

# CADMO

Revista do Instituto Oriental  
Universidade de Lisboa

12

Actas do Colóquio Internacional  
ORIENTALISMO ONTEM E HOJE

東方學國際研討會論文集  
東方學：過去與現在

# **O PODER DAS FORMAS: O ANTIGO EGÍPTO REVIVIDO NA ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

Por MARIA JOÃO BAPTISTA NETO  
*Professora do Instituto de História da Arte  
da Faculdade de Letras de Lisboa*

## **O poder das formas**

As formas artísticas das civilizações do Próximo Oriente Antigo não deixaram de ser absorvidas por Grécia e Roma que, por sua vez, são fonte de inspiração para a nascente arte cristã. A própria iconografia medieval encontra a sua expressão em elementos de diferentes origens culturais que, filtrados pelo cristianismo, mesmo por via bizantina, se espalham por toda a Europa<sup>(1)</sup>.

O Renascimento trás um incremento da exploração de formas da antiga Roma e com elas a expressão simbólica e a pureza geométrica de elementos absorvidos como o obelisco e a pirâmide, cultivados através da colecção de peças originais. A esta exploração de formas antigas não foi avessa a arte barroca, como prova o suporte com a figura de elefante que Lorenzo Bernini esculpiu na Piazza della Minerva, para o obelisco egípcio proveniente de Sais, redescoberto junto de Santa Maria Minerva em 1655, criando um protótipo de memorial muito difundido na época<sup>(2)</sup>.

Foi, contudo, a segunda metade do século XVIII que testemunhou um interesse renovado e crescente pela Antiguidade. Um novo sentido da História é proporcionado pelos intelectuais iluminados que, em busca das origens da civilização europeia, partem à descoberta ou redescoberta da Antiguidade Clássica. O fenómeno artístico é aquele

que melhor documenta o período em questão e para evidenciar a arte greco-latina são definidos estilos, distinguidas épocas e períodos. Todo este processo de «rigor» metodológico dá a conhecer outras formas artísticas de civilizações mais antigas numa relação de assimilação e persistência de formas. A arte egípcia assume uma referência privilegiada na crescente procura de uma expressão arquitectónica livre dos preceitos do rococó. Os espíritos racionalistas admiram o equilíbrio, a proporção a geometria aplicada das ordens clássicas, mas não ficaram indiferentes à pureza das formas e à estereometria da arquitectura egípcia, cujas qualidades começam a ser exploradas em meados de Setecentos.

A fecunda imaginação de Piranesi e os contributos de Ledoux, Boullé e outros catapultam as formas egípcias para o imaginário da produção académica, onde de acordo com os princípios das ordens clássicas é feita uma assimilação conjunta em propostas «visionárias» mas de repercussão significativa na futura arquitectura moderna. Quatre-mère de Quincy (1755-1849) chega mesmo a analisar a arquitectura egípcia e a compará-la com a grega.

A falta de rigor no conhecimento estereométrico da arquitectura egípcia, favorecido pela escala exagerada dos desenhos de Piranesi e, por outro lado, a assimilação de acordo com as proporções clássicas descaracteriza numa primeira fase os desenhos de influência egípcia para memoriais, estruturas cívicas e até edifícios públicos, cuja produção assume alguma megalomania.

Ainda assim, na versatilidade cultural do tempo, outras perspectivas se abriam que não deixavam de contemplar o Mundo Antigo. Os dissidentes da ditadura da razão descobrem novas categorias estéticas de raiz empirista-sensualista e sentimental e fazem emergir valores como o pitoresco, o sublime e o sobrenatural, decalcados do culto da natureza e da sua íntima relação com o divino. O gosto pela contemplação melancólica dos sepulcros, com grande expressão na literatura do tempo<sup>(3)</sup>, desencadeia um reviver de formas egípcias na exploração e fixação de uma simbólica fúnebre. A associação da arquitectura egípcia com a morte favorece uma relação com o aparecimento de novos espaços de enterramento e culto dos mortos: os cemitérios. Surgem mausoléus, jazigos e cenotáfios sob a forma de pirâmide e obelisco. Gradualmente, estas formas servem um identificação de valores entre a sabedoria e o misterioso hermético, com apropriação pelo associativismo secreto e o esoterismo.

A imaginação dos artistas cede aos «mitos» das culturas redescobertas criando vivências intemporais, com profundo impacto na sociedade de então. Um dos exemplos mais significativos que estimula a

imaginação e a criatividade na época é, sem dúvida, a ópera, como grande espectáculo polivalente. Neste campo, *A Flauta Mágica* de Amadeus Mozart (1791) tem particular importância como irá ter, embora já noutro contexto, a *Aida* de G. Verdi (1871).

O Próximo Oriente Antigo atrai cada vez mais viajantes e artistas em busca de civilizações perdidas, de culturas e vivências que podiam constituir a origem e explicar coordenadas mentais do homem contemporâneo. A apropriação de símbolos dessas culturas traduziu-se, por vezes, numa invasão e saque de elementos artísticos, servindo como glorificação pessoal e política.

A par de uma atitude revivalista de natureza simbólica entre o exótico, o pitoresco, mas também, o espiritual e o oculto, sem esquecer a vertente estereométrica da pureza das formas enquanto exercício académico, o Mundo Antigo renasce progressivamente pela via arqueológica, com estudos e levantamentos sérios. Assumindo estas três atitudes, a Europa contemporânea recebe e cultiva no seu imaginário formas artísticas das civilizações antigas que perpetua em obras de arte notáveis.

### **Dos exemplos nacionais oitocentistas**

Em Portugal, também vamos encontrar ecos deste fenómeno cultural e artístico entre os finais de Setecentos e a centúria seguinte<sup>(4)</sup>. Um dos primeiros exemplos prende-se com a obra do arquitecto inglês James Murphy, de 1795, sobre o mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha<sup>(5)</sup>. Trata-se de um levantamento exaustivo do monumento medieval português numa altura em que se discutia sobre as origens do estilo gótico. Murphy rebate as opiniões algo místicas e curiosas que arreigavam a modinatura do arco quebrado à forma da quilha da arca de Noé, ou do templo de Salomão, ou, ainda, aos ramos entrelaçados das árvores, e radica os princípios da arquitectura gótica na figura piramidal rigorosamente calculada, estabelecendo uma derivação do gótico da antiga arquitectura egípcia. O arquitecto inglês concentra-se nos exemplos das pirâmides, dos obeliscos e, sobretudo, da *Sala Egípcia*, descrita por Vitrúvio, onde vê uma semelhança notável com a igreja gótica, apesar dos arcos quebrados apenas terem sido utilizados pelos arquitectos medievais. Outro aspecto que leva Murphy a radicar a arquitectura gótica no modelo egípcio é de ordem simbólica e espiritual. Este quer ver nas longas agulhas que coroam os edifícios góticos a marca do local funerário organizado no interior dos templos. Os arquitectos góticos teriam buscado exemplos na Antiguidade, onde

a crença na imortalidade da alma levou à realização da construção com uma acentuada verticalidade, como no caso concreto da civilização egípcia.

A obra de Murphy tem um considerável impacto no ambiente internacional de reflexão sobre a organicidade do gótico e a relação estabelecida com a arquitectura egípcia não deixou de ser debatida<sup>(6)</sup>. Tratava-se de um «sólido modelo de referência»<sup>(7)</sup>, e esta aproximação pretendia competir com a relação entre o neoclássico e o greco-latino porque também os seus partidários admiravam a estereometria egípcia.

Esta admiração pode ser bem testemunhada na pintura de André Gonçalves (1685-1762) mais propriamente nas telas que pintou para a Igreja da Madre de Deus, entre 1746 e 1750, com os passos da vida de José no Egipto. Salienciamos a riqueza arquitectónica do quadro que representa *José a interpretar o sonho do Faraó*. Por entre elementos clássicos surgem um obelisco e uma pirâmide a dar o tom local à composição, embora a forma piramidal acuse uma composição com base facial em triângulos isósceles mais ao gosto clássico.

Traçado idêntico aplicou Vieira Lusitano nas pirâmides que compõem o cenário da tela pintada em 1770 com o tema do *Repouso na fuga para o Egipto* (MNAA) da qual existe também um desenho<sup>(8)</sup>.

Ambas as pinturas mostram a apropriação clássica das formas egípcias, impondo no entanto uma métrica própria. É interessante a junção destes elementos com motivos bíblicos, aspecto que irá marcar um determinado tipo de produção, ao mesmo tempo que retira o cunho pagão às formas utilizadas.

Esta simbiose serviu a Augusto Fuschini para projectar o novo portal para a catedral de Lisboa que deixou incompleto à data da sua morte, ocorrida em 1911. Encarregado de restaurar o templo catedralício de Lisboa, em finais do século XIX, o engenheiro Fuschini serviu-se de uma perspectiva de unidade estilística mas pouco consentânea com a realidade histórico-artística do monumento. Divagou por um historicismo de referências românico-bizantinas que depois foi apagado pelo seu sucessor na direcção dos trabalhos de restauro<sup>(9)</sup>. Subsistem no claustro algumas pedras lavradas que compunham um portal megalómano onde as referências orientais são evidentes. As bases, vincadas nos ângulos por dragões alados, registam cenas bíblicas esculpidas em baixos-relevos, como *Moisés a ser salvo das águas do Nilo*, *a Justiça de Salomão*, *Daniel na caverna dos leões*, ou o *Sacrifício de Isac*. Sobre estes pedestais erguiam-se colunas, das quais temos parte de uma que chegou a ser lavrada em espiral à maneira de coluna romana comemorativa, com motivos, ao que tudo indica, do Juízo Final.

Ainda no domínio do restauro de monumentos, é curioso apontar a iniciativa que os frades carmelitas, do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Lisboa, tiveram depois do terramoto de 1755. A reconstrução iniciada das naves e cobertura da igreja mostra um cuidado em seguir uma linguagem artística entre o clássico do tempo e a persistência da linha gótica, produzindo um hibridismo onde se chega a sentir uma aproximação à modinatura egípcia, o que mostra a procura incessante de formas de diferentes origens em finais do século XVIII<sup>(10)</sup>.

Será, contudo, na arquitectura funerária onde iremos encontrar um maior número de exemplos de influência oriental, particularmente egípcia. A identificação das formas egípcias com o culto dos mortos



Cemitério do Alto de São João, Lisboa, Jazigo da Família Pizani.



Cemitério do Alto de São João,  
Lisboa, Jazigo de Elias Garcia

estava estabelecida e começava a ser explorada nos novos espaços cemiteriais públicos. «O Egipto é um grande túmulo» – definia Eça de Queirós, impressionado na sua visita àquele país em 1869 – «Ali descansam os faraós; ali jazem os templos; ali estão sepultadas as cidades. Tudo são ruínas, túmulos – infundável areal dos mortos! E o deserto, além, vai cimentando perpetuamente aquela linha de morte»<sup>(11)</sup>.

A pirâmide serve ao arquitecto F. Fabri (1761-1817) para conceber o túmulo do general e príncipe inglês de Valdeck que veio a Portugal reorganizar o nosso exército e morreu em Sintra em 1798<sup>(12)</sup>. O túmulo, no Cemitério Inglês de Lisboa, apresenta a forma piramidal isósceles, onde foram esculpidas as armas e o epitáfio do falecido veladas por duas figuras egípcias.

Os cemitérios mais antigos de Lisboa, como o dos Prazeres, cuja fachada e portão alude na forma e nos símbolos ao antigo Egipto, e o

do Alto de São João, registam vários exemplares de jazigos e cenotáfios com composições formais de obeliscos e pirâmides. De salientar, neste último, o jazigo da família Pizani sob a forma piramidal combinada com um portal neoclássico e o jazigo subterrâneo de José Elias Garcia (1830-1891), grão-mestre da Maçonaria, assinalado por um grande obelisco, como um memorial comemorativo, onde a simbologia maçónica, que tem particular relação com as formas egípcias, marca presença.

A expressão funerária da pirâmide e o sentido de memorial do obelisco terão uma aplicação persistente na tumulária e demais arquitectura fúnebre mesmo já na centúria seguinte. É conhecido um projecto de Raul Lino (1879-1974) para uma capela de cemitério, com base numa composição piramidal.

No imaginário romântico nacional a utilização de elementos de origem oriental enquanto exotismo, gosto coleccionista e referência simbólico-mítica de culturas ancestrais, tem no palácio da Pena, obra de D. Fernando II, um exemplar de referência. Na miscelânea de formas que o rei consorte mandou o barão Eschwege architectar a sua residência particular, na serra de Sintra, sobre as ruínas de um antigo convento da ordem de S. Jerónimo, várias são aquelas que podemos facilmente identificar sob inspiração do Próximo Oriente Antigo. Sejam as esculturas decorativas das mísulas com cobras entrelaçadas, os estuques e pinturas de interiores com animais alados, bicéfalos e entrelaçados, os capitéis com cestos em lótus, sem esquecer o colossal tritão que guarda a entrada do palácio.



Jardim Zoológico de Lisboa, ponte pênsil.



Jardim Zoológico de Lisboa, esfinge.

A Quinta das Laranjeiras é outro dos espaços românticos nacionais onde as referências exóticas, pitorescas e simbólicas ao Egito têm lugar. O espaço foi adquirido por um tio do 1º barão de Quintela, que, sob risco de um padre oratoriano, mandou edificar o palácio. Foi, contudo, o 2º barão de Quintela e 1º conde de Farrobo que remodelou o palácio e os jardins ao gosto romântico e promoveu a construção de um teatro reedificado em 1842-43 pela mão de Fortunato Lodi autor do Teatro de D. Maria II<sup>(13)</sup>. Na Quinta, onde hoje está instalado o Jardim Zoológico de Lisboa, mandou o conde de Farrobo construir um lago apazível com uma ponte pênsil, cujos pilares são rematados por figuras egípcias. Esta ponte foi refeita em 1950, pelo engenheiro Edgar Cardoso, a mando do ministro das Obras Públicas José Ulrich<sup>(14)</sup>. Como podemos ler na *História do Jardim Zoológico de Lisboa*, a reconstrução da ponte fez-se com material moderno o que não fez «perder a graça que Farrobo lhe tinha dado»<sup>(15)</sup>.

Na alameda fronteira ao palácio ergue-se um obelisco comemorativo da visita régia de D. João VI e de homenagem ao heroísmo dos soldados lusos durante as invasões napoleónicas, inaugurando entre nós um tipo de memorial militar cuja forma será mais tarde repetida no Buçaco, em 1875, e no monumento aos restauradores de 1640 erguido no início da Avenida da Liberdade em 1886<sup>(16)</sup>.

Ainda na Quinta das Laranjeiras, não muito distante da pequena ponte, podemos encontrar uma esfinge que, com o seu sorriso enigmático, emprestava um cunho exótico ao primitivo jardim romântico.

As esfinges são, aliás, o motivo escolhido por Lodi para decorar a fachada do teatro que desenha para Farrobo.

O conhecimento e a seriedade arqueológica não eram a nota dominante nestas realizações. Na nossa incipiente ciência arqueológica oitocentista Possidónio da Silva, o *Champollion do Ocidente*, como lhe chamaram, sobressai pela actualidade de conhecimentos e respeito que mantinha por parte dos círculos académicos internacionais<sup>(17)</sup>. De referir, igualmente, António Enes que, em 1868, defendeu uma tese no Curso Superior de Letras intitulada a *Philosophia Religiosa do Egypto*. Contudo, os estudos sobre egiptologia não teriam grande profundidade, valendo inclusive a crítica de Adolfo Coelho numa das *Conferências do Casino* em 1871, citando a existência de um curso sobre o antigo Egipto no Curso Superior de Letras ministrado por um professor que nunca tinha visitado aquele país<sup>(18)</sup>.

A visita aos lugares da civilização faraónica impunha-se no conhecimento da História na formação avançada de então. A rainha D. Amélia insiste em levar os jovens príncipes, D. Luís Filipe e D. Manuel, ao Egipto, numa viagem que teve lugar em 1903 e da qual são conhecidas várias fotografias. Na comitiva real viajou o «pintor de corte» Eduardo Casanova que, em terras egípcias, recolheu inspiração para alguns trabalhos posteriores. Merece menção uma aguarela com figura feminina egípcia sob plano compositivo de motivos arquitectónicos locais existente no Palácio Nacional da Ajuda<sup>(19)</sup>.



Luigi Manini, cenários para a ópera *Aida* (Museu Nacional do Teatro).

Esta arte revivalista de artistas e de mecenas românticos, no delírio da surpresa, do enigmático e do imprevisto, arrebatava os espíritos com particular expressão no grande espectáculo de então que era a ópera. D. Fernando II e o conde de Farrobo eram, aliás, dos principais animadores da Ópera de São Carlos.

Depois da *Flauta Mágica*, de Mozart, é a vez do compositor italiano G. Verdi responder afirmativamente à proposta do arqueólogo Mariette para criar uma obra do belo canto passada no Antigo Egipto. Com base no guião de Mariette, Verdi concebe a famosa *Aida* representada no Cairo por ocasião da inauguração do canal do Suez em 1871. O empenho do arqueólogo foi total na concepção dos figurinos e na composição do próprio cenário ao natural para que a autenticidade histórica e artística domina-se no romance impossível entre o general egípcio e a bela escrava etíope<sup>(20)</sup>.

A natureza da temática e a grandiosidade desta estreia determinaram a exigência de cenários e figurinos cuidados sempre que a obra subia ao palco. A sua estreia em Lisboa ocorre em 1878 e em vários anos é a peça mais recitada no São Carlos<sup>(21)</sup>. A obra de Verdi e a história de Mariette puderam contar com a imaginação pródiga do cenógrafo Luigi Manini para as primeiras representações em Portugal. Os cenários que fez para a *Aida* revelam, a par da exigência colossal, um fino e sublime sentido poético, encantatório e romântico nas particularidades da luz e da sombra, nos tons quentes e na transparência das formas<sup>(22)</sup>.

Um espectáculo como a ópera, na sua dimensão musical, lírica, cenográfica, narrativa e histórica, estimulava o imaginário e actuava como catalisador do revivalismo formal e do interesse pelas culturas e épocas evocadas. O sucesso das representações da *Aida*, entre nós, transporece na apropriação imagética da obra pela caricatura e sátira política e social, com destaque para a mestria de Rafael Bordalo Pinheiro<sup>(23)</sup>.

A egiptomania estimulava a colecção de peças originais provenientes da febril actividade arqueológica. Em finais do século XIX, a Sociedade de Geografia recebia cerca de 100 peças de antiguidades egípcias da parte do Museu de Guiza, antecessor do actual Museu Egípcio do Cairo, oriundas de Deir el-Bahari, em Tebas Ocidental. A família Palmela reunia igualmente uma importante colecção egípcia depois doada em meados do século XX ao Museu Nacional de Arqueologia, onde também se acumularam as colecções da Família Real e de José Leite de Vasconcelos<sup>(24)</sup>.

Por todas estas vias as imagens e as formas egípcias difundiam-se e entravam na percepção e identificação imediata, vulgarizando tendências e modas.

## A *Art-Decó* ou um gosto renovado pelo Antigo Egipto

A descoberta do túmulo do faraó Tutankhamon, em 1922, constituiu um dos grandes triunfos arqueológicos do século XX, muito publicitado na altura, e fez renascer o gosto por aquela civilização.

O magnífico tesouro encontrado com excelentes peças de ourivesaria, mobiliário, etc., constituiu uma preciosa fonte de influência para a produção de artes decorativas. O entusiasmo em torno das descobertas contaminou a indústria cinematográfica e levou a grandes produções sobre o tempo dos faraós. A nova arte substituiu a ópera no estímulo do imaginário e tinha a particularidade de obter uma maior divulgação junto do grande público. Cecil B. De Mille realiza em 1923 o espectacular *The Ten Commandments*, o qual viria a refilmar em 1956<sup>(25)</sup>. Em 1934 o mesmo realizador deixa-se seduzir pela figura de *Cleópatra*, representada por Claudette Colbert, cuja caracterização e guarda-roupa marcam um estilo na moda feminina. A figura da rainha do Egipto voltaria ao grande écran nos anos 60, sob a direcção de Joseph L. Mankiewicz, protagonizada por Elizabeth Taylor, naquela que foi a produção mais cara da história do cinema até então<sup>(26)</sup>. Entretanto merecem ainda destaque a fita *The Mummy* (1932), um clássico da produção de terror várias vezes retomado, e a passagem a cinema da história da *Aida*, pela mão de Clemente Francassi (1953), cujo papel principal coube à talentosa Sophia Loren, dobrada vocalmente por Renata Tebaldi<sup>(27)</sup>.

O cuidado posto na realização cenarial destas produções, em particular por Cecil B. De Mille, exigiu uma revisão séria e atenta das obras de arte do Antigo Egipto que assim foram «arrancadas» do fundo dos museus, do conhecimento restrito dos eruditos, mostrando-se revividas em todo o seu esplendor e magnificência ao público em geral.

O ano de 1925 marca a grande Exposição Internacional de Artes Modernas Decorativas e Industriais em Paris, onde a *Art-Decó* vive o seu apogeu. As influências egípcias são marcantes a nível das formas, na qualidade dos materiais, mas sobretudo a nível da cor, com uma intensidade luminosa e tons quentes nos ocres, nos azuis, nos vermelhos, no ouro, etc.

Em Portugal, o novo regime político do Estado Novo resolve promover a arte moderna e valorizar o trabalho dos arquitectos e dos artistas em geral, criando uma aparente imagem de eficiência, progresso e modernidade. Os artistas, fartos do sufocante marasmo cultural e artístico dos anos 20, aderem entusiasmados ao repto lançado por Duarte Pacheco, então ministro das Obras Públicas e António Ferro, responsável pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

O racionalismo modernista sóbrio e equilibrado cruzava-se com o gosto decorativo *Art-Decó* nem sempre de forma pacífica. Por outro lado, os regimes totalitários edificavam numa escala monumentalista, avassaladora, de pesadas linhas clássicas e sem funcionalidade. Entre nós o equilíbrio destas tendências, a convivência com alguma harmonia de diferentes predicados são obtidos por alguns jovens arquitectos ao serviço do Estado Novo, com destaque para Porfírio Pardal Monteiro. A sua carreira, terminada abruptamente em 1957, não reúne consenso quanto à qualidade e ao valor da sua produção, pelo menos em termos crescentes e constantes. Tido como arquitecto do regime, sofre a contestação dos dissidentes no final dos anos 40. É contudo inegável o seu valor, o seu entusiasmo inicial, e o conhecimento que detinha da arquitectura praticada no exterior.

Se o racionalismo modernista não despreza as propostas visionárias da arquitectura do século XVIII sob a pureza e virtualidade dos sólidos geométricos, com base na admiração pela esterimetria da antiga arquitectura egípcia; se a *Art-Decó* vive da descoberta das qualidades dos materiais e de uma cor e forma de influência egípcia; e se a arquitectura dos regimes totalitários toma uma dimensão faraónica, temos um denominador comum que Pardal Monteiro sentiu e não deixou de reflectir em muitas das suas obras.

O Instituto Superior Técnico, obra iniciada em 1927, é sintomático no escalonamento dos volumes e na sua transparência, acentuando um fachadismo com um corpo central rectangular mais elevado, ladeado por dois corpos menores, igualmente rectangulares ou mesmo trapezoidais, numa fórmula várias vezes repetida, como no Instituto Nacional de Estatística (1932-35), ou já antes ensaiada na Estação do Cais do Sodré (1925)<sup>(28)</sup>. Nesta última, a modelação pela luz, o *décor* pela qualidade dos materiais assumem uma particular harmonia entre a arquitectura de feição racionalista e uma *Art-Decó* muito ao padrão egípcio. Estas mesmas qualidades são retomadas no interior do edifício que projecta, em 1931, para a Caixa Geral de Depósitos na Avenida dos Aliados no Porto. Aí, temos um redobrado cuidado na concepção planimétrica, na dimensão espacial e na escolha dos materiais que produzem uma leveza onírica, alimentada pela presença de uma simbologia enigmática de raiz oriental, entre cobras entrelaçadas e aladas. Em contraste com a rigidez jónica das fachadas, apesar da solução de gaveto merecer referência, o interior abre-se no seu esplendor *Art-Decó* com os mármore, os vidros, os mosaicos, as ferragens, as madeiras a servir uma das melhores concepções de interiores de Porfírio Pardal Monteiro e, sem dúvida, aquela que mais reflecte influências orientais. O *hall* octogonal desenvolve-se em galeria apoiado sobre colunas mar-



Porfírio Pardal Monteiro, Instituto Nacional de Estatística, 1935, pormenor da fachada.



Porfírio Pardal Monteiro,  
Caixa Geral de Depósitos,  
Filial do Porto, 1931, pormenor do hall.

móreas facetadas, tons terra, coroadas por capitéis em bronze dourado, reluzentes como o fogo, com estilizações geométricas a lembrar o lótus. O tecto, em estrutura de ferro, recebe vitrais coloridos, onde o vermelho e o branco preenchem o traçado geométrico de linhas quebradas em triângulos alternados, que encontram correspondência nas janelas octogonais da galeria, fonte de luz e de impressão atmosférica. Os gradeamentos em ferro com aplicações de bronze dourado têm no azul que os cobre e na forma ondulada uma reminiscência de água corrente em cascata.

A monumentalidade exigida pelo regime, recolhe-a Pardal Monteiro do italiano Piacentini e, também, do alemão Albert Speer, que em 1941 acompanha a Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a exposição itinerante de *Moderna Architectura Alemã*, da qual era organizador. Speer recorre à severidade classicista de Schinkel e à escala e estereometria egípcias na produção dos seus trabalhos dos anos 40<sup>(29)</sup>.

Pardal Monteiro mostra maior comprometimento com estas fórmulas já nos anos 50, no conjunto da Cidade Universitária e da Biblioteca Nacional de Lisboa, sem no entanto, totalmente, perder uma dimensão funcional, a transparência e articulação volumétrica e uma harmonia com o *décor* interior.

O gosto pelo antigo Egipto também se revelou entre nós, no século XX, numa vertente revivalista declarada no seu exotismo de *chinoiserie* oitocentista. É o caso do *Salão Egípcio*, dos anos 30, café-bar do Sindicato do Comércio de Braga, no 1º andar do nº 9 da Rua do Souto. Aqui, os valores *Art-Decó* manifestam-se na vivacidade das cores, na geometrização das linhas que enquadram as pinturas «egípcias» parietais da autoria de Túlio Fânzeres, no ano de 1936, hoje em precárias condições de conservação<sup>(30)</sup>.

No desfilar dos exemplos apresentados, entre as últimas duas centúrias, onde o poder das formas do Próximo Oriente Antigo seduziu mecenas e artistas, serviu ideologias, alimentou crenças e sancionou modas, tomámos consciência da necessidade humana de reconhecer a sua anterioridade e da forma quase orgânica como recorre ciclicamente a determinados estereótipos estéticos e formais em busca de diferentes significados e sentidos.

Ficam estes breves apontamentos para uma reflexão mais aturada e um desenvolvimento adequado.

## Agradecimentos

Administração do Cemitério dos Prazeres  
 Administração do Cemitério do Alto de São João  
 Administração do Cemitério Inglês  
 Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema  
 Jardim Zoológico de Lisboa  
 Museu Nacional do Teatro (na pessoa do seu director, Dr. José Alvarez)  
 Palácio Nacional da Pena (na pessoa do seu director, Dr. Martins Carneiro)  
 Dr. José Alberto Ribeiro (Galeria de Pintura do Rei D. Luís)  
 Dr<sup>a</sup>. Ana Martins (Serviço de Inventário do IPPAR)

## Notas

- (1) Cfr. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge Fantastique*, Flammarion, Paris, 1981; *Réveils et Prodiges les métamorphoses du gothique*, Flammarion, Paris, 1988.
- (2) James Stevens CURL, *Egyptomania The Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester University Press, Glasgow, p. 75.
- (3) Destaque para o poema de Robert BLAIR, *The Grove*, de 1743; *Night thoughts* de Edward Young (1742-45) e de Thomas GRAY, *Elegy in a Country Churchyard*.
- (4) Cfr. *O Orientalismo em Portugal*, Edição da Alfândega do Porto, Comissão Nacional dos Descobrimentos, 1999. Esta obra sobre o orientalismo em geral não deixa de observar revivalismos na arte portuguesa, com base nas civilizações do Próximo Oriente Antigo.
- (5) *Plans, elevatins, sections and views of the church of Batalha...*, London, 1795.
- (6) Sobre estes aspectos vide Maria João Baptista NETO, *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- (7) Paulo PEREIRA, *James Murphy e o Mosteiro da Batalha*, IPPC, s.l., 1989, p. 11.
- (8) Sobre estas obras vide Nuno SALDANHA, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do século XVIII*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp. 74 e ss e 145 e ss.
- (9) Sobre os trabalhos de restauro na catedral de Lisboa vide Maria João Baptista NETO, «Os restauros da catedral de Lisboa à luz da mentalidade do tempo» in *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*, Porto, FLUP, 1999, pp. 131-141.
- (10) Um espírito proto-neogótico foi já notado nesta intervenção; cfr. Paulo Varela GOMES, «Traços de pré-romantismo na teoria e na prática arquitectónicas em Portugal na Segunda metade do século XVIII» in *Romantismo – da Mentalidade à Criação Artística*, Sintra, 1986, pp. 229-246; e Paulo PEREIRA, A traça como único princípio. Reflexão acerca da permanência do gótico na cultura arquitectónica do século XVI e XVII» in *Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, 1994. A questão foi, igualmente, abordada por Margarida SOARES na dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa em 2002, sob o título *Memória e Ruína, O convento de Santa Maria do Monte do Camo*.

- (11) Eça de QUEIRÓS, *O Egipto Notas de Viagem*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, 2001, p. 185. Sobre as impressões de Eça de Queirós na sua viagem ao Egipto por ocasião da inauguração do Canal do Suez vide Luís Manuel de ARAÚJO, *Eça de Queirós e o Egipto Faraónico*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.
- (12) Cfr. José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, vol I, p. 188.
- (13) Cfr. Noberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, Lisboa, CML, 1944, pp. 51 e ss.
- (14) *Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal. Relatório do Conselho de Administração e Parecer do Conselho Fiscal, Exercício de 1950*, Lisboa, 1951, p. 4.
- (15) *História do Jardim Zoológico de Lisboa*, Lisboa, 1971, p. 41.
- (16) Já, anteriormente, no Passeio Público existia um obelisco.
- (17) Sobre Possidónio da Silva vide Ana MARTINS, *Possidónio da Silva Um Percurso na Arqueologia Portuguesa de Oitocentos*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2000.
- (18) Cfr. Luís Manuel de ARAÚJO, «Egiptologia em Portugal» in *Cadmo*, Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 10, 2001.
- (19) São da autoria de Eduardo Casanova as ilustrações da obra de Georg EBERS, *O Egipto*, com tradução portuguesa de Oliveira Martins, para a Companhia Nacional Editora, em 1901.
- (20) Gilles LAMBERT, *El Guardián del Desierto*, Javier Vergara Editor, s. l. 1999, pp. 247 e ss.
- (21) Cfr. Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na Mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, INCM, 1993, pp. 388 e ss.
- (22) Os cenários de Manini guardam-se no Museu Nacional do Teatro. Sucede a Manini na direcção cenográfica do São Carlos Constatino Magni entre 1899 e 1923. Entre 1904 e 1923 E. Bertini & A. Pressi são responsáveis por vários cenários, inclusive para a *Aida*, de G. Verdi, dos quais está publicado um pormenor do *Templo Egípcio* que revela um peso decorativista demasiado acentuado; cfr. *Cenários do Teatro de São Carlos*, Publicação do MEN, Lisboa, 1940, p. 45.
- (23) Cfr. *O António Maria*, 4 de Dezembro de 1879; 6 de Outubro de 1881, 5 de Outubro de 1882, 6 de Dezembro de 1883 e 3 de Abril de 1884; *Os Pontos nos ii*, 13 de Janeiro de 1887.
- (24) Cfr. Luís Manuel de ARAÚJO, «Egiptologia em Portugal», *op. cit.*
- (25) O primeiro estreou em Portugal no Cinema Tivoli a 19 de Dezembro de 1927, enquanto a segunda versão foi passada pela primeira vez entre nós no Cinema Império a 1 de Outubro de 1958.
- (26) Teve estreia em Portugal no Cinema Monumental a 22 de Outubro de 1963.
- (27) Estreou em Lisboa, no Politeama, a 13 de Setembro de 1956.
- (28) Aliás, a forma rectangular e trapezoidal na linha modernista mas com ascendência à arte egípcia é utilizada na arquitectura funerária rebuscando uma relação simbólica com o culto dos mortos da civilização faraónica explorada, como vimos, desde o século XVIII. Vejam-se alguns exemplares nos cemitérios lisboetas dos Prazeres e do Alto de São João, onde neste último se encontra o jazigo de Pardal Monteiro dentro desta linha.

<sup>(29)</sup> Cfr. James Stevens CURL, *op. cit.*, p. 221.

<sup>(30)</sup> Cfr. Viale MOUTINHO, «Braga velha e rica Senhora» in *Portugal Memórias das Cidades*, Diário de Notícias, 2001, p. 26. Agradecemos a referência a esta obra revivalista em Braga ao nosso colega Prof. Fernando Grilo, e ao Dr. Eduardo Pires de Oliveira, a imagem prontamente cedida.