

ARTE PRÉ-CLÁSSICA

COLÓQUIO COMEMORATIVO DOS VINTE ANOS
DO INSTITUTO ORIENTAL DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



INSTITUTO ORIENTAL
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Capa:

Prato de bronze de Chipre, decorado com motivos sírios, mesopotâmicos e egípcios (século VIII a. C.).

Contracapa:

Grupo escultórico com o rei Menkauré e a rainha Khamerernebti II (c. 2520 a. C.).

ARTE PRÉ-CLÁSSICA

COLÓQUIO COMEMORATIVO DOS VINTE ANOS
DO INSTITUTO ORIENTAL DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

COMISSÃO ORGANIZADORA

José Augusto Ramos
Luís Manuel de Araújo
António Ramos dos Santos

ARTE PRÉ-CLÁSSICA

COLÓQUIO COMEMORATIVO DOS VINTE ANOS
DO INSTITUTO ORIENTAL DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

INSTITUTO ORIENTAL
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
2007

Edição apoiada por:



Fundação Calouste Gulbenkian

APOR

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ORIENTALISMO

Comissão organizadora: José Augusto Ramos
Luís Manuel de Araújo
António Ramos dos Santos

Execução gráfica: G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.
Tiragem: 1000 exemplares

Depósito Legal n.º 256438/07

Preço de venda ao público: 24.50 euros

Preço para estudantes: 17.30 euros

ÍNDICE

Introdução	7
<i>José Nunes Carreira</i> Espelho de eternidade	9
<i>Francisco Caramelo</i> As representações da árvore sagrada na arte neo-assíria	17
<i>António Ramos dos Santos</i> O templo na cidade mesopotâmica	35
<i>Maria de Lurdes Palma</i> A representação material do poder na glíptica médio-assíria	53
<i>Carlos Casanova</i> Um novo olhar sobre o pingente hitita da colecção de Norbert Schimmel	85
<i>José Augusto Ramos</i> As artes da realidade na perspectiva bíblica: do aniconismo em imagem ao surrealismo em metáfora	97
<i>Maria Ana Valdez</i> Iconografia pré-clássica e a imagética apocalíptica	119
<i>João Bernardino Rodrigues</i> Em busca de um sentido para a arte hebraica na época do primeiro templo	141
<i>Ana Paula Goulart</i> A mulher com o menino ao colo. Proposta de leitura para uma iconografia do Próximo Oriente Antigo	151

<i>Paulo Mendes Pinto</i>	
Uma «paixão» para o Senhor: o primado do texto na encenação e performance no ciclo de Baal ...	161
<i>José das Candeias Sales</i>	
A pintura no Egipto Antigo – Entre convenções de representação e princípios de expressão gráfica: uma arte intelectual	175
<i>Luís Manuel de Araújo</i>	
A preservação dos afectos na arte figurativa do antigo Egipto	197
<i>Pedro de Abreu Malheiro</i>	
Algumas linhas de força sobre a arte do «retrato» na estatuária régia e privada do Império Antigo e do Império Médio. Uma reavaliação conceptual	225
<i>Telo Ferreira Canhão</i>	
Kom Ombo: o antigo domínio de Sobek	259
<i>Rogério Ferreira de Sousa</i>	
O edifício de Taharka no lago sagrado de Karnak: simbolismo e função ritual	279
<i>Pedro dos Reis Filipe</i>	
A arte de Amarna: expressão de uma nova teologia solar	303
<i>Nuno Simões Rodrigues</i>	
Entre Europa e Io: elementos orientais na arte grega arcaica e clássica	323
<i>Alexandra Diez de Oliveira</i>	
A arte aqueménida na descrição literária de António de Gouveia	347
<i>Tatiana Kuznetsova-Resende</i>	
A Índia e os Indianos na mitologia greco-romana da Península Ibérica no século IV	363

A PINTURA NO EGÍPTO ANTIGO – ENTRE CONVENÇÕES DE REPRESENTAÇÃO E PRINCÍPIOS DE EXPRESSÃO GRÁFICA: UMA ARTE INTELLECTUAL

JOSÉ DAS CANDEIAS SALES

Universidade Aberta

Não é preciso ser-se especialista em história de arte pré-clássica para identificar com facilidade e exactidão uma pintura egípcia, independentemente das suas componentes temáticas, técnicas e pictóricas. A particular configuração anatómica das figuras representadas é, em regra, suficiente para se determinar a sua pertença ao universo plástico-artístico do antigo Egipto.

Para Plínio, *o Velho* (23/24-79 d. C.), os Egípcios inventaram a pintura delimitando com linhas a sombra da figura humana projectada nas paredes dos túmulos¹. A gradação cromática, conseguida a partir da aplicação de um conjunto de tonalidades convencionadas, encarregava-se de fazer o resto.

Não há dúvida que as figuras representadas nas pinturas egípcias apresentam uma inconfundível postura². Não há também dúvida que o jogo sombra-cor é uma necessidade fundamental da expressão visual e desempenhava um papel e um significado decisivo nas representações pintadas da arte egípcia.

No entanto, para uma cabal apreensão de toda a gama de informações que uma composição pintada egípcia contempla é preciso familiarizarmos-nos um pouco mais com as suas convenções fundamentais, resultantes da adopção e aplicação multimilenar de uma série de princípios, regras e meios de expressão. Dito de outra forma, só o conhecimento prévio e aprofundado dessas regras multisseculares permite uma frutífera descodificação das inúmeras realizações que os homens do Vale do Nilo nos legaram.

Os primeiros desenhos coloridos, mais simulacros de pintura do que pintura pura propriamente dita, surgem na III ou IV dinastia, embora, obviamente, as origens da expressão plástica se situem em épocas bem anteriores, na Pré-história (Paleolítico) ou proto-história (gravuras rupestres dos desertos e das margens do Nilo, túmulo pintado de Hieracômpolis e paletas pré-dinásticas)³.

Na VI dinastia, ocorre a clara emancipação da pintura egípcia e o seu acentuado desenvolvimento data da XI dinastia⁴. As XI e XII dinastias (Primeiro Período Tebano) assinalam o nascimento da «grande pintura» em hipogeus, nas necrópoles de El-Bercha e Beni Hassan⁵.

O Segundo Período Tebano (XVIII-XX Dinastias), com os magníficos hipogeus pintados dos Vales dos Reis (em egípcio, *Ta sekhet aat*, «Grande Campo»; em árabe, Biban el-Muluk), das Rainhas (em egípcio, *Ta set neferu*, «Lugar das Belezas» ou «Lugar dos filhos do faraó»; em árabe, Biban el-Harim) e dos Nobres (em árabe Biban el-Nubalaa), de faraós, rainhas, príncipes e altos funcionários, é o mais importante – pela quantidade e qualidade das representações – da antiga pintura egípcia.

Além de se libertar do seu arcaísmo ou gestos convencionais, substituindo-os por um profundo realismo e movimento, a pintura deste período utiliza uma vasta gama de recursos técnicos, adquirindo o seu desenho e as suas cores uma assinalável e inusitada variedade, uma elegante finura de execução e uma significação próprias⁶. A partir daí, a pintura egípcia entra em progressivo declínio, verificando-se uma certa negligência no desenho, no traço e na relação entre as linhas⁷.

I – AS CONVENÇÕES DE REPRESENTAÇÃO: PRINCÍPIOS DE EXPRESSÃO

Desde logo, como ideia-chave subjacente a uma análise rigorosa da produção pintada do antigo Egipto, é preciso fixar que o sistema de representação egípcio, repositório dos valores egípcios, era um sistema sem perspectiva linear. Os «artistas» egípcios não desconheciam, seguramente, a perspectiva, no entanto não se interessavam por ela, uma vez que ela se baseava no que se via e não, como, de facto, lhes interessava, no que tinha existência⁸. Quer isto dizer que a ideia de perspectiva, tal como a concebemos, estava ausente da forma egípcia de ver e representar o mundo envolvente.

Marie-Ange Bonhême escreve, de forma muito simples e directa: «Dans leur majorité, les reliefs et peintures de l'Égypte figurent des personnages et

des objectes sans représenter l'espace et sont en conséquence indifférents à la perspective linéaire»⁹.

Isto, por si só, significa que a pintura egípcia nem sempre está perto da imagem visual, embora isso não inviabilizasse uma figuração objectiva e matematicamente precisa dos seres e objectos representados.

Assim, os cânones artísticos egípcios estabeleciam regras muito precisas para a representação proporcional da figura humana na estatuária, no relevo e na pintura. A pose corporal das figuras humanas nas representações tridimensionais, a conhecida «lei da frontalidade», cuja repetida e obrigatória aplicação sustenta a fácil identificação das produções egípcias, permaneceu praticamente a mesma desde o final do IV milénio a. C.¹⁰

Os antigos Egípcios estudaram e trabalharam igualmente as representações em superfícies bidimensionais, procurando formas e meios de mostrar as figuras humanas de acordo com as suas características e aspectos mais reconhecíveis¹¹.

Com efeito, desde os primeiros documentos plásticos conhecidos, por exemplo, os baixos-relevos da Paleta de Narmer, que o rosto é apresentado de perfil, com o olho (elemento essencial da fisionomia) de frente e a sobrancelha também de perfil; o peito é representado de frente, enquanto os membros superiores e inferiores ficam de perfil; o tronco, revelando a musculatura e sugerindo a força, recebe uma torção que faz com os ombros e a parte superior surjam de frente e a barriga e as ancas a 3/4, com o umbigo nitidamente marcado¹². Na representação da mulher, o seio, o elemento-símbolo do feminino por excelência, é representado de perfil, uma vez que, dessa forma, se tornava mais perceptível. Para os homens, assinala-se e coloca-se o mamilo de perfil¹³.

Uma figura humana na pintura egípcia, homem ou mulher, adulto ou criança, é, portanto, uma combinatória completamente intelectual que sintetiza ou decompõe os vários elementos que a compõem, percebidos e entendidos sem um ponto de vista real fixo ou um só ponto de vista.

O tratamento convencional das mãos faz com que em determinadas composições muitas personagens surjam figuradas com as mãos «trocadas» ou com duas mãos direitas ou com duas mãos esquerdas («When the two hands hang open at sides of the body, they are generally identical»¹⁴).

O facto de no final de um braço esquerdo surgir uma mão direita ou no final de um braço direito surgir uma mão esquerda não resulta de incapacidade ou incompetência do «artista», mas dos próprios cânones de representação a que tinha de se submeter, por exemplo quando as figuras seguravam ceptros, bastões ou objectos¹⁵.

O «pé egípcio típico» é representado de forma a que o observador possa ver a curvatura das plantas do pés. Por isso, é muito frequente as figuras humanas terem dois pés «iguais» (dois pés direitos ou dois pés esquerdos), sempre com a ligeira curva acima da linha de base e os dedos grandes do pé voltados para o mesmo lado¹⁶.

1. Princípio da associação/multiplicidade dos pontos de vista

O princípio da associação ou multiplicidade dos pontos de vista numa mesma composição é uma marca inconfundível da pintura egípcia (e também do relevo)¹⁷. Com o objectivo de captar o essencial das características corporais de uma personagem, de forma equilibrada e harmoniosa, o desenhador/pintor ocupa diferentes lugares do espaço para melhor captar essas características. Sintetiza-as na mesma composição, desenhando as figuras (objectos ou seres) como se estivessem a ser observadas de frente e de lado, de diversos pontos de observação em simultâneo, justapondo os traços mais característicos e distintivos do ser (humano ou animal) ou do objecto¹⁸.

Este princípio de representação resulta da rejeição da perspectiva, uma vez que para os Egípcios esta, ao resultar do ângulo de visão do observador, era, forçosamente, incompleta, limitada e enganadora, não fazendo emergir a verdadeira realidade e essência das coisas, mas tão só uma reduzida parcela dela. Uma pintura não devia nunca evocar o aspecto parcial e momentâneo da existência, mas sim a sua mais profunda realidade e essa estava muito para além daquilo que a imagem retiniana podia captar e fixar¹⁹.

Os Egípcios representaram o real tal como o pensavam (realismo intelectual) e não exactamente como o viam (realismo visual)²⁰. Trata-se, portanto, de uma arte intelectual, motivada por um elaboradíssimo sistema de pensamento, que recria os objectos com o objectivo de fazer emergir a sua essência. A verdadeira realidade é a do conceito intelectual²¹.

Ao desconsiderar a perspectiva e, assim, evitar as ilusões de óptica, o «artista» apreende e sugere o real na sua totalidade espacial e temporal. Neste sentido, a pintura egípcia assume-se como uma manifestação artística de reflexão, de *démarche* intelectual, ultrapassando a simples *mimesis* do real.

Por princípio, numa composição pintada egípcia são eliminados todos os elementos que reenviam para o provisório, para a efemeridade, para a transitoriedade. A individualidade específica da figura, por exemplo do proprietário de um túmulo, não reside normalmente na sua expressão ou nas

suas vestes – aspectos eminentemente transitórios e passageiros. Antes, a atenção da composição fixa-se nos aspectos duradouros, eternos: o nome, os títulos e os cargos que alcançou e granjeou.

A certeza de que toda esta concepção resulta de uma canónica opção e não de uma incapacidade técnica de representação é-nos dada pelas execuções pintadas em que há indivíduos vistos de frente, por exemplo no caso de prisioneiros ou de músicos que tocavam em banquetes tebanos. Também os estrangeiros aparecem descritos nas pinturas egípcias em pormenor e muitas vezes segundo processos de representação distintos dos mais convencionais²².

O princípio de associação dos pontos de vista está subjacente a determinadas composições em que surgem, simples ou compostas, observações em plano e em alçado: um lago de um jardim ou o rio Nilo são sempre figurados em plano, indiscutivelmente a melhor opção de representação para se distinguirem a ligeira ondulação ou a largura das águas (que são representadas por linhas quebradas).

As flores de lótus de um lago ou as aves ou peixes são melhor reconhecíveis numa vista perpendicular, pelo que são representados em alçado e em perfil. Da mesma forma, uma embarcação é figurada em alçado, sobre um Nilo em plano, sendo a vela trapezoidal vista de frente para melhor se avaliar a sua dimensão e a sua forma²³. Um altar de oferendas é sempre representado de perfil, ao passo que as oferendas sobre ele colocadas (pão, jarros de cerveja, aves, quartos de boi, etc.) são «amontoadas» umas sobre as outras, ou seja, em plano.

O princípio da associação dos pontos de vista usado para transmitir a noção da sequência de acções no espaço é também usado pelos Egípcios para transmitir a noção de sequência ou faseamento da realidade figurada, ou seja, para dar a noção de tempo. O «artista» coloca-se em diferentes momentos do tempo para assim transmitir o encadeamento dos factos e das diferentes fases de uma actividade ou de uma empresa²⁴. Ao captar os sucessivos instantes, as pinturas egípcias são como que «filmes», a cores, sobre a vida do/no antigo Egipto.

2. Princípio da não supressão das figuras

Quando aplicamos a lei da perspectiva, sabemos que uma personagem ou objecto colocado em primeiro plano pode esconder outros colocados noutros planos da representação. Nalgumas cenas bidimensionais, tal ocor-

rência «elimina» ou faz desaparecer da representação uma série de elementos que, na realidade, existem e ocupam nela o seu lugar.

Os Egípcios também se debateram com esta questão nas suas cenas pintadas. Enquadrados pela tentativa de tradução integral, intelectual, dos elementos figurados, resolveram-na através de soluções mais ou menos simples, relativamente engenhosas, embora nem sempre o nosso olhar consiga efectuar sem hesitações a sua leitura.

Para que uma ave pousada no interior das ramagens de uma árvore pudesse ser vista, a imagem figurada apresenta cortes no elemento situado em primeiro plano, sendo possível ver «à transparência» o elemento escondido. Através deste processo, este torna-se visível, facilmente perceptível, tal como aquilo que um embalsamador efectua no interior de um corpo mumificado pode ser visto pelo observador quando se vêem as mãos que estão colocadas no interior do sarcófago²⁵.

Além do processo dos cortes, outro dos principais recursos utilizados foi a deslocação lateral: sempre que vários personagens se escalonam em vários planos, em profundidade, a justaposição do primeiro tende a esconder os outros, cuja presença se torna notada pela sucessão de silhuetas que se sobrepõem²⁶. Como expressão da individualidade, é dado particular destaque ao olho de cada uma das figuras.

Além do olho, para reforçar esta «deslocação» para os lados de figuras justapostas, os pintores egípcios chegaram a pintar com cores alternadas cada uma das silhuetas, facilitando, assim, a sua rápida identificação e percepção na composição.

A amplitude da deslocação lateral podia variar, por exemplo, da simples percepção do olho da(s) personagem(ns) deslocada(s), quase imperceptível, até à apresentação em cenas paralelas, como se as figuras (que estão lado a lado em profundidade) estivessem em registos paralelos (lado a lado em lateralidade)²⁷. No caso de representações bidimensionais de casais sentados lado a lado, uma figura (o homem, devido ao maior prestígio familiar e social) é colocada à frente da outra²⁸. Assiste-se, portanto, em muitos casos, a uma verdadeira organização racional da cena, completamente afastada da cena real pintada.

Os «artistas» egípcios recorreram igualmente à deslocação vertical para transmitirem a noção da repartição ou sucessão das acções no tempo²⁹. As cenas são repartidas «em altura», de baixo para cima. O registo inferior comporta a cena que se desenvolve temporalmente em primeiro lugar e à medida que se sobe na representação os vários registos vão dando conta da sucessão das actividades: «les scènes superposées sont liées soit par l'espace

commun dans lequel elles se déroulent simultanément, soit, toujours dans une même unité de lieu, par une succession logique dans le temps»³⁰.

Os registos da pintura egípcia sobrepostos e individualizados por uma linha horizontal («linha de terra»), de espessura variável, não resultam da simples comodidade de execução; não são uma divisão de «quadros» de representação por facilidade técnica de execução. Antes, são um elemento orgânico, intencional, inerente ao próprio desenho egípcio, uma linha de terra contínua que situa ordenadamente as figuras no espaço³¹.

Esta solução egípcia, que permite representar cenas que se desenrolam no mesmo lugar do espaço, mas não contemporâneas, é radicalmente diferente daquela que o nosso olhar está habituado a efectuar, por exemplo na leitura de um livro de banda desenhada, e só esse aspecto obriga a algum esforço na leitura e descodificação das pinturas egípcias.

Na pintura egípcia, uma mesa de oferendas é habitualmente representada de perfil (pé cilíndrico com tampo redondo de alabastro ou de terracota), enquanto as virtualhas colocadas em cima dela são desdobradas verticalmente («*décalage vertical*»), de forma a verem-se todas, sem que umas possam esconder as outras. O pé da mesa é visto de perfil, enquanto que o que está em cima da mesa é colocado em plano³². Através deste processo, vê-se o máximo de elementos na mesma representação.

A «*décalage vertical*» é também particularmente utilizada quando se pretende mostrar uma multidão, repartindo-a em três, quatro ou cinco planos em profundidade (altura). Assim se constata a importância de cada agente humano, sem que nenhum «esconda» outro (efeito resultante da perspectiva óptica)³³.

Tal como no caso da associação dos pontos de vista, também as deslocações espaciais e as deslocações temporais tinham como principal objectivo captar na mesma representação o maior número de elementos do real³⁴.

3. Princípio da coloração

O princípio da coloração, com a classificação e codificação de aplicação das cores estava já bem definido no Império Antigo e manteve-se praticamente inalterado durante toda a história da antiga civilização faraónica. No caso das figuras humanas, o tom de pele dependia do sexo e da proveniência social do representado. O corpo feminino será sempre representado amarelo claro, ocre claro ou rosa (a partir da XVIII dinastia), enquanto o masculino será ocre vermelho ou castanho avermelhado.

Quando aplicadas ao tom da pele dos deuses, as cores obedeciam igualmente a convenções: a deusa Hathor, embora do sexo feminino, tem a tez escura, como a de um homem; Osíris, deus da vegetação e deus dos mortos ressuscitado, é pintado com o rosto e as mãos verdes e envolto num manto de múmia branco; Anupu ou Anúbis, deus psicopompo, é sempre representado com o focinho negro, bem apropriado para um deus-cão selvagem da necrópole; Amon, deus de Tebas, enquanto deus do ar, tem sempre carnção azul forte.

O princípio da coloração significa e implica que pela cor podemos identificar os seres e objectos representados na pintura egípcia. Sempre que deparamos com uma cor não convencional ou com uma ausência intencional de cor, no fundo, com uma irregularidade pictórica, é porque há uma mensagem particular a ser descodificada. A cor é tão esquemática como as figuras a que se aplica.

Grosso modo, em síntese, podemos detectar subjacente às pinturas egípcias o seguinte esquema cromático: vermelho (*decher*) – corpo humano masculino, madeira, cobre, granito, cerâmica, deserto, tecidos; amarelo (*ketj*) – corpo humano feminino, madeira, ouro, fibras, têxteis; preto (*nehes* ou *kem*) – madeira de móveis, matérias de origem animal (cabelos, lã), detalhes dos olhos e água; branco (*hedj*) – tecidos, prata, calcário, grés pintado, pão; verde (*uadj*) – fibras e outras matérias vegetais; azul (*khesebedj*) – terra e olaria (azul escuro); céu e água (azul claro); rosa – corpo humano feminino, cavalos, borboletas³⁵.

Seres sagrados e divinos com cores rituais, humanos com cores ideais e tradicionais; objectos e elementos naturais com cores de falsa aparência, salpicadas, realistas ou vistas em transparência, eis a pintura egípcia no que à coloração diz respeito. Como a luz do Sol está presente na natureza, a pintura com as suas múltiplas cores está omnipresente na arte egípcia. A arte egípcia vive das suas cores ou, dito de outra forma, vive da pintura.

4. Princípio da variação de tamanhos

Se houve sociedade com uma marcada e eficaz hierarquização dos seus elementos foi a sociedade egípcia. Inevitavelmente, esta concepção transferiu-se para as suas representações pintadas. A escala de representação de uma composição é sintomática da relação hierárquica subjacente aos indivíduos figurados e é um processo técnico de destacar um personagem ou um elemento de uma cena.

O personagem principal de uma composição é representado sempre maior do que os outros, numa «escala heróica», grande: uma divindade é maior que o faraó ou do mesmo tamanho (hierarquia cósmica); o faraó é sempre maior do que os seus súbditos, do que os outros membros da família real (esposa, filhos, filhas) ou do que os seus inimigos (hierarquia socio-familiar); um alto funcionário é sempre representado maior que os seus servos e camponeses (hierarquia administrativa); o senhor de um túmulo é maior que os seus servidores ou do que a sua esposa, podendo, contudo, esta, que com ele partilhará as bem-aventuranças do e no Além, ser-lhe igualada (hierarquia administrativo-familiar, doméstica)³⁶.

Em certos túmulos particulares (*per-djet*, «casa de eternidade»), a figura do seu proprietário chega a ocupar toda a superfície da representação (até seis registos), «dominando», de facto, todos os outros registos e cenas. Em baixos-relevos pintados do Império Novo referentes a cenas militares, enormes figuras do faraó e do seu carro de guerra chegam a ocupar quase metade da superfície, sendo o resto preenchido com soldados e equipamentos inimigos.

A mensagem ideológica destas composições sobrepõe-se à sua verosimilhança. A multiplicidade das escalas, sem relação directa com as proporções reais, possui, portanto, um valor e um significado simbólico. Não se podem, por isso, retirar conclusões sobre os tamanhos reais das personagens a partir das suas figurações artísticas³⁷.

As proporções mantêm-se, mas as escalas variam³⁸. É o tamanho que assinala o estatuto e traduz o seu valor na hierarquia. Por vezes, esta concepção faz com que o personagem mais importante seja figurado sentado e o de menor estatuto social de pé, ficando, porém, os seus rostos ao mesmo nível, aspecto que, na realidade, é impossível de acontecer se ambos ocuparem a mesma «linha de base». Em resultado, não obstante a incongruência, obtém-se uma representação perfeitamente proporcional.

As «deformações» conscientes assim impostas pela pintura às leis da realidade sensorial não se harmonizam com o realismo óptico da perspectiva. No entanto, do ponto de vista artístico não criam «defeitos» visuais graves, desleigantes ou abstrusos, face à harmonia e à beleza formal das composições.

5. Princípio da idealização

As pinturas egípcias mostram-nos, com persistente ênfase, a idealização dos seres e das coisas: na maioria das vezes, mostra-os como deviam ser e não como, na realidade, eram. Esta idealização artística é, porém, tão selectiva como o tratamento da escala.

As figuras mais importantes (deuses e deusas, faraós e rainhas, proprietários de túmulos, etc.) apresentam sempre formas idealizadas, no auge da sua maturidade juvenil, com uma beleza física invejável, quase inultrapassável. Os homens são sempre jovens e vigorosos. As mulheres, além de jovens, são sempre magras, esbeltas, perfeitas.

Em contraste com os membros das camadas sociais mais baixas ou subordinadas, normalmente representados a trabalhar, a discutir ou a lutar, com a pele enrugada, envelhecidos, calvos, deformados ou doentes, o princípio da idealização recomenda que a elite seja representada em repouso, bem penteada e vestida, com numerosas jóias de toda a espécie (brincos, braceletes, pulseiras, colares, tiaras, etc.)³⁹.

II – OS MEIOS DE EXPRESSÃO

Além de seguir aos princípios de representação a que aludimos, a pintura egípcia recorria a outros meios de expressão gráfica. Destacam-se pela sua importância nas composições pintadas, a disposição e direcção das figuras e o tratamento da linha.

1. Disposição e direcção

A disposição das figuras no espaço disponível num túmulo ou num templo obedecia a convenções pré-estabelecidas e era feita em registos individualizados sobre linhas horizontais (as chamadas «linhas de base») que representavam o solo.

Só as cenas de caça (em que as presas se dispersam em todos os sentidos) e as de combate (em que os inimigos se espalham pelo campo de batalha) são excepções a esta regra, como é notório em figuras relativas aos combates de Tutmés IV, Seti I, Ramsés II e Ramsés III, por exemplo. Portanto, a linha de composição e de pintura dependia da própria narrativa e do tema a desenvolver.

As cenas cujos temas se relacionam podem, eventualmente, estar ao lado umas das outras num mesmo registo, mas a sua leitura pode ser feita em sequência, para cima ou para baixo, ao longo da parede ou seguir mesmo ambos os princípios. Todo o espaço disponível tendia a ser completamente preenchido pelas imagens e pelos textos hieroglíficos. Esta relação complementar entre texto e imagem derivam do egípcio *horror vacui*, «horror do/

/ao vazio»⁴⁰. A densidade resultante deste critério, por vezes autêntico ruído visual, influenciou, obviamente, muitas das próprias representações.

A direcção dada às personagens dependia da função da imagem. Uma procissão funerária, por exemplo, pintada na parede de um túmulo, dirige-se, logicamente, para o interior do túmulo. Uma divindade que acolhe o faraó-sacerdote será representada «de dentro para fora», enquanto o faraó penetra no templo, ou seja, está voltado para o interior da «casa de eternidade». Os deuses voltam as costas ao interior do templo; o rei fica de frente para ele. Enquanto os deuses desempenham a função de quem «recebe», o faraó é aquele que «visita»⁴¹.

Quando um faraó é representado a caçar (ex.: touros selvagens), por exemplo nas cenas dos pilones dos templos, dá-se uma modificação da regra geral: está, então, virado para o exterior, garantindo a inviolabilidade dos santuários e o equilíbrio do cosmos perante a ameaça das forças caóticas, hostis à ordem. Já nas cenas de triunfo militar sobre os seus adversários, que uma série de pilones consagram, o faraó está voltado para o interior do templo, como que ofertando os inimigos vencidos à divindade do templo. O sacrifício ritual é uma oferta feita aos deuses do Egipto e uma forma mágica de ordenar o cosmos, dominando os agentes da *isefet* que são os adversários militares.

Em muitos túmulos verifica-se, intencionalmente, um reencontro de direcções: a direcção em que o(s) proprietário(s) do túmulo olha(m) os seus servidores e a direcção destes, voltados para o(s) seu(s) senhor(es), no cumprimento das suas tarefas⁴².

Por razões estéticas, as figuras eram projectadas para ficarem viradas para a direita. Quando um personagem está de perfil, virado para a direita (representação mais frequente), o braço e a perna esquerda são avançados, de forma a serem vistos pelo observador. De outra forma, ficariam escondidos. Tal processo de representação confere, ao mesmo tempo, ritmo e dinamismo às figuras; torna-as mais «vivas».

As figuras viradas para a esquerda provocavam algumas incongruências visuais, por exemplo, no tratamento das mãos, a que já nos referimos. Quando seguram insígnias, nem sempre as mãos estão «correctas»⁴³.

Sendo muitas das pinturas acompanhadas por textos hieroglíficos, a própria orientação dos textos influenciou o carácter das representações. Apesar de ser objectivamente multidireccional (sinistroversa ou dextroversa), a escrita tinha a sua hierarquia mais habitual (dextroversa: da direita para a esquerda) que condicionou, por vezes, a disposição das imagens para concordarem com a dos textos⁴⁴.

2. Tratamento da linha

O tratamento dado pelos «artistas» egípcios à linha foi um meio de expressão sensível e impressionista que muito auxiliou na obtenção dos efeitos desejados. O jogo das linhas na pintura egípcia é uma forma de expressão de sentimentos, quer se trate dos sentimentos do sujeito («artista»), quer dos do objecto figurado⁴⁵. Nem sempre, porém, é comum atender adequadamente a este pormenor nas representações pintadas.

Pelas linhas que usa e pelo tratamento que lhes dá, o desenhador interpreta o mundo: linhas simples e claras traduzem o aspecto ordenado e harmonioso do mundo; os movimentos em turbilhão, contrastantes e bem marcados, sublinham as ameaças permanentes do caos (*isefet*) à ordem (*maet*). Como tal, o tratamento da linha é um vector interpretativo importante na mensagem das pinturas egípcias, escapando, geralmente, a uma leitura mais superficial ou menos especializada.

A linha vertical aplicada, por exemplo, à silhueta feminina, ajuda a transmitir-lhe uma incomparável graça juvenil, trabalhando o próprio corpo da mulher ou recorrendo a elementos acessórios. Assim o testemunha o tema da mulher cheirando uma flor de lótus que segura na mão. A longa linha vertical, exagerada, desmesurada, do caule permite sugerir eficazmente essa noção de elegância e graciosidade. Dito de outra forma, trata-se a linha justamente para transmitir e enfatizar essa noção⁴⁶.

A linha horizontal prolongada, por vezes para lá da própria superfície da representação, exprime e reforça a ideia de fuga e de evasão (cenas de caça), de medo, receio ou pavor (ex.: representação da lebre com orelhas ou patas desmesuradamente alongadas)⁴⁷.

A linha curva ou sinuosa evoca o sentimento de renúncia, de entrega ou de morte, ao passo que a linha quebrada ou torcida traduz, frequentemente, sentimentos agitados, extremos, quer físicos (ex.: pose das bailarinas em plenos movimentos de dança, de complicadas mas elegantes contorções), quer morais (ex.: atitude das carpideiras, chorando o desaparecimento físico dos defuntos, com gestos)⁴⁸.

O jogo das linhas que compõem o desenho egípcio podem ainda estar compreendidos em formas geométricas simples, triângulos, rectângulos, quadrados ou pirâmides. Esta integração do tratamento das linhas nas formas geométricas ordena harmoniosa e rigorosamente as cenas, ajudando a ampliar a sua significação⁴⁹.

*
* *
*

A pintura cobre ou cobria literalmente a maior parte dos monumentos construídos no Egito antigo, desde o Império Antigo até à Época Greco-Romano, quer se trate de complexos funerários reais, de templos ou de monumentos civis (sepulturas, estátuas, estelas votivas). As cenas pintadas (simples ou em relevos) abordam vários temas, muitos extremamente antigos e permanentes, outros em relação com episódios conjunturais da história política e religiosa do país.

Além desta pintura parietal, como actividade criativa, a pintura surge também associada a outras artes (pintura de sarcófagos⁵⁰, pintura em vinhetas dos papiros⁵¹, esboços pintados sobre *óstraca*⁵²). A íntima associação e unidade entre a escrita e a pintura marcou também indelevelmente esta última, na medida em que, desde muito cedo, a pintura dos hieróglifos ajudou a fixar muitas das normas que se afirmariam no futuro⁵³.

A interdependência e complementaridade entre os elementos figurativos e os linguístico-fonéticos é observável em vários relevos e pinturas e faz de certas representações ilustrações dos textos inscritos e de certos textos as legendas de determinadas figuras. As convenções artísticas combinam-se com as virtualidade icónicas do sistema gráfico.

O período de Akhenaton, de certa forma uma descontinuidade cultural em muitos aspectos, incluindo o artístico, não alterou apenas a quadrícula, como mencionámos. Época de hiper-realismo, o período amarniano libertou a arte das limitações impostas pelas regras e pelos convencionalismos de épocas anteriores.

A pintura vive um momento de particular naturalismo, exacerbado até, com a reprodução fiel e desapiedada, nada idealizada, dos «defeitos físicos» do rei e da sua família. As concepções religioso-existenciais do faraó Akhenaton não correspondiam, no plano artístico, a uma tentativa de embelezamento da sua pessoa ou de glorificação canónica, idealizada. Ideologicamente, as particularidades anatómicas são mesmo acentuadas ao máximo: crânios alongados e ovalados; rostos relativamente magros e compridos; narizes pronunciados; olhos oblíquos, amendoados; ombros descarnados e angulosos, magros; tóraxes estreitos; seios pequenos; ancas largas e ventres flácidos. As representações afastam-se nitidamente do hieratismo convencional.

Tais características são comuns ao rei, à rainha e às seis princesas. As imagens das crianças e da vida familiar, no fundo, cenas íntimas, familiares, tradicionalmente mais afastadas das representações oficiais, desempenha-

vam um papel importante nas teorias religiosas de Akhenaton e por elas podemos perceber o naturalismo e o realismo típicos desta época⁴.

As representações amarnianas (por ex.: nos *talatat* de Tebas ou nos palácios de Amarna) podem ser classificadas como «caricaturais», devido ao exagero padronizado do período. Não obstante, continuam a respeitar, por exemplo, o princípio da hierarquia dos tamanhos: Akhenaton ligeiramente maior que Nefertiti, sua esposa, e do que Tiy, sua mãe; as filhas nuas, como crianças, numa escala minúscula em relação aos adultos.

O «interregno» amarniano mais não faz que sublinhar *a contrario* a capacidade dos egípcios de captarem na pintura o eterno, essencial e natural fluxo da existência.

A arte egípcia, como um todo, e a pintura, em particular, é uma arte intelectual que convoca simultaneamente a razão e os sentidos, resultando de uma profunda reflexão sobre as formas existentes no universo. Os grandes princípios de expressão convencionados e repetidos durante toda a história da pintura egípcia serviram e ajudaram a fixar esta vertente intelectual estruturante e contribuía para o seu particular charme estético.

Notas

¹ «We have no certain knowledge as to the commencement of the art of painting, nor does this enquiry fall under our consideration. The Egyptians assert that it was invented among themselves, six thousand years before it passed into Greece» (Plínio, *Naturalis Historiae*, Livro XXXV, 5).

² Os cânones gráficos do desenho são os mesmos que regem os relevos. Estas duas manifestações a duas dimensões são igualmente aquelas onde melhor se captam as intenções do(s) «artista(s)» (Cf. LISE MANNICHE, *L'art égyptien*, Paris, Flammarion, 1994, p. 10).

³ Cf. MARIE-ANGE BONHÊME, *L'art égyptien*, Collection «Que sais-je?», Paris, P.U.F., 1992, p. 81, CLAIRE LALOUETTE, *L'art égyptien*, Collection «Que sais-je?», Paris, P.U.F., 1981, pp. 97, 98, e LISE MANNICHE, *Ob. Cit.*, pp. 56-59.

⁴ Cf. CLAIRE LALOUETTE, *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique. Peintures et sculptures*, Paris, Fayard, 1992, pp. 153-155.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 172, CHRISTIANE DESROCHES-NOBLECOURT, *Historia ilustrada de las formas artísticas 2. Egipto*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 92, e L. MANNICHE, *ob. cit.*, pp. 88, 103-106.

⁶ Cf. C. DESROCHES-NOBLECOURT, *Ob. Cit.*, p. 126. Sobre os temas da pintura egípcia do Império Novo e suas simbologias e significações, Vide L. MANNICHE, *ob. cit.*, pp. 144-151.

⁷ Cf. C. LALOUETTE, *ob. cit.*, p. 256.

- ⁸ Cf. *Ibid.*, p. 52.
- ⁹ M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 91.
- ¹⁰ Cf. GAY ROBINS, *The art of Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1997, p. 19.
- ¹¹ Cf. Id., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 1, 13.
- ¹² Cf. C. DESROCHES-NOBLECOURT, *ob. cit.*, p. 15. Vide também L. MANNICHE, *ob. cit.*, p. 11, C. Lalouette, *L'art égyptien*, p. 89, e G. ROBINS, *The art of Ancient Egypt*, p. 21.
- ¹³ Cf. Id., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, p. 13.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 15.
- ¹⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 15-19.
- ¹⁶ Sobre o tratamento dado aos pés, Lise Manniche é lapidar: «Avant la période d'Amarna, et même si cela avait parfois été le cas durant le règne d'Aménophis III, il était rare qu'un artiste fit la différence entre le pied droit et le pied gauche dans les représentations bidimensionnelles» (L. MANNICHE, *ob. cit.*, p. 176). A mesma ideia é defendida por G. Robins: «Up until the later Eighteenth Dynasty two feet are rendered identically from the inside, showing the big toe and the arch. After that time, the near foot was increasingly rendered from the outside with all the toes showing» (G. ROBINS, *The art of Ancient Egypt*, p. 21).
- ¹⁷ C. Lalouette usa os termos «association des points de vue», enquanto M.-A. Bonhême prefere «multiplicité des points de vue» (Cf. C. LALOUETTE, *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, p. 52; M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 83).
- ¹⁸ Cf. C. LALOUETTE, *ob. cit.*, p. 52.
- ¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 51, e Id., *L'art égyptien*, pp. 19, 20, 87.
- ²⁰ Cf. M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 82.
- ²¹ Cf. C. LALOUETTE, *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, p. 51, e Id., *L'art égyptien*, p. 20.
- ²² Em pinturas de túmulos de Beni Hassan (c. 1850 a.C.), do Império Médio, os desenhadores e os pintores souberam individualizar perfeitamente os estrangeiros, através da barba, da coloração da pele e das vestes usadas. Em túmulos do Império Novo aparecem emissários de Creta: têm o cabelo frisado e comprido, usam botas altas de pele, muito decoradas, quase até aos joelhos; vestem saíotes rematados com borlas e nas cenas de oferendas e de tributos carregam jarras e objectos de procedência minóica.
- ²³ Cf. Id., *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, pp. 54, 55.
- ²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 55.
- ²⁵ Cf. Id., *L'art égyptien*, p. 91.
- ²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 91, e Id., *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, p. 57. Os trabalhadores rurais dos túmulos de Menna (TT 69) e de Nakht (TT 52) que na eira joeiram os cereais são representados segundo este processo da deslocação lateral.
- ²⁷ Cf. Id., *L'art égyptien*, pp. 91, 92.

²⁸ Cf. G. ROBINS, *ob. cit.*, p. 19. Nestes casais, habitualmente a mulher abraça o marido, colocando o seu braço sobre os seus ombros.

²⁹ Este processo da deslocação vertical foi muito usual na representação das cenas agrícolas, com as suas múltiplas operações, da lavoura à debulha, passando pela sementeira e pela colheita, por exemplo. Particularmente conhecida e ilustrativa deste processo é a cena dos trabalhos do túmulo de Sennedjem, da XIX dinastia, em Deir el-Medina (TT 1) – Vide L. MANNICHE, *ob. cit.*, pp. 252, 253. O mesmo se verifica nos túmulos de Menna (TT 69) e de Nakht (TT 52), no Vale dos Nobres. Como diz L. Manniche, nas cenas agrícolas dos hipogeus egípcios, «toutes les étapes sont illustrées: labourage, semailles, moissons, battage, vannage et stockage» (*Ibid.*, p. 145).

³⁰ C. LALOUETTE, *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, p. 64. Vide também M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, pp. 99-101, e L. MANNICHE, *ob. cit.*, pp. 14, 15.

³¹ Cf. C. LALOUETTE, *ob. cit.*, p. 64, Id., *L'art égyptien*, p. 93, e M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 82.

³² Cf. C. LALOUETTE, *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique*, pp. 60, 61.

³³ Cf. *Ibid.*, p. 62.

³⁴ Cf. M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 83.

³⁵ Sobre os pigmentos e cores usados no antigo Egipto, Cf. L. MANNICHE, *ob. cit.*, pp. 13, 14, C. LALOUETTE, *L'art égyptien*, pp. 96, 97, e G. ROBINS, *The art of Ancient Egypt*, p. 27.

³⁶ Cf. C. LALOUETTE, *ob. cit.*, p. 93, L. MANNICHE, *ob. cit.*, p. 14, e M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 83.

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 82.

³⁸ As proporções de representação das figuras humanas variaram ao longo dos tempos. Antes do Império Médio, o desenho das figuras humanas fazia-se pelo recurso ao apoio em linhas horizontais previamente traçadas: eram marcadas seis linhas de orientação horizontal, interceptando as duas principais os ombros e os joelhos, articulando-se com uma outra vertical que passava pela orelha e dividia o corpo em duas partes. Só no Império Médio (c. 2000 a.C.) se passa a utilizar o sistema da quadrícula de 18 quadrados de altura, medidos a partir da raiz do cabelo até à planta dos pés. Durante o período de Akhenaton, é adoptada a quadrícula de 22 quadrados de altura para as representações do faraó e de altos funcionários da corte amarniana. É com Tutankhamon e com os faraós seguintes que se retorna aos 18 quadrados. Aliás, esta época é marcada por um conjunto de alterações temáticas e técnicas, de que os hipogeus dos faraós Horemheb (KV 57) e Ramsés VI (KV 9) são exemplos. Com a XXV dinastia, quando os faraós núbios assumem o comando político-artístico do Egipto, surge uma outra quadrícula: a de 21 quadrados de altura. Nesta grelha, o ponto de medição é um pouco mais baixo, ao nível dos olhos. A XXVI dinastia, imbuída de um profundo espírito de recuperação do passado, designadamente no plano artístico, adoptará esta quadrícula de 21 quadrados que se manterá até à Época Greco-Romana.

³⁹ Na pintura egípcia, regista-se uma maior rigidez nas atitudes e poses do faraó e dos altos funcionários. Os trabalhadores manuais gozam de uma maior liberdade de atitudes, gestos e posições.

⁴⁰ Marie-Ange Bonhême chama, contudo, a atenção para algum exagero existente no chamado *horror ao vazio*. Em sua opinião, não se trata de uma característica tão fundamental assim das representações como se tem pretendido sublinhar (Cf. *Ibid.*, p. 82). Isso não invalida, porém, a efectiva complementaridade existente entre pintura e textos hieroglíficos e/ ou vice-versa (Cf. C. LALOUETTE, *L'art égyptien*, p. 20), nem o facto dos próprios hieróglifos serem pequenas figuras, desenhadas de acordo com os princípios subjacentes às representações bi-dimensionais (Cf. G. ROBINS, *ob. cit.*, p. 24).

⁴¹ Cf. L. MANNICHE, *ob. cit.*, p. 15.

⁴² Cf. M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, p. 82.

⁴³ Sobre os «problems of right and left» das figuras humanas na arte egípcia, vide G. ROBINS, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, pp. 16-21.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 85, 86. Vide também G. ROBINS, *ob. cit.*, p. 24.

⁴⁵ Cf. C. LALOUETTE, *ob. cit.*, p. 94.

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 94, e M.-A. BONHÊME, *ob. cit.*, pp. 66, 67. A par do processo plástico, há um jogo ideológico entre a mulher e a flor: ambas simbolizam os elementos fecundos da natureza, aquela como criadora de vida, esta como depositária de vida (Cf. *Ibid.*, p. 67).

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 67, 68.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰ Os sarcófagos da Época Baixa, em particular, são excelentes suportes de pintura, onde surgem temas antes figurados nas pinturas parietais de túmulos: a procissão funerária e o enterramento, propriamente dito (Cf. L. MANNICHE, *ob. cit.*, p. 286).

⁵¹ As vinhetas que acompanham os capítulos do «Livro dos Mortos» são um sector muito particular da arte pictórica egípcia. As cenas dos rolos de papiro, que praticamente todos os museus apresentam, ajudam os textos com uma singular eficácia, mostrando desenhos simples e estilizados ou autênticas composições, profusamente coloridas, de acordo com a importância e o papel mágico-simbólico desempenhado por cada cor. A célebre cena da psicostasia (que ilustra o capítulo 125) é, efectivamente, um excelente exemplo da arte da pintura e do respeito pelas convenções mágico-plásticas a ela adjacentes.

⁵² As *óstraca* do período raméssida, maioritariamente provenientes das ruínas de Deir el-Medina, apresentam uma grande variedade de temas, indo dos simples cacos com esboços títereantes até autênticas obras-de-arte em miniatura, passando por modelos de trabalho (Cf. *Ibid.*, pp. 260, 261).

⁵³ É possível, por exemplo, ver hieróglifos da Época Tinita representando figuras humanas masculinas com a pele pintada de vermelho.

⁵⁴ As cenas nilóticas ou relativas à vida natural são um tema muito frequente nos palácios de Amarna. O chão e os muros desses edifícios estavam repletos de lótus e de papiros em flor, de gansos, patos e peixes, demonstrando o apreço pelas várias formas de vida que o *Hino a Aton* também proclama.

Bibliografia

- AAVV, *Dictionnaire de l'Égypte ancienne*, Paris, Enciclopædia Universalis/Albin Michel, 1998.
- AAVV, *La construction pharaonique du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contexte et principes technologiques*, Paris, Picard, 2004.
- ADAM, Jean-Pierre; ZIEGLER, Christiane, *Les pyramides d'Égypte*, Paris, Hachette, 1999.
- ALDRED, Cyril, *Egyptian art in the days of the pharaohs (3100-320 BC)*, London, Thames and Hudson, 1985.
- Antiguidades Egípcias*, I volume, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia, 1993.
- ARAÚJO, Luís Manuel de, *Egipto. As pirâmides do Império Antigo*, Lisboa, Edições Colibri, 1992.
- ARAÚJO, Luís Manuel de, «As cores no Antigo Egipto: um sensitivo meio de comunicação», in *Códice*, ano VIII, série II, n.º 2, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações, 2005, pp. 46-57.
- ARAÚJO, Luís Manuel de (dir.), *Dicionário do antigo Egipto*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001.
- ARNOLD, Dieter, *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2003.
- AUFRÈRE, Sydney; GOLVIN, Jean-Claude; GOYON, Jean-Claude, *L'Égypte restituée, sites et temples de Haute Égypte (1650 av. J.-C.-300 ap. J.-C.)*, Tome 1, Paris, Ed. Errance, 1991.
- L'Égypte restituée, sites et temples des déserts, de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine*, Tome 2, Paris, Ed. Errance, 1994.
- L'Égypte restituée, sites et temples et pyramides de Moyenne et Basse Égypte de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine*, Tome 3, Paris, Ed. Errance, 1997.
- BAINES, John; MÁLEK, Jaromír, *Atlas of Ancient Egypt*, Oxford, Phaidon Press Ltd, 1984 (edição portuguesa: BAINES, John; MÁLEK, Jaromír, *Egipto. Deuses, templos e faraós*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991).
- BAUD, Marcelle, *Le caractère du dessin en Égypte ancienne*, Paris, PUF, 1978.
- BONHÈME, Marie-Ange, *L'art égyptien*, Collection «Que sais-je?», Paris, P. U. F., 1992.
- BOULANGER, R., *Egyptian Painting and the Ancient East*, Londres, 1967.

- CORTEGGIANI, Jean Pierre, *L'Égypte des pharaons au Musée du Caire*, Paris, Hachette, 1987.
- DAMIANO-APPIA, Maurizio, *L'Égypte. Dictionnaire encyclopédique de l'ancienne Égypte et des civilisations nubiennes*, Paris, Gründ, 1999.
- DESROCHES-NOBLECOURT, Christiane, *Historia ilustrada de las formas artísticas 2. Egipto*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- DODSON, Aidan, *Egyptian Rock-cut tombs*, «Shire Egyptology», n.º 14, Aylesbury, Shire Publications, 1991.
- DONADONI, Sergio, *L'art égyptien*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- EDWARDS, I. E. S., *The pyramids of Egypt*, London, Penguin Books, 1982 (edição brasileira: EDWARDS, I. E. S., *As pirâmides do Egito*, Rio de Janeiro, Editora Record, s.d.).
- FISCHER, H. G., *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*, Paris, PUF, 1986.
- HAGEN, Rose-Marie & Rainer, *Egipto. Pessoas. Deuses. Faraós*, Lisboa, Taschen, 1999.
- HOBSON, Christine, *Exploring the world of the pharaohs. A complete guide to ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 1987.
- JAMES, T. G. H., *Egyptian Painting and Drawing in the British Museum*, London, The British Museum Press, 1986.
- KILLEN, Geoffrey, *Egyptian Woodworking and furniture*, «Shire Egyptology» n.º 21, Aylesbury, Shire Publications, 1994.
- LALOUETTE, Claire, *L'art égyptien*, Collection «Que sais-je ?», Paris, P.U.F., 1981.
- , *L'art et la vie dans l'Égypte pharaonique. Peintures et sculptures*, Paris, Fayard, 1992.
- , *L'art figuratif dans l'Égypte pharaonique*, Paris, Flammarion, 1996.
- LECLANT, Jean (dir.), *Le Temps des pyramides (I)*, «L'Univers des formes», Paris, Gallimard, 1978.
- , *L'Empire des conquérants (II)*, «L'Univers des formes», Paris, Gallimard, 1979.
- , *L'Égypte au crépuscule (III)*, «L'Univers des formes», Paris, Gallimard, 1980.
- L'Égypte au Louvre*, «Connaissance des Arts», numéro spécial/hors série, Paris, Société Française de Promotion Artistique, 1998.
- Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.
- LISE, Giorgio, *Como reconhecer a arte egípcia*, Lisboa, Edições 70, 1985.

JOSÉ DAS CANDEIAS SALES

- MAGI, Giovanna, *Les chefs-d'oeuvre du Musée Egyptien du Caire*, Florença, Bonechi, 1990.
- MÁLEK, Jaromír, *Egyptin art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1999.
- , *Egypt. 4000 years of art*, Londres, Phaidon Press Limited, 2003.
- MANNICHE, Lise, *L'art égyptien*, «Tout l'art. Histoire», Paris, Flammarion, 1994.
- , *The tombs of the nobles at Luxor*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1988.
- MICHALOWSKI, Kazimierz, *L'art de l'ancienne Égypte*, Paris, Editions d'art Lucien Mazenod, 1968.
- , *L'art de l'Égypte* (nouvelle édition revue et augmentée de Jean-Pierre Corteggianni et Alessandro Roccati; Préface de Nicolas Grimal), Paris, Citadelles/Mazenod, 1994.
- MEKHITARIAN, A., *La peinture égyptienne*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1978.
- ORGOGOZO, Chantal, *L'art égyptien*, «Tout l'art. Grammaire des styles», Paris, Flammarion, 1996.
- POSENER, Georges; SAUNERON, Serge; YOYOTTE, Jean, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Fernand Hazan, 1970.
- REEVES, Nicolas, *Ancient Egypt. The great discoveries. A year-by-year chronicle*, London, Thames & Hudson, 2000.
- ROBINS, Gay, *Egyptian Painting and Relief*, «Shire Egyptology» n° 3, Aylesbury, Shire Publications, 1986.
- , *Egyptian Statues*, «Shire Egyptology» n° 26, Aylesbury, Shire Publications, 1991.
- , *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- , *The art of Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1997.
- SALES, José das Candeias, *As divindades egípcias. Uma chave para a compreensão do Egípto antigo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999.
- , *A arte egípcia. Uma arte para a eternidade*, Lisboa, Universidade Aberta, 2000.
- SANDISON, David, *The Art of Ancient Egypt*, Laurel Glen Publishing, San Diego, CA, 1997.
- SCHÄFER, Heinrich, *Principles of Egyptian Art*, Griffith Institute, Oxford, 2002.
- SHAW, Ian, *The Oxford history of Ancient Egypt*, Londres, Oxford University Press, 2000.

- SHAW, Ian; NICHOLSON, Paul, *British Museum dictionary of Ancient Egypt*, Londres, British Museum Press, 1995.
- SILLIOTTI, Alberto, *Égypte. Terre des pharaons*, Paris, Gründ, 1994.
- , *Guide to the Valley of the Kings and to the Theban necropolises and temples*, Luxor, A.A. Gaddis & Sons Publishers, 1996.
- SMITH, W. Stevenson, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, 3^a ed., New Haven/London, Yale University Press, 1998.
- STRUDWICK, Nigel e Helen, *Thebes in Egypt. A Guide to the Tombs and Temples of Ancient Luxor*, London, Cornell University Press, 1999.
- TEFNIN, R. (ed.), *La peinture Egyptienne ancienne: un monde de signes a preserver: actes du Colloque International de Bruxelles, avril 1994*, Bruxelles: Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1997.
- VASSILIKA, E., *Egyptian Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- VERNUS, Pascal «Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique», in *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985.
- WATSON, Philip, *Egyptian Pyramids and Mastaba Tombs*, «Shire Egyptology», n.º 6, Aylesbury, Shire Publications, 1987.
- WEEKS, Kent, *Guide illustré de Louxor. Tombes, temples et musées*, Vercelli, White Star Publishers, 2005.
- WIESNER, Joseph, *Egipto*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- WILDUNG, Dietrich, *L'âge d'or de l'Égypte. Le Moyen Empire*, Paris, PUF, 1984.
- , *O Egipto. Da Pré-história aos Romanos*, Lisboa, Taschen, 1998.
- WILKINSON, Richard H., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*, London/ New York, Thames & Hudson, 1994.
- , *Symbol and Magic in Egyptian Art*, London, Thames & Hudson, 1999.
- , *The complete temples of Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 2000.
- ZIEGLER, Christiane, *Le Louvre. Les antiquités égyptiennes*, Paris, Editions Scala, 1990.