

## Referências do Médio Oriente Antigo e do Egipto no mobiliário oitocentista

Beatriz Catarina Tralhão Freitas

CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

No âmbito do Congresso Internacional “Antiguedades de Oriente Próximo y Egipto en España y Portugal: viajeros, pioneros y coleccionistas”, expusemos a fase inicial de um estudo sobre o mobiliário de estilo império presente no Palácio de Queluz que teve como título “Referências do Médio Oriente Antigo e do Egipto no mobiliário oitocentista”.

Os objetivos desta investigação passam por compreender a relevância da utilização de elementos da Antiguidade num estilo que pretendia sublinhar o domínio e a autoridade do poder, buscando desta forma entender como é que a receção da Antiguidade em épocas posteriores contribuiu para a disseminação e desenvolvimento do conhecimento do Médio Oriente Antigo e do Egipto. Como tal, esta comunicação procurou estabelecer linhas de contacto entre a gramática ornamental de uma das peças presentes no palácio – um tremó do século XIX – e motivos da Antiguidade.

O Palácio Nacional de Queluz é um palácio do século XVIII que deriva de uma estética rococó. Em conjunto com o surgimento de novas ideias de liberdade, justiça social e responsabilidade cívica, o século XVIII testemunhou a ascensão da burguesia e a formação do capitalismo. Porém, em termos culturais, não apresentou uma unidade conceptual e estilística, dado que cada região produziu a sua arte com características próprias<sup>1</sup>. França permaneceu o centro intelectual e artístico da Europa e, como tal, a disseminação do rococó deveu-se, em grande medida, a Paris. O rococó evidenciou-se como reação contra as regras que orientavam e suportavam a arte seiscentista, caracterizando-se pelos efeitos fantasiosos, expressivos e puramente visuais.

Em Portugal, o rococó manifestou-se sobretudo no ultrapassar dos limites físicos dos interiores, isto é, em interiores contínuos de relativa expansão dando a ilusão de um espaço infinito, como é exemplo a Sala dos Espelhos no Palácio de Queluz, de planta oval<sup>2</sup>. O Palácio de Queluz alude precisamente à tendência das cortes reais e principescas desta época de revestirem os seus palácios de pinturas *trompe l'oeil*, tapetes e tecidos exóticos, mobiliário com embutidos e incrustações, loiças e *chinoiseries*.

O terreno onde se ergue o Palácio de Queluz terá pertencido a D. Cristóvão de Moura, primeiro Marquês de Castelo Rodrigo que, no último quartel do século XVI, possuía um pavilhão de caça nestas terras<sup>3</sup>. A história do palácio está ligada à instituição da Casa do Infantado<sup>4</sup>, criada por D. João IV em 1654 e formada a partir de bens apreendidos aos nobres apoiantes de Castela nas lutas pela Restauração (1580-1640). Todavia, apenas com o futuro rei D. Pedro III (1717-1786) – terceiro senhor do Infantado – é que o pequeno domínio rústico foi transformado numa casa de veraneio típica do século XVIII.

O projeto inicial desta “Casa de Campo” foi da responsabilidade de Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785) – arquiteto formado na Escola de Mafra e discípulo do arquiteto e ourives João Frederico Ludovice. Após o terramoto de Lisboa em 1755, as obras do palácio pararam, pois, a maior parte dos operários, incluindo Mateus Vicente de Oliveira, foi chamada por D. José I para a reconstrução da cidade<sup>5</sup>. Os trabalhos só recomeçaram depois da contratação do francês Jean

---

<sup>1</sup> Tapié 1988: 165-202.

<sup>2</sup> Carita; Cardoso [s.d.]: 171.

<sup>3</sup> Afonso 1986: 17.

<sup>4</sup> Desta forma o rendimento dos filhos segundos dos monarcas foi assegurado, o que permitiu que os infantes D. Pedro (1648-1706) e D. Francisco (1691-1742) usufruíssem de largas temporadas em Queluz, aumentando o pavilhão preexistente. Leia-se Gil 1998: 161-164.

<sup>5</sup> Pires 1924-26: 81.

Baptiste Robillion. Assim, o Palácio de Queluz, edificado sem projeção prévia, foi sendo construído de forma orgânica já que os corpos que o constituem foram adicionados conforme necessário.

Neste sentido e, segundo Natália Correia Guedes, podemos identificar três fases de construção do atual palácio<sup>6</sup>: a primeira fase de construção (c. 1747-1758) corresponde, em grande medida, às obras de Mateus Vicente de Oliveira, num estilo manifestamente barroco devido à voluptuosidade e plasticidade das formas, erguendo-se a ala conhecida como corpo central (cozinha, Capela e Sacristia, futuras salas do Trono e da Música).

Após o casamento do infante D. Pedro com D. Maria Francisca (futura D. Maria I, 1734-1816) deu-se a segunda fase de construção (c. 1758-1786) caracterizada pelo alargamento do projeto inicial. Jean Baptiste Robillion, em conjunto com vários artistas de diversas nacionalidades (portugueses, franceses, italianos, entre outros), acrescentou a Ala Poente e o que ficou conhecido como Pavilhão Robillion<sup>7</sup>. Neste período, o palácio já se adequava a residência real embora apenas fosse utilizado em períodos estivais ou festivos.

A terceira fase de construção, que corresponde à fase de maior relevância para o nosso estudo, (c. 1786-1801) estende-se até à partida da família real para o Brasil perante as invasões napoleónicas. Esta fase ficou marcada pela deslocação efetiva da família real para Queluz após o incêndio de 1794 na Real Barraca da Ajuda – palácio de madeira mandado construir por D. José I para substituir o Paço da Ribeira após o terramoto.

De acordo com esta nova função, o palácio voltou a sofrer ampliações e novos espaços. Uma nova geração de artistas, coordenados por Manuel Caetano de Sousa, foram responsáveis pelo restauro de janelas, fachadas, jardins e ainda alguns dos interiores, agora redecorados com um estilo neoclássico ou império<sup>8</sup>.

A partir da segunda metade do século XVIII, a crescente influência da Antiguidade Clássica foi reforçada à medida em que a Arqueologia se definia enquanto disciplina, dando lugar às primeiras escavações. A isto acresce ainda o facto de os ideias igualitários e progressistas da Revolução Francesa (1789-1799) potenciarem o interesse pela história e pelo conhecimento do passado.

Foi neste contexto que nasceu o neoclassicismo, um estilo que procurava adaptar-se ao espírito racional e científico da época e geralmente descrito como uma reação aos excessos do barroco e do rococó, caracterizando-se pelo uso da linha reta e pela simplicidade. Contudo, este conceito foi criado pela historiografia da arte entre os séculos XIX e XX, permanecendo ainda hoje como uma definição ambígua dado que engloba uma variedade de atitudes artísticas<sup>9</sup>. Será mais correto ter em conta que, como qualquer definição de estilo ou corrente artística, estas categorizações são sempre resultado de múltiplas tendências e influências.

Também nesta cronologia - final do século XVIII e início do século XIX - o Médio Oriente dominava a imaginação ocidental, tornando a viagem ao Levante, particularmente ao Egipto e à Terra Santa, um itinerário místico.

Em oitocentos, grande parte do Médio Oriente pertencia ao Império Turco Otomano (c. 1299-1922), que no seu auge conseguiu acesso exclusivo ao Mar Negro através da incorporação de territórios desde a Anatólia e do Cáucaso até ao norte de África, Síria, Arábia e Iraque<sup>10</sup>. Consequentemente, embora mercadores, diplomatas e aventureiros ocasionalmente viajassem para o Médio Oriente, estas viagens eram difíceis e perigosas. Um maior número de oportunidades

---

<sup>6</sup> Guedes 1975.

<sup>7</sup> Gil 1998: 164-169.

<sup>8</sup> Afonso 1986: 20.

<sup>9</sup> Veja-se a problemática sobre a definição do Neoclassicismo em Gomes 2009: 31-35.

<sup>10</sup> Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/grot/hd\\_grot.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/grot/hd_grot.htm)> [Consultado a abril de 2019].

para os europeus explorarem alguns desses locais derivou da expansão de interesses políticos na região pelos impérios da Grã-Bretanha e da França.

Esta disputa anglo-francesa sobre os territórios do Médio Oriente resultou na aquisição de objetos que eram expostos nos primeiros museus de arte nacionais. A breve ocupação de Napoleão no Egipto (c. 1798-1801) permitiu que a sua equipa de estudiosos documentasse a terra conquistada, as pessoas e a sua história, resultando na publicação dos volumes da "Description de l'Égypte" (1809-29)<sup>11</sup>.

Para além das primeiras escavações em territórios mesopotâmicos por Paul-Émile Botta e Austen Henry Layard, eruditos como Claudius Rich e fotógrafos como Maxime du Camp e Gustave Flaubert contribuíram para a disseminação de imagens e conhecimento destas civilizações.

É nesta conjuntura que, em termos artísticos, o período de domínio napoleónico desenvolve um estilo próprio dentro do neoclassicismo. Embora a Egiptomania estivesse em voga no século XVIII, o Barão Dominique Vivant Denon (1747-1825) foi fundamental na associação entre motivos egípcios e Napoleão<sup>12</sup>, já que para este todas as artes serviam para promover o seu regime. Formas e ornamentos presentes no estilo Luís XVI (neoclássico), misturaram-se com os símbolos imperiais que incluíam a abelha, a letra N rodeada por uma coroa de louros, estrelas e a água.

Na véspera da Batalha de Austerlitz, França tenta fechar todos os portos aos ingleses e embora Portugal (Príncipe D. João) assinasse um decreto que proíbe a entrada de navios ingleses, estes continuaram a navegar pelas águas portuguesas. Por conseguinte, Napoleão manda Junot invadir Portugal e a família real parte para o Brasil.

Junot não chegou a tempo de apanhar a família real e instalou-se no Palácio da Quintela e mais tarde no Palácio Bemposta, cogitando grandes obras para o Palácio de Queluz a fim de hospedar Napoleão<sup>13</sup>, no entanto, a maioria destas alterações nunca passaram de projetos. As modificações que se chegaram a efetivar correspondem aos aposentos da Princesa D. Maria Francisca Benedita e do Infante D. Pedro Carlos, assim como a abertura de um lanternim na então chamada Sala Escura (hoje Sala do Lanternim).

No Palácio de Queluz encontramos duas salas decoradas em estilo império: o quarto de D. Maria Francisca Benedita e a Sala dos Particulares. Resultado da industrialização nascente, o artesão/ebanista preocupava-se com questões de produção e de rentabilidade, consequentemente as formas do mobiliário de estilo império limitavam-se a produzir desenhos executados por artistas<sup>14</sup>.

A isto acrescia ainda o facto de nenhuma individualidade artística se ter destacado para criar combinações decorativas ou construtivas absolutamente novas, ou, noutras palavras, reunir características próprias e definidoras que personificassem o seu tempo – um estilo. A inspiração, que oscilava entre a Renascença e o estilo Luís XVI, recorria a gramáticas anteriores, dando origem a um período eclético, muitas vezes descrito como desprovido de originalidade dada a constante referência a épocas e civilizações antigas.

Devido à abundância de estilos, uma profusão de motivos que não estavam relacionados, decorava frequentemente um único objeto. À custa da rigidez do mobiliário, o efeito e o valor das peças advinha dos materiais utilizados e dos apliques esculpidos. A madeira permaneceu o material mais utilizado: espécies nativas como o carvalho, a nogueira, a faia e o olmo eram usadas para

---

<sup>11</sup> Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/hd\\_treg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/hd_treg.htm)> [Consultado a abril de 2019].

<sup>12</sup> Motivos e temáticas egípcios foram divulgados principalmente pelo Barão Dominique Vivant Denon, após as expedições que realizou no Médio Oriente e, subsequente, publicação em 1802 de "Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonapart". Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/empr/hd\\_empr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/empr/hd_empr.htm)> [Consultado a abril de 2019].

<sup>13</sup> Afonso 1986: 20.

<sup>14</sup> Claret Rubira; Lozoya 1964: 417-418; Ledoux-Lebard [s.d.]: 2.

construir móveis, enquanto espécies exóticas (como mogno, pau-rosa, amaranço e ébano) eram utilizadas para o verniz externo<sup>15</sup>.

A peça que nos despertou mais atenção foi precisamente um tremó presente na Sala dos Particulares. Tremó deriva da palavra francesa “*trumeau*” que significa “vão entre duas portas”<sup>16</sup>, isto é, num corredor colocavam-se grandes espelhos e mesas de apoio aos salões. Com o tempo, a mesa e o espelho tornaram-se um único móvel que se separou da parede, adquirindo uma maior autonomia. Em Portugal, o tremó é introduzido já na sua forma definitiva.

O seu espelho, que termina em frontão triangular, apresenta no seu interior uma composição simétrica com uma árvore encimada por uma estrela e ladeada por duas figuras míticas, possivelmente grifos. Evocando motivos mesopotâmicos, talvez mais concretamente motivos assírios, e simultaneamente referências à arte egípcia.



Figura 1 - Pormenor frontão triangular, tremó (século XIX). Palácio Nacional de Queluz, Sala dos Particulares – PNQ 1402/2.

O motivo da árvore, na arte do Médio Oriente Antigo, parece ter sido um conceito transversal e visual, no entanto, a sua natureza é problemática em virtude de não ser abordado na literatura. Na Mesopotâmia, a árvore sagrada é frequentemente tida como um motivo heráldico já que a sua ligação à figura régia remonta a 3000 a.C.<sup>17</sup>. No entanto, desde o II milénio a.C., passou a ser associada à prosperidade da vida e do mundo, aludindo a um carácter de abundância e renovação.

No nosso ponto de vista, não nos interessará identificar a árvore representada, num primeiro momento porque se trata de uma representação estilizada logo ambígua na sua identificação e, num segundo momento, porque o motivo não precisa de recorrer à realidade para ter eficácia, faz sentido por ele próprio. Quer se trate de uma representação, quer se trate de uma alusão a uma árvore concreta aquilo que aqui é sublinhado é o seu significado. Embora existam múltiplas interpretações e simbologias em torno da árvore ao longo do tempo, a ideia comum em todas elas é a ideia de Cosmos vivo em perpétua regeneração. A árvore enquanto símbolo da vida convoca o carácter cíclico da evolução cósmica<sup>18</sup>, o nascimento e a morte, no sentido literal em que todos os anos as árvores perdem as suas folhas e mais tarde renascem.

A verticalidade deste motivo remete-nos ainda à comunicação entre três planos cósmicos: subterrâneo (com as raízes), superfície (tronco) e plano superior (galhos). Esta conceção da árvore enquanto eixo do mundo levou a sua associação à manifestação divina. Em comparação com as representações assírias, a estrela parece ocupar o lugar do disco alado, que embora pudesse evocar o deus Aššur, a sua representação teria partido da figura do pássaro, particularmente a águia, que foi tida ao longo do tempo, como um símbolo do céu e do sol. Provavelmente as origens mais

<sup>15</sup> Badea-Päun 2009: 143.

<sup>16</sup> Carita; Cardoso [s.d.]: 184-185.

<sup>17</sup> Caramelo 2006: 17-23.

<sup>18</sup> Chevalier; Gheerbrant; Rodriguez; Guerra 2010: 88-92.

recuadas do disco alado serão, de facto, o Egipto - onde este símbolo aparece associado num primeiro momento ao sol e num segundo momento a Hórus - de onde passou através do contacto com os hititas para a Mesopotâmia<sup>19</sup>, por isso a origem e significado deste motivo são ainda hoje questões de controvérsia.

No entanto, aquilo que importa compreender não é a origem ou influência entre os povos da Antiguidade, até porque poderá tratar-se de uma questão de confluência de motivos, mas sim explorar a ligação entre um discurso imperial moderno (napoleónico) e elementos iconográficos que pertenciam a um discurso legitimador de expansão territorial (assírio e egípcio) que tinha como principal foco a ligação entre divindades-governante e a dicotomia ordem-caos.

Neste sentido o móvel, em detrimento da representação de um deus, exhibe uma estrela, um símbolo celeste, sinónimo de luz<sup>20</sup> reforçando, em última instância, o próprio princípio da vida. Ao mesmo tempo conseguimos interligá-la à dicotomia ordem-caos, forças espirituais e materiais, luz e escuridão.

A ladear a árvore encontramos duas figuras míticas, provavelmente grifos, que recordam os génios alados com cabeças de águia assírios que também ladeavam as árvores sagradas. Geralmente, na iconografia assíria, estes génios carregavam, em cada mão, um recipiente com água (*banduddû*) e um objeto oval (*mullilu*), normalmente identificado como um cone. Encontravam-se numa posição de proteção da árvore sagrada ou da figura régia e desempenhavam uma função ritualística, uma vez que estariam a aspergir água dando a bênção divina.

No contexto mesopotâmico, estes génios podem ser identificados como *apkallu*<sup>21</sup>, isto é, seres divinos de carácter apotropaico que têm como função proteger o plano terreno. São entendidos como governantes pré-diluvianos que, ao sobreviver ao mesmo através da sua sabedoria, se tornaram divinos. Por conseguinte, estas figuras eram representadas em paredes ou em estatuetas para depósitos de fundação com vista a proteger casas e palácios.

Também os grifos, com parte leão e parte águia, representam força e sabedoria, ao mesmo tempo que convocam poder e soberania<sup>22</sup>. Acresce ainda o facto de as caudas dos grifos deste espelho terminarem em volutas, que ao apresentarem um cacho de uvas e folhas, nos remetem para a videira, muitas vezes, substituta da própria árvore da vida já que se associa ao sustento, à garantia de vida. O seu fruto permite a produção de vinho que por um lado é imagem do conhecimento e da iniciação em termos rituais e, por outro lado, quando associado ao sangue enaltece a força e o temor<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Black; Green 1992: 185-186; Ornan 2005: 152-153.

<sup>20</sup> É interessante olharmos para a própria denominação da localização onde se ergue o palácio. Em termos etimológicos, “Queluz” terá tido a sua origem aquando da ocupação árabe na Península Ibérica, uma vez que o Vale da Amendoeira era conhecido como Qû’al-Luz. No entanto, popularmente a origem do nome “Queluz” está associada a uma lenda, transmitida oralmente de geração em geração, que convoca a misticidade e simbologia associada a esta região. Segundo a lenda, um príncipe que andava à caça nas proximidades da Serra de Sintra perdeu-se numa noite de tempestade. Ao procurar abrigo avistou uma luz: “Que luz será?” – perguntou, avançando naquela direção. A luz vinha de uma vela acesa numa Ermida dedicada à Conceição de Nossa Senhora, dando assim o nome Queluz a esta área (Pires 1924-26: 3-4). Isto significa que poderá, de facto, existir uma forte associação entre luz e o Palácio de Queluz e, consequentemente, a Coroa Portuguesa como símbolos da prosperidade do mundo circundante.

<sup>21</sup> Veja-se Black; Green 1992: 27.

<sup>22</sup> Chevalier; Gheerbrant; Rodriguez; Guerra 2010: 358.

<sup>23</sup> Chevalier; Gheerbrant; Rodriguez; Guerra 2010: 693-696.

O entablamento do espelho apresenta um painel de vidro *églomisé*<sup>24</sup> com querubins numa procissão e assenta sobre cabeças egípcias que exibem nemés – um adorno que cai em duas tiras sobre os ombros – motivo este que, num primeiro momento, ficou conhecido por aparecer na esfinge de Gizé.

Nos cantos da consola que constitui a parte inferior deste tremó estão representadas cornucópias, símbolos da abundância, felicidade e fecundidade. Estes motivos são também atributos da liberalidade, ocasião afortunada, diligência e prudência que derivam da esperança e da equidade<sup>25</sup>. Em suma, a iconografia presente neste móvel parece refletir a ideia de um mundo próspero alcançado através do domínio e intervenção napoleónicas que tinham como principal intuito conduzir os territórios à igualdade.

O estilo império, herdeiro das tradições do Antigo Regime e das perturbações de ordem social e política derivadas da Revolução, talhou à sua imagem temas preexistentes procurando constantemente o formalismo imponente e a monumentalidade<sup>26</sup>.

Obviamente a arte de Napoleão visava legitimar o seu regime, da mesma forma que o carácter expansionista do seu poder propunha destituir as monarquias absolutas, difundido os ideais de liberdade e igualdade exaltados com a Revolução.

Importa então refletir sobre as seguintes questões: A alusão ao Médio Oriente Antigo e ao Egipto revelava a semelhança nas ambições do governante? Ao referenciar os feitos do passado, descobertos através da sua própria conquista, Napoleão pretendia igualar ou ultrapassar o poder e o valor dos impérios anteriores? Ou ao aceder a uma memória coletiva, à história e à plenitude de grandes impérios, Napoleão aspirava repetir as mesmas ações e, conseqüentemente, alcançar o sucesso? E, por fim, qual a relação entre o mobiliário de estilo império e a família real portuguesa? Tratar-se-ia de uma mera questão de gosto ou, pelo contrário, a escolha deste mobiliário estava relacionada com o sentido figurativo dos seus elementos decorativos, pretendendo desta forma sublinhar o poder da Coroa Real Portuguesa?



Figura 2 - Pormenor figura com adorno egípcio, tremó (século XIX). Palácio Nacional de Queluz, Sala dos Particulares – PNQ 1402/2.

#### Bibliografia:

Afonso, Simonetta Luz (1986): *O Palácio de Queluz*. Lisboa.

Badea-Päun, Gabriel (2009): *Le Style Second Empire: Architecture, Décors et Art de Vivre*. Paris.

Bayard, Émile [s.d.]: *Le Style Empire*. Paris.

Barrielle, Jean-François; Peres, Teresa Maria Louro (trad.) (1986): *O Estilo Império*. Lisboa.

Black, Jeremy; Green, Anthony (1992): *Gods, Demons and Symbols: an Illustrated Dictionary*. London: The British Museum Press.

Caramelo, Francisco (2006): “As Representações da Árvore Sagrada na Arte Neo-Assíria”, *Arte Pré-Clássica: Colóquio Comemorativo dos vinte anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>24</sup> Disponível na internet: <URL:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=999406>> [Consultado a abril de 2019].

<sup>25</sup> Chevalier; Gheerbrant; Rodriguez; Guerra 2010: 231.

<sup>26</sup> Barrielle; Peres (trad.) 1986: 5-7.

Carita, Helder; Cardoso, António Homem [s.d.]: *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. Porto.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain; Rodriguez, Cristina & Guerra, Artur (trad.) (2010): *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa.

Child, Theodore (1884): “French Furniture”, *The Decorator and Finisher* 4/5: 168-169.

Claret Rubira, José; Lozoya, Marquês de (1964): *Muebles de Estilo Francés: desde el Gótico hasta el Imperio*. Barcelona.

Emberling, Geoff (ed.) (2010): *Pioneers to the Past: American Archaeologists in the Middle East 1919-1920*. Chicago.

Ferro, Maria Inês (1997): *Queluz: O Palácio e os Jardins*. Lisboa.

Field, D. M. (1982): *Great Palaces*. Canada.

Gil, Júlio (1998): *Os mais belos Palácios de Portugal*. Lisboa.

Gomes, Paulo Varela (2009): *Expressões do Neoclássico. Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*. Vol. 14, Lisboa.

Guedes, Natália Correia (1975): *O Palácio de Queluz*. Lisboa.

Ledoux-Lebard, Denise [s. d.]: *Meubles et Ensembles: Second Empire*. Paris.

Marcello, M.; Atwell, Fanny M. (1886): “The Great Epochs of Furniture”, *The Connoisseur* 1/1: 18-20.

Molinier, Emile (1903): “French Furniture of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Article I – The Louis XIV Style Introduction”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 1/1: 24-37.

Ornan, Tallay (2005): *The Triumph of the Symbol: Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban*. (OBO 213), Fribourg and Göttingen.

Pereira, José Fernandes (2009): *Estética Barroca I: Arquitectura e Escultura. Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*. Vol. 12, Lisboa.

Pires, António Caldeira (1924-1926): *História do Palácio Nacional de Queluz*. Vols. I e II, Coimbra.

Rouaix, Paul (1893): “The Empire Style”, *The Decorator and Finisher* 22/2: pp. 49-50.

Tapié, Victor (1988): *Barroco e Classicismo I*. Lisboa.

#### Webgrafia

Daniel, Malcolm (2000–): “Photographers in Egypt”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/hd\\_treg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/hd_treg.htm)> (last modified October 2004)

Department of Ancient Near Eastern Art (2000–): “The Rediscovery of Assyria”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/rdas/hd\\_rdas.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/rdas/hd_rdas.htm)> (last modified October 2004)

Direção-Geral do Património Cultural: MatrizNet. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx>>.

Gontar, Cybele (2000–): “Neoclassicism”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/neoc\\_1/hd\\_neoc\\_1.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/neoc_1/hd_neoc_1.htm)> (last modified October 2003)

Gontar, Cybele (2000–): “Empire Style, 1800–1815”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/empr/hd\\_empr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/empr/hd_empr.htm)> (last modified October 2004)

Kisluk-Grosheide, Daniëlle O. (2000–): “French Furniture in the Eighteenth Century: Case Furniture”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/cfurn/hd\\_cfurn.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/cfurn/hd_cfurn.htm)> (last modified October 2003)

Oshinsky, Sara J. (2000–): “European Revivalism”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/eurv/hd\\_eurv.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/eurv/hd_eurv.htm)> (last modified October 2006)

Sardar, Marika (2000–): “The Greater Ottoman Empire, 1600–1800”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York. [Consultado a abril de 2019]. Disponível na internet: <URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/grot/hd\\_grot.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/grot/hd_grot.htm)>. (last modified October 2006)