

# O ANTIGO EGITO EM ESPAÇOS PRIVADOS: UM ESTUDO DE EGIPTOMANIA<sup>1</sup>

Liliane Cristina Coelho<sup>2</sup>  
Moacir Elias Santos<sup>3</sup>

**RESUMO:** As manifestações da Egiptomania são facilmente reconhecíveis em ambientes públicos, pois símbolos e elementos arquitetônicos podem ser vistos em praças, fachadas e cemitérios de diferentes cidades. Há, entretanto, dificuldades nos estudos da Egiptomania em espaços privados, principalmente os internos, sendo a principal delas a sua localização. Mas, quando são encontrados, tais espaços podem revelar e surpreender o pesquisador por sua beleza e grandiosidade. Em Curitiba, localizado dentro de um condomínio fechado, encontramos um exemplo dessa prática. A casa, de propriedade do dono da Editora Paranaense, apresenta uma planta típica de condomínios de classe alta de Curitiba, mas em sua decoração interna e também na área de lazer externa, encontram-se painéis em alto relevo, encavos, mosaicos e vitrais com influência egípcia, confeccionados por diversos artistas. Aos analisarmos tais elementos pudemos verificar os níveis de conhecimento de cada artista com relação à arte egípcia. Este estudo demonstrou que existe desde uma superficialidade, até uma especialidade com relação à temática egípcia abordada na residência.

**ABSTRACT:** The manifestations of the Egyptomania are easily recognized in public environments because symbols and architectural elements can be seen in squares, fronts and cemeteries of different cities. There are difficulties in the studies of the Egyptomania in private spaces, specially the intern, due to the main localization of them. However, when these spaces are found, they can disclose and surprise the researcher for its beauty and grandiosities. In Curitiba, located inside of a condominium, we found an example of this practical. The house, presents a typical plant of condominiums of high class, but in its internal decoration and also in the external area of leisure, we found panels in high relief, enclaves, mosaics and vitreous with Egyptian influence, confectioned by diverse artists. When analyzing such elements, we could verify the levels of knowledge of each artist with relation to the Egyptian art. This study demonstrated there is from superficial, to specialty Egyptian thematic in the residence.

**PALAVRAS-CHAVE:** Egiptomania; Decoração; Espaços Internos.

**KEY WORDS:** Egyptomania; Decoration; Internal Spaces.

## Introdução

O interesse pelo antigo Egito se manifesta a partir de quatro diferentes formas: pela “Egiptofilia”, ou o gosto pelo exotismo e pela posse de objetos relativos ao antigo Egito; pela “Egiptomania”, que pode ser definida como uma releitura de símbolos e nomes do antigo Egito pela sociedade contemporânea, conferindo-lhes novos usos e significados; pela “Egiptosofia”, ou o estudo de um Egito imaginário, visto como a fonte de toda doutrina

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado originalmente na Revista Uniandrade. Referência: COELHO, L. C. & SANTOS, M. E. O antigo Egito em espaços privados: um estudo de Egiptomania. In: *Revista Uniandrade: Especial História*. Curitiba, v.6, n.1, janeiro-junho 2005, p. 89104.

<sup>2</sup> Graduada em História pelo Centro Universitário Campos de Andrade. Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional pela UTFPR. Mestre em História Antiga pela UFF. Integrante do Projeto de Pesquisa Interinstitucional “Egiptomania no Brasil: séculos XIX e XX – Paraná”.

<sup>3</sup> Arqueólogo, Mestre em História Antiga pela Universidade Federal Fluminense. Professor e Pesquisador do Departamento de História da UNIANDRADE.

esotérica<sup>4</sup>; e pela “Egiptologia”, que é a ciência que estuda tudo o que está relacionado à antiguidade egípcia.

Tal interesse não é somente um privilégio do mundo moderno. Harris (1993:15) divide o fluxo da herança egípcia em três partes: o legado dessa civilização aos três milênios da antiguidade; ao longo e crucial período do final da antiguidade tardia ao século XVIII; e aos anos da redescoberta do Egito até o presente. Para ele, “a verdadeira herança do Egito é, na verdade, o fato de ter-se entrelaçado, ao longo dos séculos, de forma quase imperceptível, na interminável teia da experiência humana” (HARRIS: 1993,15).

Dessa maneira, o fascínio pelo antigo Egito se manifesta, desde a antiguidade, sob as mais diferentes formas. Mesmo os primeiros imigrantes gregos, que chegaram à Terra dos Faraós no século VI a.C., demonstravam grande admiração pela civilização que encontraram. Vários viajantes, como Heródoto e, séculos mais tarde, Diodoro da Sicília, deixaram suas impressões sobre os egípcios, sua cultura, religião e modo de vida, sob uma ótica própria. Alguns estudiosos, como David Silverman (1997:55-57), descrevem as influências egípcias existentes em outras culturas como as dos hebreus e fenícios, e mesmo a extensão dessas influências sobre trechos do Velho Testamento.

Contudo, é com os romanos que têm início o que podemos chamar de Egiptomania. Entre esse povo, o fascínio pelo Egito surge primeiramente na forma dos cultos aos deuses Ísis e Serápis, que foram incorporados em finais da República Romana, no século I a.C., e, posteriormente, pela anexação de elementos egípcios à sua arte. Caius Cestius, pretor durante o principado de Augusto (27 a.C. - 14 d.C.), mandou erigir o seu túmulo em forma de pirâmide, entre os anos de 15 e 12 a.C. Tal pirâmide, localizada em Roma, possui 36,58 m, e foi construída em tijolo e cimento, sendo recoberta com mármore. É semelhante, quanto ao ângulo de inclinação, às pirâmides tardias e núbias (da cultura de Meroe), sendo, porém, mais alta que estas. O próprio imperador Augusto teve um particular interesse sobre o Egito, sendo o primeiro a ordenar a retirada de um obelisco das terras do Nilo, no ano 10 a.C.. Mesmo durante os anos da Idade Média essa fascinação continuou, pois nessa época pirâmides, esfinges e leões egípcios eram copiados da antiga arte romana.

Foi, contudo, a expedição de Napoleão Bonaparte à Terra dos Faraós que fez com que o fascínio pelo Egito se tornasse uma verdadeira “febre” no Ocidente. Em finais do século XVIII e início do XIX, as antiguidades egípcias foram retiradas aos milhares do Egito por viajantes, embaixadores, turistas e pesquisadores. Foi dito que “ninguém acreditaria

---

<sup>4</sup> Cf. HORNUNG, Erik. The secret lore of Egypt. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2001. p.3.

que alguém teria estado no Egito ao menos que eles retornassem com uma múmia debaixo de um braço e um crocodilo debaixo do outro” (IKRAM: 2005, XV). Nas mansões inglesas da era vitoriana, múmias eram desenfaixadas em grandes reuniões, onde também se discutia sobre os hieróglifos e sobre os mistérios das pirâmides.

Ainda nos finais do século XIX, segundo Jorge Coli (2004:67), existe um “alargamento” da visão de arte, que ocorre com a redescoberta da arte oriental, da arte egípcia e da arte africana. É também nesse século que ocorre um grande desenvolvimento da Egiptomania, que progride paralelamente às descobertas arqueológicas, nas artes decorativas. Nessa área, destacou-se em Paris a fábrica de papéis para paredes *Réveillon*, que mantinha em sua linha um papel com decoração egípcia, que acabou por fazer grande sucesso devido à popularidade desse estilo na época.

Em parte, essa popularização resultou da releitura de duas importantes obras: *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte*, do pintor Vivant Denon, integrante da expedição napoleônica, e *Description de l'Égypte*, a obra publicada pela gráfica imperial da França, por ordem do próprio Napoleão. Muitos artistas basearam-se nelas para a concepção de suas obras, como o arquiteto italiano Piranesi, por exemplo, para o qual o estilo egípcio combinava com o maciço, o monumental e o funerário.

A Egiptomania, contudo, não é uma simples mania pelo Egito. Segundo Jean-Marcel Humbert (1996:24), ela é uma arte rica de uma originalidade própria, e de um passado muitas vezes antigo e prestigioso. Ela se desenvolve a partir de várias fontes de inspiração, como os relatos de viajantes, manifestações anteriores da Egiptomania, peças arqueológicas e peças de arte específicas. Sua longevidade e permanência desde o século XVI até os nossos dias podem ser explicadas, segundo o mesmo autor, pelo grande arsenal de símbolos e de conotações em que se apóia, e que lhe dão uma área de atuação particularmente extensa.

Os resultados dessa reutilização, no entanto são os mais diversos. Humbert (1996:25-28) nos fala sobre derivações involuntárias, que estariam relacionadas ao resultado final da arte que sofre influência do antigo Egito. As derivações involuntárias sugeridas pelo autor são as seguintes: aquela imposta pela escolha das fontes de inspiração; a que acontece em função da adaptação da arte antiga a novas funções e a novos ambientes; aquela ligada à exploração política da campanha de Napoleão; a que inspira criações didáticas, ou seja, que tem a função de levar a arte e a arquitetura egípcia àqueles que não terão acesso aos originais; e aquela em que elementos simplesmente justapostos criam um meio totalmente fantasioso. Dentre elas, a mais comum, segundo ele, é aquela que está relacionada à adaptação da arte egípcia a novas funções e a novos ambientes. Sobre esse assunto, Margaret Bakos (2004:87) nos esclarece que

a arte em Egiptomania possui duas características básicas: a utilização de símbolos do antigo Egito com novos objetivos, e a antiguidade do tratamento dado a esses elementos, que devem apresentar referenciais e identificadores da época antiga. Um exemplo citado pela autora é o da esfinge que, para ser considerada egípcia, deve portar o *nemes*, ou seja, o toucado típico dos faraós.

## **A Egiptomania no Brasil**

No Brasil, o primeiro exemplo da influência egípcia de que atualmente se tem notícia pode ser observado em um quadro de Francisco Xavier Gonçalves, de 1782, hoje conservado no Museu Aleijadinho, na sacristia da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto - MG. Em tal obra, intitulada “São Francisco diante do Papa Inocêncio III”, aparece, numa janela atrás do papa, a pirâmide de Caius Cestius. Contudo, não fica descartada a hipótese de uma influência italiana sobre a obra do artista, que mostrou a existência da pirâmide em Roma.

O interesse relacionado ao passado do antigo Egito no Brasil remonta ao tempo do Império, por ocasião da chegada de um italiano chamado Nicolau Fiengo à cidade do Rio de Janeiro. Essa personagem, oriunda de Marselha, foi descrita como um homem de estatura mediana com cabelos grisalhos, barba preta e olhos azuis, que viajava em direção à Argentina e trazia consigo um lote de antiguidades egípcias e greco-romanas. Parado por motivo de bloqueio em Montevideú, o viajante italiano teve de regressar ao Rio de Janeiro a bordo do navio *Gustave Annce*, que aportou na atual Praça XV no dia 24 de julho de 1826. Ao tomar conhecimento dessas antiguidades, o conselheiro José Bonifácio recomendou ao então jovem Imperador Dom Pedro I que as adquirisse, já que as mesmas permaneciam expostas desde sua liberação pela alfândega no dia 19 de agosto do mesmo ano. As peças foram então compradas oficialmente em 10 de abril de 1827<sup>5</sup>. Eis as próprias palavras do imperador, referindo-se à aquisição:

*“Attendendo ao que me representou Nicolau Fiengo, que propoz a venda das antiguidades egípcias, já depositadas no Museu Nacional desta corte: Hei por bem que pelo Thezouro Publico se pague ao dito Nicolau Fiengo a quantia de cinco contos de reis, em que elle avaliou as referidas antiguidades; verificando-se o pagamento desta compra a prazos de seis, onze e desouto mezes.”* (SOUZA: 1999, p.7)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre a história das origens e das peças da coleção egípcia do Museu Nacional: Kitchen & Beltrão (1990), Souza (1999) e Santos & Locks (2000).

<sup>6</sup> Conforme o documento que se encontra preservado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

As antiguidades, uma vez depositadas no museu, vieram a formar a primeira coleção egiptológica brasileira. Esse interesse pelo antigo Egito continuou com o Imperador Dom Pedro II. Este era um grande apaixonado pelo Egito, país que visitou por duas vezes. Em uma dessas visitas fez, inclusive, um diário, com desenhos e anotações sobre os lugares que conheceu a cada dia da viagem. Seus manuscritos, intitulados *Voyage au Haute Nil*, foram encontrados em uma escrivaninha, leiloadas em 1890, e foram traduzidos do francês e publicados pelo historiador Afonso d'Escragnoille Taunay, em 1909. É interessante observar que, nesses escritos, Dom Pedro deixou registrado que: “se os brasileiros não podiam ir ao Egito” este tinha que vir até eles (BAKOS: 2005, 65). Segundo Cláudio Prado de Mello (1996: 41), a viagem de 1876-1877 de Dom Pedro II ao Egito foi “uma primeira expedição exploratória nacional” ao país, realizada pela iniciativa de um brasileiro.

As pesquisas relacionadas à Egiptomania no Brasil tiveram início em 1995, por iniciativa da professora doutora Margaret Marchiori Bakos, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Uma de suas primeiras orientandas, Viviane Saballa (1998: 233), afirma que a formação do “jeito de ser” brasileiro passa por diversas influências, entre elas a do antigo Egito. Para ela, isso influencia fortemente o imaginário popular, e a população passa a relacionar o antigo Egito ao misticismo, ao exotismo, à estabilidade, ao equilíbrio e à boa sorte, trazida pelos amuletos. Em sua pesquisa, realizada em cidades gaúchas, ela chegou à conclusão que grande parte daqueles que adotam nomes relacionados ao antigo Egito para o seu estabelecimento sofrem essa influência.

Assim, tal prática pode ser reconhecida nos mais diversos ambientes, desde cemitérios até lojas comerciais e praças públicas. Em Curitiba, localizado dentro de um condomínio fechado, encontramos um bom exemplo disso. De propriedade do dono da Editora Paranaense, a casa apresenta uma planta típica de condomínios de classe alta de Curitiba, mas em sua decoração interna e também na área de lazer externa, aos fundos, encontram-se painéis em alto relevo, encavos, mosaicos e vitrais com influência egípcia, confeccionados por diversos artistas.

Jorge Coli (2004:90) apresenta-nos duas formas de registro da arte, ou seja, duas maneiras pelas quais a nossa cultura registra a função da obra de arte. Num desses registros, o objeto artístico encontra-se instalado no interior de funções econômicas ou sociais; no outro, este é reduzido à gratuidade, ou seja, sua função é simplesmente “ser arte”. Em relação ao primeiro tipo, ele nos mostra que a arte, algumas vezes, possui a função de valorizar socialmente uma elite. Segundo ele, para algumas pessoas, “interessar-se pela arte significa

ser mais ‘culto’, ter espírito ‘mais elevado’, ser diferente, melhor que o comum dos mortais” (COLI: 2004, 103).

Dessa maneira, o emprego de uma decoração com motivos inspirados na arte egípcia pode ser usado, por essa elite, como uma forma de auto-afirmação, não apenas social, mas também intelectual. Sabendo disso, e levando em conta que, segundo Jorge Coli (2004: 104) e Sílvio Zamboni (2001:52), alguns artistas apóiam-se na ciência para a realização de seus projetos, o principal objetivo dessa pesquisa foi a verificação dos níveis de conhecimento particular de cada artista com relação à arte egípcia e, conseqüentemente, ao Egito Antigo.

A metodologia desenvolvida para a análise da decoração da casa consiste na decodificação e reconhecimento dos elementos representados em cada uma das cenas, através de um conhecimento prévio de Egiptologia, mais propriamente da arte egípcia. Dessa forma, foi localizada a origem, ou a inspiração de tais representações, quando essa existia.

### **Um Estudo de Caso: A Decoração de uma Residência Curitibana**

As primeiras cenas analisadas estão incluídas na decoração da área de entrada, do hall e escada de acesso ao segundo piso da residência. São, respectivamente, a porta de entrada, em relevo, e três painéis confeccionados com a técnica do encavo.

#### **1. Porta**

A porta da residência é formada por quatro painéis, dois superiores, de forma retangular na parte inferior e, na parte superior, arredondada. Os dois inferiores são quadrados.

Os painéis superiores mostram uma figura central, de maior tamanho, representando à direita do observador um homem e à esquerda uma mulher. O homem porta uma peruca curta e está vestido apenas com um saiote, também curto. Desenrola uma espécie de papiro, que flutua a sua frente. Já a mulher apresenta uma peruca longa e um vestido longo, justo ao corpo, com mangas curtas. Em seu pescoço há um colar com três fileiras de contas. O papiro, que no painel anterior é desenrolado pelo homem, aparece flutuando atrás da figura feminina. Aparecem ainda nas cenas dois símbolos do “Olho de Hórus”, na parte superior, algumas figuras humanas representando artesãos e um sacerdote e, entre as figuras, encontram-se símbolos sem nenhum significado, que são usados para preencher o espaço restante dos painéis. Tais elementos talvez representem sinais hieroglíficos à visão do autor.

Os painéis inferiores são iguais. Neles, aparecem quatro artesãos sentados, cada um ocupado na confecção de alguma peça. Todos portam saiotes e perucas curtas, e estão sentados em bancos baixos, com três pernas. Essas figuras foram dispostas uma em cada canto dos painéis. Os dois artesãos representados na parte superior do painel parecem confeccionar pilares *djet*, enquanto os dois da parte inferior trabalham em objetos de difícil identificação. O espaço restante é ocupado por símbolos sem significado, tal como acontece nos painéis superiores.

## 2. Painéis internos

No interior da residência existem três painéis, que foram inspirados em cenas que pertencem ao pequeno templo erigido por Ramsés II em Abu Simbel, em honra à deusa Háthor e à sua esposa favorita, a rainha Nefertari.

No primeiro painel, que possui dimensões maiores, são representadas cenas de oferenda. Num primeiro momento, à esquerda do painel, Ramsés II e Nefertari, sua esposa favorita, oferecem ramos de papiro para a deusa Háthor. O faraó é representado com a coroa azul, *kheperesh*, e com um saiote curto, sobre o qual há um segundo saiote, longo, de linho transparente. Da parte posterior da cintura pende uma cauda de touro estilizada, que é um atributo relacionado à realeza. Ele usa um colar azul e amarelo no pescoço, e sandálias nos pés.




Nefertari porta um vestido longo com mangas curtas, de linho transparente, e uma peruca longa, tripartite, sobre a qual aparece a representação de um abutre. Sua coroa apresenta o disco solar, dois chifres bovídeos e é encimada por duas grandes plumas. Tal como o monarca, ela possui um colar azul e amarelo no pescoço e sandálias nos pés.

A deusa usa um vestido vermelho longo, com alças, que deixa os seios à mostra, e está descalça. No pescoço, porta um colar azul e amarelo, e tem sobre sua cabeça uma peruca longa, tripartite, encimada por uma coroa formada por um par de chifres bovídeos e o disco solar. Ela está sentada em um trono de encosto baixo e tem numa das mãos o símbolo da vida, *ankh*, e na outra um cetro de papiro. Segundo Richard Wilkinson (1996: 123), esse cetro é um atributo de algumas divindades, entre as quais figura Háthor. A planta também está relacionada à deusa, pois aparece em algumas de suas representações, quando na forma de uma vaca, entre os chifres do animal.

Ainda na mesma cena, Nefertari, além de oferecer o ramo de papiro, toca um sistro para a deusa, que está relacionada à música e à dança. O sistro é um instrumento cerimonial que aparece representado de duas maneiras: na forma de um arco, geralmente em metal, e na

forma de *naos*, usualmente encimado por cabeças gêmeas da deusa Háthor. Quando na forma de arco, o sistro pode ser relacionado ao símbolo da vida, *ankh*. A representação que aparece nessa cena é a de um sistro na forma de *naos*.


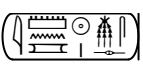
Os textos hieroglíficos referentes a esta cena estão distribuídos em nove colunas, que têm diferentes sentidos de leitura. Acima da deusa Háthor, um texto em três colunas, que devem ser lidas da direita para a esquerda, pode ser assim traduzido:

[1]  [2]  [3] 

*ḥwt-ḥr wr(t) ms n nṯrw nbwt*

Háthor, a grande mãe de todos os deuses.



Sobre a figura de Ramsés, o texto distribuído em quatro colunas deve ser lido da esquerda para a direita. Ele é traduzido:

[4]  [5]  [6]  [7] 

*nṯr nfr nb tʿwy (wsr-mʿt-rʿ stp-n-rʿ) / (rʿ-mss mry n imn) / di ʿnh*

O Bom Deus, Senhor das Duas Terras, User-Maat-Ra (“A justiça de Ra é poderosa”), Setepen-Ra (“Escolhido por Ra”), Ramsés (“Concebido por Ra”), amado de Amon, dotado de vida.

Por último, sobre a imagem de Nefertari, há um texto em duas colunas, que também deve ser lido da esquerda para a direita:

[8]  [9] 

*ḥmt-nsw wrt mry.f (nfrt-iry mry n mwt) /*

A Grande Esposa Real, sua amada, Nefertari (“A mais bela”), amada de Mut.



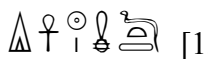

Uma segunda cena, à direita do painel, apresenta Ramsés II portando o toucado-*nemes* representado na cor amarela, encimado por uma coroa com duas serpentes, duas plumas, dois chifres de carneiro e o disco solar. No queixo, o rei tem uma barba falsa, um atributo da realeza presente em muitas representações faraônicas. O monarca veste um saiote curto, de cuja cintura pende a tradicional cauda de touro estilizada, que, conforme já mencionamos, trata-se de um atributo relacionado à realeza. No seu pescoço há um colar azul e amarelo, e



em seus pés, sandálias. O faraó recebe, com a mão direita, o colar-*menat*, oferecido pela deusa Háthor. Na mão esquerda, carrega um símbolo hieroglífico que está relacionado ao jubileu do faraó, ou seja, à festa de renovação real, realizada pela primeira vez no trigésimo ano do reinado, e depois em intervalos menores, ou quando fosse necessário para a renovação do poder do monarca, para rejuvenescer sua lei sobre as Duas Terras.

A deusa Háthor está representada com um vestido vermelho longo, com alças, semelhante àquele da primeira cena descrita. Porta uma peruca longa, tripartite, que é encimada por uma coroa formada pelo disco solar e um par de chifres bovídeos. No pescoço, usa um colar representado nas cores azul e amarelo, e está descalça. Háthor sustenta em uma das mãos, o cetro-*renpet* finalizado pelo símbolo hieroglífico *shen*, sobre o qual há a imagem de um girino, que está relacionado a “milhões de anos”. Na outra mão, traz o colar-*menat*, que é oferecido a Ramsés II. Tal colar, formado por uma peça frontal em forma de crescente e por um contrapeso fixado na parte traseira, pode ter funcionado, segundo Wilkinson (1996: 173), como um instrumento musical, assim como o sistro. É, com certeza, um símbolo associado à deusa Háthor, que tem, entre seus epítetos, o de “Grande Menat”, e também ao seu filho, o deus Ihy. O ato de oferecer o colar ao rei está relacionado à transmissão do poder da deusa ao monarca.

Esta cena, tal como a anterior, possui textos hieroglíficos, que estão distribuídos em seis colunas. Sobre a figura de Ramsés, um texto em quatro colunas, que devem ser lidas da direita para a esquerda:

[10]  [11]  [12]  [13] 

*nb Bwy (wsr-m<sup>3</sup>t-r<sup>c</sup> stp-n-r<sup>c</sup>)/ nb h<sup>c</sup>w (r<sup>c</sup>-mss mry n imn)/ di <sup>c</sup>nh mi r<sup>c</sup> dt <sup>c</sup>nh dd w3s*

Senhor das Duas Terras User-Maat-Ra (“A justiça de Ra é poderosa”), Setep-en-Ra (“Escolhido de Ra”), Senhor das Aparições, Ramsés (“Concebido por Ra”), amado de Amon, dotado de vida como Ra por toda eternidade. Vida, Estabilidade e Poder!

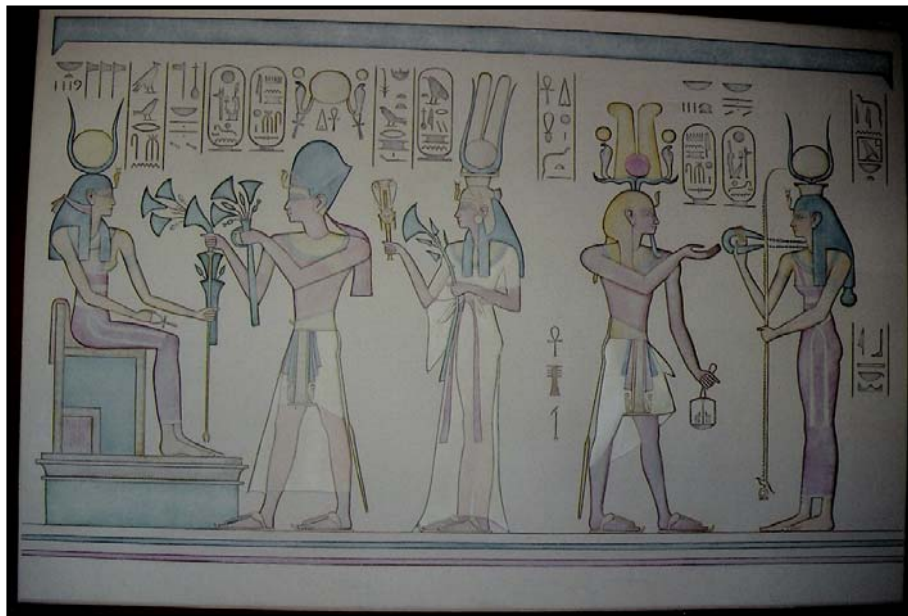
Outro texto, distribuído em duas colunas ao lado da deusa Háthor, deve ser lido da esquerda para a direita:

[14]  [15] 

*dd mdw in hwt-hr nbt ibšk*

Palavras ditas por Háthor, Senhora de Ibshek.

Este primeiro painel é mostrado na figura 1.



**Figura 1 – Painel interno com cenas de oferenda, confeccionado pelo artista Eduardo Vilela.**

O segundo painel, localizado no centro da escadaria que conduz ao segundo piso da residência, traz uma representação da coroação do faraó Ramsés II. Ao centro, se vê o monarca portando a coroa dupla que é formada, respectivamente pela coroa: branca, que representa o Alto Egito, e vermelha, símbolo do Baixo Egito. Ramsés é mostrado com uma peruca curta, encimada por um diadema, que contém a representação da serpente-*uraeus*, associada à realeza. Sua veste é um saio triangular curto, que contém uma cauda de touro estilizada. Tal adorno é um atributo da realeza, que aparece na arte egípcia desde o período Pré-Dinástico. Nos pés de Ramsés há um par de sandálias e, nas mãos, o rei carrega dois cetros (*heka* e *nekhakha*), que estão associados à autoridade real.

Dois deuses aparecem nessa cena, coroando o faraó: à sua esquerda o deus Seth, com a cabeça de um animal não identificado, e à direita, o deus Hórus, com a cabeça de um falcão. Eles vestem roupas semelhantes: saioes curtos, com as respectivas caudas de touro estilizado, semelhantes àquela do saioe real, um corselete com alças, e um colar amarelo e azul. Os deuses trazem nas mãos o cetro-*renpet*, que é finalizado pelo símbolo hieroglífico *shen*, sobre o qual há um girino, e representa “milhões de anos”.

Na parte inferior do painel, vêem-se duas cobras aladas com o disco solar sobre a cabeça. Entre as asas de cada uma delas está representado o símbolo hieroglífico de proteção e eternidade, *shen*. Na parte central dessa cena, aparecem, envolvidos em cartuchos,

encimados por coroas com duas plumas e o disco solar, com os dois nomes do faraó, respectivamente: o de nascimento, que se lê “Ramsés, amado de Amon”, e o de coroação “User-Maat-Ra Setep-en-Ra”.




O texto hieroglífico que acompanha as cenas também foi retirado dos relevos presentes no templo. No caso desse painel, existem alguns erros no texto, que se devem à falta de conhecimento do artista da “gramática” egípcia, já que seu reconhecimento dos símbolos é muito bom. Tal texto está dividido em nove colunas, que podem ser traduzidas. Acima do deus Seth, em três colunas que devem ser lidas da direita para a esquerda e de cima para baixo:

[1]  [2]  [3] 

*dd-mdw in sth nbyt smn.k hprš hr tp.k mi itf(.k) imn-r<sup>c</sup>*

Palavras ditas por Seth, aquele de Ombos: “Tu estabeleceste a coroa-*kheperesh* sobre tua cabeça como (teu) pai Amon-Ra”.

Sobre a figura de Ramsés, há um texto dividido em três colunas, que devem ser lidas da esquerda para a direita:

[4]  [5]  [6] 

*sš r<sup>c</sup> (r<sup>c</sup>-mss mry n imn)/ nb hprš stp n r<sup>c</sup>*

Filho de Ra, Ramsés (“Concebido por Ra”), amado de Amon, Senhor da Força Física, escolhido de Ra.

Por último, sobre a imagem de Ra, um texto em quatro colunas, que devem ser lidas da esquerda para a direita:

[7]  [8]  [9] 

*dd mdw in hr nb mhš di.n.(i) n.k ḥ<sup>c</sup>w ḥ<sup>c</sup>tw-sp m itm<sup>w</sup>*

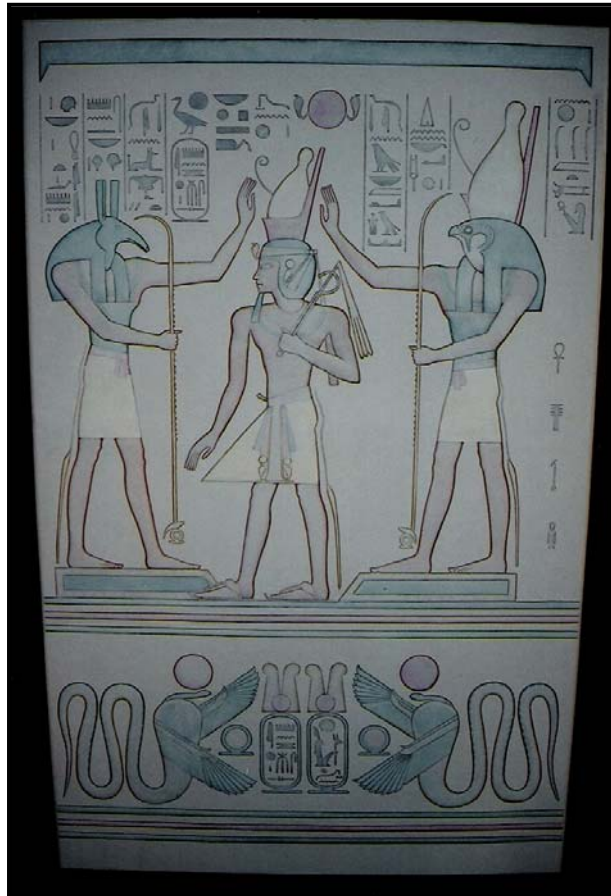
Palavras ditas por Hórus, Senhor de Meha: “Eu te dei a longa existência de Ra e anos de reinado por meio de Atum”.

[10] 

*‘nh dd w3s tit*

Vida, Estabilidade, Poder e Bem Estar!

Este painel é apresentado na figura 2.



**Figura 2 – Painel interno com cena da coroação de Ramsés II, confeccionado pelo artista Eduardo Vilela.**

Um terceiro painel, no segundo lance da escada, apresenta uma cena em que Ramsés II oferece uma estatueta da deusa Maat ao deus Amon. Esse gesto, segundo Richard Wilkinson (1996: 37), está relacionado ao restabelecimento e manutenção da ordem e segurança originais, já que a deusa Maat está relacionada ao conceito de ordem presente na visão de mundo dos antigos egípcios. Tais representações, segundo o mesmo autor, são comuns nos monumentos erigidos, principalmente, durante o Período Raméssida.

O faraó está representado com a coroa azul, *kheperesh*, e veste dois saíotes sobrepostos, tal como no primeiro painel; da cintura pende uma cauda de touro estilizada. No pescoço, há um colar, representado em amarelo e azul, e nos pés usa sandálias. Sobre sua imagem, há a representação de um abutre, que carrega em suas garras o símbolo hieroglífico

de proteção e eternidade, *shen*. Tal ave está relacionada à deusa *Nekhbet*, uma divindade tutelar do Egito unificado.

O deus Amon, para o qual a estatueta de Maat é oferecida, está sentado em um trono de encosto baixo, e traz numa das mãos o símbolo da vida-*ankh*, e na outra o cetro-*uas*. Porta sua coroa tradicional, formada por duas grandes plumas, e veste um corselete semelhante àquele usado pelos deuses na cena descrita anteriormente, um colar amarelo e azul, e um saiote curto, de cuja cintura pende uma cauda de touro estilizada. Na base de seu trono estão representados os símbolos hieroglíficos da vida-*ankh*, do poder-*uas*, e aquele que representa a palavra *neb*, que em português se traduz como “toda”. Pode-se ler “Toda vida e poder” diversas vezes.

O texto hieroglífico presente na cena, assim como nos casos anteriores, pertence ao templo. Ele está distribuído em seis colunas, da seguinte maneira: o primeiro, sobre a figura de Ramsés, em três colunas que devem ser lidas da direita para a esquerda:



*ntr nfr (wsr-m3<sup>c</sup>t-r<sup>c</sup> stp-n-r<sup>c</sup>)/ s3 r<sup>c</sup> (r<sup>c</sup>-mss mry n imn)/ di ‘nh mi r<sup>c</sup>*

O Bom Deus, Senhor das Duas Terras User-Maat-Ra, (“A justiça de Ra é poderosa”), Setep-en-Ra (“Escolhido de Ra”), Filho de Ra, Ramsés (“Concebido por Ra”), amado de Amon, dotado de vida como Ra.

E o segundo, em três colunas sobre a imagem de Amon, que devem ser lidas da esquerda para a direita:



*dd-mdw in imn-r<sup>c</sup> nb nswt bwy di.n(.i) n.k knt nb nht nb*

Palavras ditas por Amon-Ra, Senhor dos Tronos das Duas Terras: “Eu te dei todo valor e toda força”.

O último painel é mostrado na figura 3.



**Figura 3 – Painel interno com cena de oferenda da deusa Maat, confeccionado pelo artista Eduardo Vilela.**

A seguir, foram analisadas as cenas que compõem a parte externa da residência, localizadas na área de lazer, bem como numa janela. São respectivamente:

### **3. Piscina**

Na piscina, moldada *in loco* e recoberta com pastilhas de cor azul claro, um mosaico em tons de azul escuro, marrom, bege e verde representa dois olhos *udjat*, que emolduram uma montagem que parece simbolizar o delta do rio Nilo. Esses olhos podem ser diferenciados, conforme Richard Wilkinson (1996: 43), em: “Olho de Hórus”, que aparece à direita e está relacionado à lua, e “Olho de Ra”, que é mostrado à esquerda e relaciona-se ao sol. Para o proprietário, essa seria uma representação das nascentes desse rio, e não de sua foz. Sua piscina seria, portanto, um símbolo das nascentes do rio Nilo. As linhas que formam a “nascente” unem-se ao fundo da piscina para formar uma faixa irregular contínua, que atravessa toda a extensão da mesma. Tal decoração, na visão do proprietário, é o curso do rio Nilo. A decoração da piscina é mostrada na figura 4.



**Figura 4 – Detalhe da decoração da piscina.**

#### **4. Muro ao lado da piscina**

No muro lateral da piscina, que é recoberto por uma textura de cor camurça, são representadas cinco figuras humanas. Ao centro, uma figura feminina está sentada na frente de uma mesa de oferendas, em uma cadeira de encosto baixo, tal como a que aparece no hieróglifo determinativo de “nobre”<sup>7</sup>. A mulher possui uma peruca longa e um vestido comprido, justo ao corpo. As outras quatro figuras são masculinas. Portam perucas curtas e estão vestindo uma espécie de tanga curta. Dois deles, o que está logo atrás da mulher, à esquerda, e o último da direita, carregam abanadores. Os outros dois, o último da esquerda e o primeiro da direita, logo à frente da mesa de oferendas, carregam uma espécie de pena grande. A cor das figuras é a mesma da textura, e elas se destacam do fundo apenas por estarem em alto relevo. A representação é apresentada na figura 5.

---

<sup>7</sup> Richard Wilkinson, em sua obra *Reading Egyptian Art*, mostra que as imagens podem ser lidas como se fossem hieróglifos. Nesse caso, a figura feminina em frente à mesa de oferendas pode ser entendida como uma pessoa de posição social superior àquela dos outros integrantes da cena.



**Figura 5 – Cena presente no muro ao lado da piscina.**

### **5. Painel frontal da piscina**

Neste painel, também confeccionado sobre uma textura na cor camurça, um alto-relevo representa um homem, de peruca curta e vestindo um saiote longo plissado, carregando oferendas. Dentre estas, podemos perceber dois bancos encimados por dois pães de formato redondo. Assim como no caso anterior, a figura se destaca apenas pelo relevo, pois foi confeccionada na mesma cor da textura que recobre o muro.

### **6. Muro entre a casa e a piscina**

O muro que separa a casa da área de lazer, mostrado na figura 6, representa um painel em mosaico com as três pirâmides da planície de Gizé: Quéops, Quéfren e Miquerinos. A areia é representada em bege, enquanto o céu é mostrado em diferentes tons de marrom. O sol aparece como um grande círculo branco no lado direito. As faces das pirâmides que são iluminadas pelo sol são brancas, e as restantes são pretas. A sombra das pirâmides é representada num tom um pouco mais escuro que o bege da areia.





**Figura 6 – Muro em mosaico entre a casa e a piscina, confeccionado pelo artista Angel.**

## **7. Janela aos fundos**

Numa das janelas dos fundos da casa vê-se uma cena de navegação no rio Nilo. O rio é representado em azul escuro, e reflete o céu, que possui a mesma coloração e algumas nuvens brancas. Um pássaro branco sobrevoa um barco de cor marrom com uma grande vela branca. As margens do rio são representadas na cor marrom escuro, simbolizando a terra fértil, e as terras mais distantes possuem um tom verde-amarelado. Galhos de uma árvore, com folhas verde escuro, debruçam-se sobre o rio.

## **Considerações Finais**

As análises efetuadas demonstram a diferença que existe entre a produção daqueles artistas que realizam pesquisas antes de iniciar uma obra, e a daqueles que utilizam mais a imaginação que a pesquisa em arte propriamente dita. Ou seja, a diferença entre os ordenamentos sensível e lógico em arte.

Segundo Jorge Coli (2004:10), nossa sociedade possui instrumentos específicos para decidir o que é e o que não é arte. Esse consenso, no entanto, evolui com a história, se modificando ao longo do tempo. Portanto, são “filhas de sua época” as idéias sobre a arte egípcia proferidas por Dom Pedro II, que acreditava que as regras de decoro existentes poderiam diminuir o uso da imaginação pelos artistas. Assim como também é certo que determinadas representações da arte em Egiptomania só poderiam ter surgido após a

expedição de Napoleão, pois, segundo Taine (citado por COLI: 2004, p.38), a obra de arte também é herança de um determinado contexto cultural.

Analisando a decoração externa da residência, encontramos algumas especificidades que caracterizam a obra como fruto da Egiptomania. No painel figurado no muro ao lado da piscina, por exemplo, a forma como são representadas as figuras masculinas não segue os cânones da arte egípcia antiga. Segundo Margaret Bakos (2003: 216), “na Egiptomania a criação de figuras humanas não tem a menor preocupação com os cânones antigos; ela busca, ao contrário, apenas apropriar-se de elementos isolados do antigo Egito, tais como vestes, jóias, armas, com vistas à caracterização das criaturas como egípcias por suas atitudes, às vezes, completamente distintas das tradicionais”. Apenas isso já caracterizaria tal representação como um produto da Egiptomania. Já no caso da piscina, tal distinção pode ser feita em função da declaração do proprietário de que sua piscina seria uma reprodução do rio Nilo. Assim, a decoração externa da propriedade se encaixa na variação involuntária que se dá quando elementos justapostos criam um meio totalmente fantasioso, conforme sugerido por Humbert (1996: 28).

Já na decoração interna a situação é diferenciada. O artista desenvolveu o ordenamento lógico para a criação da obra, ou seja, foi feita uma pesquisa antes de sua realização. Os painéis são baseados nas fotos dos originais, contudo, algumas mudanças foram propostas para se adaptarem como painéis decorativos. A variação involuntária aqui é outra, ou seja, trata-se daquela que é imposta pela adaptação da arte antiga a novas funções e a novos ambientes, conforme sugerido por Humbert (1996: 26). Ou seja, também são representações da Egiptomania, mas caracterizadas de outra maneira.

Observa-se que há, nesse caso, preocupação por parte do artista em representar a arte egípcia dentro de todas as suas regras, e isso não tira, nem por um momento, o seu mérito. Dessa maneira, nosso estudo comprovou a afirmação de Jorge Coli e Sílvio Zamboni de que existem diferentes formas de se fazer arte, e também aquela de Jaime Paviani (citado por ZAMBONI: 2001, p.9), que diz que “existem duas formas de ordenamento em arte: o lógico e o sensível”. O estudo também demonstrou que existe desde uma superficialidade, demonstrada pelos artistas que trabalharam na decoração externa, até uma especialidade com relação à temática egípcia abordada, o que é demonstrado na obra do artista responsável pela decoração do interior da residência.

## REFERÊNCIAS

BAKOS, M. M. (org.). **Egiptomania: o Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. “Corpo e Egiptomania”. **Phoênix**, 2003, v.1, p. 210-225.

\_\_\_\_\_. “O Imperador na Terra dos Faraós”. **Nossa História**, jan. 2005, n.15, v.2, p. 60-65.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DUARTE, C. de A. “O Touro e seus Vínculos com a realeza”. *In:* \_\_\_\_\_. **Aspectos da Iconografia e Significados do Touro no Egito, desde o Período Pré-Dinástico à 5ª Dinastia**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia Médio-Oriental – MAE/USP. São Paulo: 2003. p. 44-104.

HARRIS, J.R. “Introdução”. *In:* \_\_\_\_\_ (org.). **O legado do Egito**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 15-26.

HORNUNG, E. “Introduction”. *In:* \_\_\_\_\_. **The Secret Lore of Egypt**. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2001. p. 1-4.

HUMBERT, J.-M. “Introduction”. *In:* \_\_\_\_\_ (org.). **L'Égyptomanie à l'épreuve de l'Archeologie**. Paris: Musée du Louvre, 1996. p. 21-35.

IKRAM, S. (ed.). **Divine Creatures: Animal Mummies in Ancient Egypt**. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

KITCHEN, K. A. & BELTRÃO, M. da C. **Catalogue of the Egyptian collection in the Nacional Museum, Rio de Janeiro**. Warminster: Aris & Phillips Ltda, 1990, 2v.

LEHNER, M. **The Complet Pyramids**. Londres: Thames & Hudson, 2000. p.240-241.

MELLO, C. P. de. **Viagem ao Alto Nilo: o Egito de D. Pedro II**. Rio de Janeiro: Instituto de Egiptologia/ Grupo Monteiro Aranha, 1996.

SABALLA, V. A. “Egiptologia no Rio Grande do Sul: simbologia e manifestações”. *In*: BAKOS, M. M. & POZZER, K. M. P. (orgs.). **III Jornada de Estudos do Oriente Antigo: línguas, escritas e imaginários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998. p. 229-248.

SANTOS, M. E. & LOCKS, M. “Restos Egípcios Mumificados da Coleção do Museu Nacional”. **AMORC-Cultural**, jan. / fev. 2000, n. 3, p. 4-11.

SILVERMAN, D. P. “Egypt’s Legacy”. *In*: \_\_\_\_\_. **Ancient Egypt**. New York: Oxford University, 1997. p. 55-57.

SOUZA, N. J. S. **Contribuição à História da Coleção Egípcia do Museu Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Publicação do Autor, 1999.

WILDUNG, D. **O Egípto: da Pré-História aos Romanos**. Lisboa: Taschen, 1998.

WILKINSON, R. H. **Reading Egyptian Art: a Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture**. Londres: Thames & Hudson, 1996.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2.ed. Campinas (SP): Autores Associados, 2001.