélio, para financiar as Guerras Marcománicas, teria vendido os tesouros reunidos por Adriano, incluindo gemas, que bem poderiam ser simples objectos decorativos ou verdadeiras dactilotecas (Hening 1994, xii).

Apesar da continuidade da produção deste tipo de objectos, as gemas de época cristã são frequentemente de qualidade medíocre, quando comparadas com as do período anterior. Clemente de Alexandria refere que os temas ilustrados são simples (id. *ibidem*).

No decurso da evolução artística entre os finais do Império Romano do Ocidente e o período medieval, a arte das gemas incisas conhece momentos de retoma: ao lado de um número considerável de trabalhos de produção bizantina conhece-se algumas tentativas integradas na chamada arte bárbara e alto medieval. Temos alguns exemplos desta arte em gemas do período Carolíngio e da França do século XIII (id. *ibidem*). Durante aquele período as gemas eram geralmente apreciadas como amuletos e relíquias cristãs: usadas em anéis por dignitários da Igreja, em elmos, vasos, relicários e móveis com fins litúrgicos, estas obras são, regra geral, de inferior qualidade, embora as houvesse de grande qualidade estética (Richter 1968, 21; Boardman 1970, 14-15; Hening 1994, xii).

A recepção renascentista e moderna

A admiração pelo legado escrito e material dos gregos e dos romanos foi contínua, não cessando durante a Idade Média. A migração e a circulação das imagens clássicas têm sido uma constante até aos dias de hoje. Foi, no entanto, no século XV que ressurgiu um gosto especial pelos clássicos,

objecto de estudo nos estados italianos e que levaria ao movimento conhecido como Renascimento ao longo do século XVI, convertendo-se num instrumento simbólico ao serviço do poder político. Estava assim consolidado na Europa aquilo que se viria a chamar de Estado Moderno, segundo o modelo de Maquiavel, no qual o “príncipe” estava destinado a governar o seu povo com sabedoria e rectidão, firmeza e sensibilidade (Luis Valverde 2007, 29).

Naquele período peças em joalheria e relicários eram decorados com camafeus em relevo com vestígios alusivos à Antiguidade, como referimos, algo que já se vinha praticando ao longo de toda a Idade Média (id. 31).

Um dos maiores centros de produção de gemas e camafeus estava situado na pequena cidade de “Torre del Greco”, localizada na Baía de Nápoles, ainda hoje famosa pela produção deste tipo de jóias.

O gosto por este tipo de obras de arte fez com que várias cidades em Itália reunissem colecções de glíptica, a maior parte na posse das famílias mais proeminentes da época. Na obra de Laurent Natter, *Traité de la Méthode Antique de Graver en Pierre Fines, comparée avec la Méthode Moderne, et expliquée en diverses planches par Laurent Natter, Graveur en Pierre fines*. Londres. 1759, podem ler-se estas curiosas alusões:

“Toute le monde sait que c’est principalement la Maison de *Farnèse* et de *Médicis* qui a fait revivre l’Art de la gravure dans ces derniers siècles. On voit dans la fameuse Gallerie de *Florence* une grande quantité de *Camées* modernes, qui représentent des Entrées et des Triomphes, et qui sont travaillés avec toute l’exactitude imaginable, et le dernier soin; mais ils manquent de cette solidité, et de cette noble simplicité qui caractérise la composition grecque. [P. XVII] VALERIO VICENTINO a inondé le monde de ses gravures, tant en relief qu’en creux, & la plûpart en Crystal de roche ; mais il n’y en a aucune à mon avis qui égale, ou même qui approche de la perfection de celles de DIOSCORIDE, d’ONÈSE, de SOSTRATE, & c. J’en dis autant du laborieux CHRISTOPHE DORSCH de *Nuremberg*, dont les gravures prodigieusement nombreuses sont encore inférieures à celles de VALERIO. On peut aussi leur associer Mr. SHAUP de la ville de *Biberach* en *Suabe*, qui après avoir épuisé toutes les gravures des Livres imprimés, s’est enfin borné à graver en Crystal de roche, des *Cartes à jouer*, & d’autres bagatelles ; le tout pour s’enrichir plus vite ; en quoi il a bien mieux réussi que ceux de ses Confrères qui s’appliquent à faire des ouvrages excellens”.

Como vimos, estes objectos eram particularmente apreciados pelas classes mais abastadas. Entre os coleccionadores ou apreciadores mais ilustres contam-se o Papa Paulo II (1417 -1471 e Papa entre 1464-1471), um ávido coleccionador de camafeus. Segundo consta, este Papa ofereceu-se para construir uma nova ponte na cidade de Toulouse em troca de um valioso camafeu (a conhecida *Gemma Augusta*, agora em Viena), cuja oferta foi recusada (Furtwängler 1900; Richter 1968, 21). Mas também são famosas as histórias de Napoleão Bonaparte que inclusivamente fundou em Paris uma escola para ensinar a arte da produção destes objectos a jovens aprendizes, ou a Rainha Vitória que, igualmente apreciadora destes objectos, ditou a moda do seu uso entre as mulheres da época, que começaram a usá-los nas blusas, nos vestidos ou numa fita em volta do pescoço.

Uma breve mas intensíssima produção de obras de arte de glíptica ocorreu na corte de Federico II da Suécia, num momento em que esta arte já tinha sido transferida, em Itália, de Palermo para a Puglia. Grande parte desta colecção, actualmente nos Museus de Berlim, foi adquirida pelo monarca em 1765 à colecção de Winckelmann, após a morte trágica e violenta deste último em Trieste. Aos mestres era proposta a imitação dos camafeus imperiais romanos, sobretudo os retratos dos imperadores e o emblema heráldico do império, a águia (Lipinsky 1975, 356).

Mas o período de maior divulgação e fabrico das gemas e camafeus data da época de transformação do retrato barroco em neoclássico e o nascimento da imagem romântica como reacção aos excessos do último período do Barroco. As gemas, como as moedas, tornaram-se os itens favoritos dos coleccionadores do *Grand Tour* dado o seu valor, a facilidade de transporte e as mensagens que transmitiam da antiguidade clássica, desde retratos de imperadores a imagens de deuses e cenas de mitologia. Estes temas, em particular as cenas de mitologia e os motivos ornamentais clássicos, generalizavam-se não só na decoração de jóias mas também em muitos outros objectos como elmos, capacetes, peitorais de armaduras, punhos de espada, baixelas, copos e taças. O mesmo ocorre em todos os géneros de arte aplicada, não só em móveis, guarnições, relógios e decorações murais, mas também em carruagens de luxo (Luis Valverde 2007, 37-38).

Thomas Hope, um famoso coleccionador, *designer* de mobiliário e de interiores, membro de uma família de banqueiros holandeses, declarava no seu jornal *Household Furniture and Interior Decoration*, datado de 1807,

que para os móveis de sua casa, por ele idealizados e mandados fazer na Inglaterra, se sentiu obrigado a procurar com grande empenho *models and casts* em Itália. Como fez notar Alvar González-Palacios (2008, 16-17), é possível que por *casts* se possa entender figuras, reproduzidas em bronze e gesso. Os modelos adotados e copiados dos protótipos antigos não tinham nenhum tipo de propriedade intelectual e eram comercializados ou vendidos entre os vários artesãos da época.

Embora menos comum, sabemos que também na produção de porcelana se incluíam imitações de gemas e camafeus. Este foi o caso da famosa produção Josiah Wedgwood que graças a uma nova técnica, “jasper ware”, utilizou como fontes iconográficas algumas obras conhecidas na época, tais como *Antiquité Expliquée et représentée en figure de Bernard de Montfaucon* (1719), e a publicação do Conde de Calus, *Récueil d’Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1765-1767). Wedgwood contou com John Flaxman que se deslocou a Roma por motivos de estudo e lhe fornece desenhos e materiais para a sua fábrica, conhecida como *Etruria* (Agliano 2008, 89). É possível que, de entre estes materiais didáticos, pudessem ter sido enviados alguns decalques em gesso e em sulfureto de cádmio⁵.

Sabemos que um dos motivos mais comuns nas fábricas nos inícios de oitocentos foi a chamada *pittura a cammei*, imitando frequentemente as medalhas e camafeus antigos. Entre outras fábricas, este género de decoração foi sobretudo difundido entre 1810 e 1811 na famosa fábrica de cerâmica fina de *Sèvres*, no chamado *Service Iconographique Grec*, decorado com personagens da antiguidade (id. 93).

Para além de Roma, outras capitais europeias tinham reunido quantidades apreciáveis de glíptica. O Gabinete de Medalhas e Antiguidades da Biblioteca Nacional de Paris foi um dos locais mais importantes a respeito. No Guia do Visitante datado de 1930, *Les Pierres Gravées*, p. V, pode ler-se: “Le département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale renferme une collection d’intailles et de camées, sans rivale, illustrée par des chefs-d’oeuvres de glyptique que les cabinets de Naples, de Florence, de Pétrograd, de Londres, de Berlin ou même de Vienne, sont bien loin d’égaler”.

⁵ O sulfurato de cádmio usava-se como colorante; aquecido passava de laranja a vermelho.

Um outro aspecto relacionado com a produção de glíptica na Idade Moderna está relacionado com o tema das falsificações. À medida que o movimento neoclássico se desenvolvia e os escritos de J. J. Winckelmann e do Conde de Caylus chamaram a atenção para a importância das gemas na arte clássica, multiplicaram-se as colecções, criando uma procura que não poderia ser satisfeita pelas peças que iam saindo das escavações. Este foi um dos motivos que levou à prática da falsificação com fins lucrativos por alguns italianos (Hening 1994, xvii; 282). Mas não eram apenas os italianos que se aproveitaram dos ávidos colecionadores. Conhecida é a história de Thomas Jenkins (1722-1798), que viveu em Roma de forma faustosa graças às suas actividades como cicerone inglês e vendendo aos seus clientes mármore falsos e cópias de pinturas e de desenhos de Mestres conhecidos, para além das suas actividades agiotas de banqueiro e expedidor⁶ (Hening 1994, xvii).

Mas, para além das falsificações, havia trabalhos de grande qualidade que obedeciam aos cânones da época. Esta tradição remonta, como vimos, ao interesse renascentista, em parte graças aos interesses dos Papas e Príncipes que levaram à criação de grande número de escolas especializadas na arte da incisão de pedras duras, posteriormente criadas noutras cidades europeias. No entanto, apesar de a inspiração e de a técnica provirem da Antiguidade, o individualismo do gravador enquadra-se no estilo da época, com composições virtuosas e difusas, gravando-se gemas de maior tamanho, longe das composições concentradas dos antigos, inseridas em gemas de pequeníssimas dimensões (id. *ibidem*).

Considerações finais

A retoma da produção artística de gemas e camafeus dá-se nos alvares do século XIX, marcada pelo triunfo do imperialismo napoleónico, que no mundo das artes aplicadas se traduz no chamado “Estilo Império”, onde predominam formas neoclássicas relacionadas com o poder e a grandeza. Interpretam-se os mesmos motivos de inspiração clássica que proliferaram em épocas anteriores, combinados com motivos simbólicos, láureas, águias imperiais, cisnes simbólicos de Apolo, cavalos e grifos alados, a partir de repertórios amplamente difundidos na capital artística, Paris. Mas é tam-

⁶ J.J. Winckelmann deve ter aprovado Jenkins, dado que o recomendou como agente para a venda da colecção de Stosch, desde que cobrasse uma taxa modesta (Hening 1994: xvii).

bém o momento da entrada de um novo universo de temas relacionados com a Civilização Egípcia, consequência das campanhas napoleónicas naquele país.

A partir da segunda metade do século XIX, quando a arqueologia se tornou gradualmente científica, o estudo das gemas, passou de uma recriação praticada por diletantes e ávidos colecionadores, para se tornar numa autêntica especialidade científica e tema imprescindível de auxílio no estudo da arte da antiguidade e das suas formas de recepção até aos dias de hoje.

Algumas das representações nas gemas e nos camafeus permitem-nos obter uma ideia aproximada de como seriam algumas obras de arte da antiguidade entretanto perdidas. É o caso de algumas esculturas gregas dos santuários de Atenas, de Olímpia ou de Delfos e inclusive a representação de algumas divindades capitolinas e alguns monumentos.

Bibliografia

- AGLIANO, A. (2008). “Forme e sculture dall’antico nella porcellana europea”, in *Ricordi dell’Antico. Sculture, porcellane e arredi all’epoca del Grand Tour*. Roma: 84-95.
- BABELON, E. (1894). *La gravure en pierres fines : camées et intailles*. Paris.
- BOARDMAN, J. (1970). *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*. London.
- CASAL GARCÍA, R. (1981). *Aportación al estudio de la glíptica romana en España. Los entalles del Museo Arqueológico Nacional*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: 11.22.
- CASAL GARCÍA, R. (1990). *Colección de Gliptica del Museo Arqueológico Nacional. Serie de entalles romanos*. Madrid.
- EAA (1960). *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale (1958-1973)*. Roma.
- FURTWÄNGLER, A. (1900). *Die Antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. I-III. Berlim: Akademie Verlag.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (2008). “Souvenirs de Rome”, in *Ricordi dell’Antico. Sculture, porcellane e arredi all’epoca del Grand Tour*. Roma: 14- 59.
- GUIDE (1930). *Bibliothèque Nationale. Gabinet des médailles et antiques. Les pierres gravées*. Paris.

- HENING, M. (1994). *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*. Cambridge.
- LA CHAU, A.; Le Blond, A. (1780). *Description des Principales Pierres Gravées du Gabinet de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Premier Prince du Sang*. Tome Premier. Paris: s/p.
- LIPINSKY, A. (1975). *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo, 3000 a. C.-1500 d. C.* Firenze.
- LUZÓN, J. M. (2010). "Manufacturas", in Pilar León (coord.), *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*. Fundación Focus-Abengoa. Sevilla: 274-366.
- 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*. London.
- RICHTER, G. M. A. (1968). *The Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. A History of Greek Art in Miniature*. Phaidon.
- VALVERDE, L. (2007). "Evocaciones de la Antigüedad clásica en los palacios reales españoles", in *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid: 29-46.
- WARNKE, M. ed. (2010). Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne (1924-1929)*. Madrid: Akal.