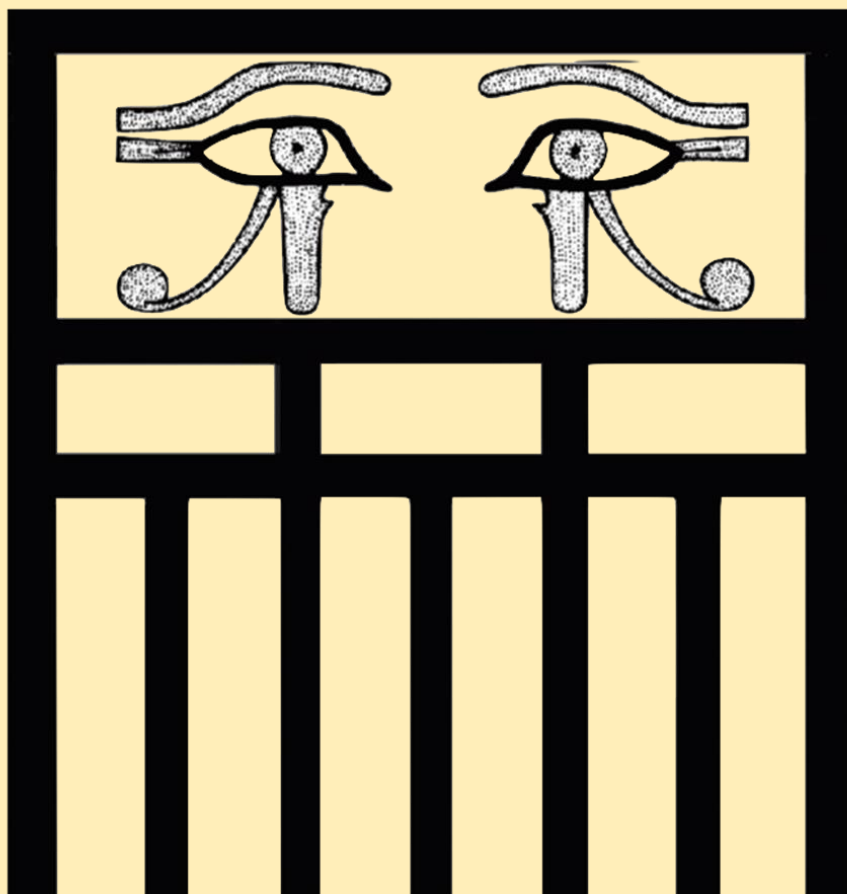


ESTUDOS DE EGIPTOLOGIA
VIII

SEMNA

SEMANA DE EGIPTOLOGIA DO

MUSEU NACIONAL - UFRJ



SESHAT

Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional/UFRJ

Rio de Janeiro – Brasil
2025



SEMNA – Estudos de Egiptologia VIII

Gisela Chapot

André Effgen

Pedro Von Seehausen

Organizadores

Seshat – Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional/UFRJ

Rio de Janeiro/Brasil

2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-Não Comercial- Compartilha Igual 4.0 Internacional

Capa: Antonio Brancaglioni Júnior (*in memoriam*)

Diagramação e revisão: Gisela Chapot e André Effgen

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

SEMNA [livro eletrônico]: semana de egiptologia do
museu nacional UFRJ / organização Gisela Chapot, André
Effgen, Pedro Von Seehausen. --

Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2025. --
(Estudos de Egiptologia)
PDF

ISBN 978-65-01-73475-0

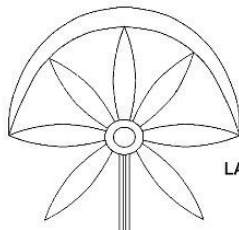
1. Arqueologia 2. Egito - Antiguidades 3. Egito
Civilização 4. Egito - História 5. História do mundo
antigo até ca. 499 6. Museus - Brasil 7. Universidade
Federal do Rio de Janeiro - História I. Chapot,
Gisela. II. Effgen, André. III. Seehausen, Pedro Von.

25-309640.0

CDD-932

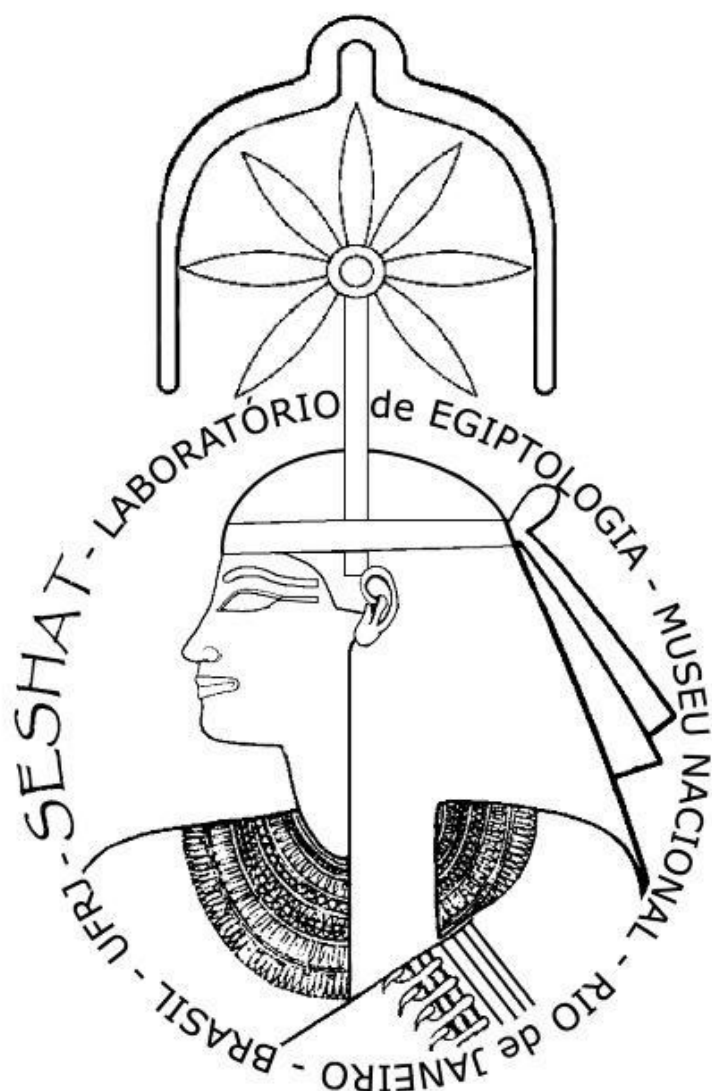
Índices para catálogo sistemático:

1. Egito Antigo: Civilização: História 932 Livia Dias Vaz -
Bibliotecária - CRB-8/9638



SESHAT

LABORATÓRIO DE EGITOLOGIA DO MUSEU NACIONAL
UFRJ



ESTUDOS DE EGITOLOGIA

Comissão organizadora IX SEMNA

Dr. Pedro Von Seehausen - Coordenador do Seshat, Museu Nacional/UFRJ

Profa. Dra. Gisela Chapot – Vice-coordenadora do Seshat, Museu Nacional/UFRJ

Dr. Victor Guida de Freitas - Museu Nacional/ UFRJ

Me. Tamires Machado - Museu Nacional / UFRJ

Me. Marcos Davi Duarte - Museu Nacional/ UFRJ

Me. André Effgen - Museu Nacional/UFRJ

Lista de autores

Profa. Dra. María Violeta Pereyra

Universidad de Buenos Aires / Neferhotep Project

Me. André Effgen

Museu Nacional/ UFRJ /Neferhotep Project

Dr. Carlos Carvalhar

Universidade de São Paulo/ FAPESP

Dr. Thiago Henrique Pereira Ribeiro

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Emilio Sebastián Bosio

Universidad de Buenos Aires/ Neferhotep Project

Ernesto Graf

Universidad de Granada / Neferhotep Project

María Violeta Carniel

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti – Pescara / Neferhotep Project

Profa. Dra. Gisela Chapot

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Gustavo Henrique Marques Maciel

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Me. Otávio Vicente Ferreira Neto

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Rafael Rodrigues Felix

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Apresentação

A publicação *Semna- Estudos de Egiptologia VIII* reúne parte das apresentações feitas durante a *IX Semana de Egiptologia do Museu Nacional/UFRJ (SEMNA)*, realizada em 2023. Ao longo da última década, a SEMNA consolidou-se como um importante espaço de encontro e debate entre pesquisadores, docentes e estudantes, contribuindo para o avanço das pesquisas sobre o Egito antigo em suas múltiplas dimensões — histórica, arqueológica, artística, linguística, entre outras.

Ao longo de suas edições, a SEMNA afirmou-se como uma das principais iniciativas dedicadas à Egiptologia no Brasil, fortalecendo o campo e ampliando o diálogo entre instituições acadêmicas nacionais e estrangeiras. Este oitavo volume dos Estudos de Egiptologia dá continuidade à publicação das reflexões e resultados de pesquisa apresentados durante o evento, oferecendo ao público um panorama atualizado da produção egiptológica contemporânea.

Abrimos com o capítulo “¿Quién es quién en el complejo de Neferhotep?”, de María Violeta Pereyra, que oferece uma análise minuciosa da rede de personagens e agentes associados à tumba de Neferhotep, contribuindo para a compreensão das dinâmicas sociais e religiosas do Antigo Egito em fins da Décima Oitava Dinastia.

No campo das ideias religiosas e da filosofia egípcia, André Effgen, em “Do verbo à criação: Thoth e a dimensão demiúrgica do conhecimento no Egito Antigo”, explora a relação entre linguagem, cosmogonia e o papel criador de Thoth, destacando a dimensão intelectual e ritual do conhecimento.

A complexa relação entre egípcios e estrangeiros é abordada por Carlos Carvalhar em “Os gregos como o ‘Outro’: a interculturalidade pela perspectiva egípcia – Parte I: Nomenclatura”, que examina a construção da alteridade a partir da terminologia egípcia para designar os gregos, iluminando aspectos identitários e políticos na Antiguidade.

O universo funerário, elemento central da cultura egípcia, é explorado em diversos capítulos. Thiago Henrique Pereira Ribeiro, em “Encantamentos do coração no Livro dos Mortos Saíta: mimesis e tipologia”, analisa a função ritual e literária desses textos na tradição funerária do Período Saíta. A tumba TT49, de Neferhotep, é objeto de mais dois estudos: “Estudio de la narrativa iconográfica y el discurso textual de la procesión funeraria de TT49: problemáticas, metodología y resultados preliminares”, de Emilio Sebastián Bosio e Ernesto Graf, que combina análise textual e visual para compreender as práticas funerárias; e “Tras las

huellas del usurpador. Una reconsideración del registro epigráfico de TT49”, de María Violeta Pereyra, María Violeta Carniel e Ernesto Graf, que revisita as inscrições para lançar nova luz sobre a complexa história de uso e reapropriação dessa tumba.

No âmbito iconográfico, Gisela Chapot, em “Arte no Antigo Egito: regras canônicas, simbolismo e sociedade”, discute a relação entre cânones estéticos, função simbólica e contexto social, mostrando como a produção artística egípcia refletia e reforçava estruturas sociais, religiosas e de poder no antigo Egito.

A interação entre religião, natureza e representação visual aparece de forma notável no estudo de Gustavo Henrique Marques Maciel, “O culto ao Nilo: as representações iconográficas e os hinos a Hapi no Egito”, que explora a centralidade do rio Nilo e de sua divinização na cosmologia e na iconografia egípcia.

A recepção da Antiguidade e o diálogo entre o Egito antigo e as expressões culturais modernas são contemplados no artigo de Otávio Vicente Ferreira Neto, “A recepção da Antiguidade na arte moderna pernambucana: o caso da Oficina Francisco Brennand e o ensino de História”, revelando como o imaginário egípcio permeia a arte contemporânea e o ensino de história no Brasil.

Por fim, Rafael Rodrigues Felix, em “Técnicas de mumificação no Antigo Egito e as contribuições da entomologia forense”, apresenta uma abordagem interdisciplinar que alia dados arqueológicos e entomológicos, evidenciando como novos métodos científicos podem lançar luz sobre práticas milenares de preservação dos corpos.

Os textos aqui reunidos expressam a diversidade de abordagens e temas que caracterizam a pesquisa egiptológica atual, incluindo estudos sobre religião, arte, iconografia, arqueologia, recepção da Antiguidade e ensino de História Antiga. Tal pluralidade evidencia o fortalecimento da Egiptologia como disciplina, realçando seu diálogo com novas perspectivas teóricas e metodológicas das ciências humanas.

Esperamos que os Estudos de Egiptologia VIII inspirem novos estudantes e pesquisadores, contribuindo para fortalecer e ampliar o alcance da Egiptologia no contexto acadêmico brasileiro.

Rio de Janeiro, Outubro de 2025

Os organizadores

Sumário

¿QUIÉN ES QUIÉN EN EL COMPLEJO DE NEFERHOTEP?.....	6
<i>María Violeta Pereyra</i>	
DO VERBO À CRIAÇÃO: THOTH E A DIMENSÃO DEMIÚRGICA DO CONHECIMENTO NO EGITO ANTIGO	22
<i>André Effgen</i>	
OS GREGOS COMO O ‘OUTRO’: A INTERCULTURALIDADE PELA PERSPECTIVA EGÍPCIA – PARTE I: NOMENCLATURA.....	38
<i>Carlos Carvalhar</i>	
ENCANTAMENTOS DO CORAÇÃO NO LIVRO DOS MORTOS SAÍTA: MÍMESIS E TIPOLOGIA	52
<i>Thiago Henrique Pereira Ribeiro</i>	
ESTUDIO DE LA NARRATIVA ICONOGRÁFICA Y EL DISCURSO TEXTUAL DE LA PROCESIÓN FUNERARIA DE TT49: PROBLEMÁTICAS, METODOLOGÍA Y RESULTADOS PRELIMINARES	67
<i>Emilio Sebastián Bosio</i>	
<i>Ernesto Graf</i>	
TRAS LAS HUELLAS DEL USURPADOR. UNA RECONSIDERACIÓN DEL REGISTRO EPIGRÁFICO DE TT49	80
<i>María Violeta Pereyra</i>	
<i>María Violeta Carniel , Ernesto Graf</i>	
ARTE NO ANTIGO EGITO: REGRAS CANÔNICAS, SIMBOLISMO E SOCIEDADE	94
<i>Gisela Chapot</i>	
O CULTO AO NILO: AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS E OS HINOS A HAPI NO EGITO.....	112
<i>Gustavo Henrique Marques Maciel</i>	
A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NA ARTE MODERNA PERNAMBUCANA: O CASO DA OFICINA FRANCISCO BRENNAND E O ENSINO DE HISTÓRIA.....	121
<i>Otávio Vicente Ferreira Neto</i>	
TÉCNICAS DE MUMIFICAÇÃO NO ANTIGO EGITO E AS CONTRIBUIÇÕES DA ENTOMOLOGIA FORENSE.....	137
<i>Rafael Rodrigues Felix</i>	

¿QUIÉN ES QUIÉN EN EL COMPLEJO DE NEFERHOTEP?

María Violeta Pereyra

Universidad de Buenos Aires / Neferhotep Project

El programa decorativo de TT49 como construcción social

Una cuestión inicial es que la naturaleza de la decoración de TT49 representa una construcción social que revela al mismo tiempo rasgos de indudable carácter individual.

En el antiguo Egipto la identidad se definía en el marco del contexto de filiación familiar, de la jerarquía social, de las actividades y ocupación del individuo y de la devoción personal, y así era representada en diferentes contextos -administrativo, devocional o funerario- (NAVRATILOVA, 2029: 139). Nos interesa aquí analizar este último, teniendo como objeto de la investigación la tumba tebana n° 49, de Neferhotep, fechada a fines de la dinastía XVIII.

Al menos en teoría, esta socialización identitaria se corresponde con el propio sustento del sistema funerario egipcio, dado que el soberano era el responsable último de la concesión de una tumba a los funcionarios y del aprovisionado de los cultos. Con excepción del breve período de la reforma de Akhenatón, estos beneficios se concibieron como una forma de retribución por los servicios prestados a diversas instituciones en la vida terrenal, constituyéndose la vida póstuma en una contra-parte de la vida social, una contra-imagen no solo en los términos que Assmann plantea relativos a la muerte y la religión, sino de manera fáctica. Ante la experiencia de la muerte, los egipcios confiaron en el poder de la palabra, de la representación y de los actos rituales, para poder hacer reales estas contra-imágenes y por medio de símbolos crearon un contra-mundo (ASSMANN, 2005: 17) en el que aquellos se articularon entrelazando relaciones significativas para configurar lo que denominamos programa decorativo de un monumento.

La diferencia con respecto a Amarna residió en que la causa última del disfrute de una tumba y a promesa de una eternidad renovada dependían estrictamente de una lealtad asoluta al soberano. Pero después de Amarna, en ese contra-mundo del universo funerario, las tumbas se consolidaron como espacios socio-culturales de conmemoración lo que permitía hacer permanente la memoria del individuo.

Como ocurría antes de la reforma, después del restablecimiento de la hegemonía de Tebas la cíclica renovación del difunto se producía por la agencia del hijo del funcionario -o de aquel continuara con la prestación del servicio-, quien asumía la función de ritualista en el culto

funerario. En el caso de TT49, no parece haber evidencia de que Neferhotep haya tenido herederos directos y no se registran referencias iconográficas o escritas a sus hijos, aunque tanto en sus funerales como en las representaciones de dedicación de ofrendas en la necrópolis los ritualistas intervienen según corresponda. Es posible que ningún descendiente lo sobreviviera, puesto que fue retratado como un anciano en la mayoría de sus representaciones (PEREYRA, 2018), y quien retuvo sus responsabilidades como funcionario del gran templo de Amón habría asumido conjuntamente las obligaciones rituales de su culto funerario.

Esta circunstancia pone en evidencia que el contra-mundo transcendía la individualidad del sujeto, proyectándola no obstante en su entorno, que lo retroalimentaba a su vez. Por tal razón, las referencias a la vida terrenal de Neferhotep -a las que aluden su nombre, sus títulos y sus epítetos- deben interpretarse como parte de ese tejido social y expresivas de su dinámica.

La historia de reutilización del espacio funerario que le fuera asignado originalmente a Neferhotep es compleja y se extiende hasta el Período Ptolemaico, dando lugar a diferentes eventos constructivos y de uso que justifican la identificación de un ‘complejo’ funerario desarrollado en torno al patio de la TT49 (Figura 1).

La secuencia de uso de TT49 comienza a fines de la dinastía XXIII, con una primera reutilización prácticamente contemporánea -o de principios de XIX, una cuestión que se discute en otro lugar (PEREYRA *et alii*, en esta obra), y luego en el Tercer Período Intermedio.

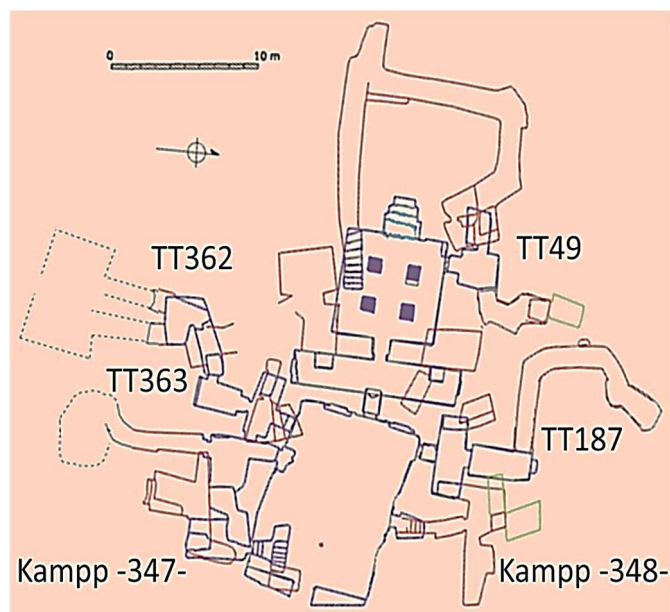


Figura 1. Las tumbas del complejo de Neferhotep

En cuanto a las tumbas del complejo, a fines de la dinastía XVIII o comienzos de la XIX también se construyó TT187, siendo asignada a un funcionario cuyo nombre se ha perdido casi por completo. Si de su propietario original solo se conserva el primer signo de su nombre, conocemos en cambio los títulos y el nombre de quien la reutilizó en la dinastía XIX (CARNIEL, 2012; PEREYRA *et alii*, 2015).

Las otras tumbas cuyo ingreso se hace desde el patio de TT49 pueden datarse igualmente en época ramésida, mientras que sus reutilizaciones se habrían producido en las dinastías XXI y XXII, en Época Baja y en el Período Ptolemaico (MENOZZI, 2021, PEREYRA *et alii*, 2015).

No conocemos la identidad de todos los funcionarios a los que se les concedió una tumba en el complejo de Neferhotep, pero los títulos conservados los señalan como servidores de Amón y, aun cuando es posible considerar la historia de uso de cada una de las tumbas en forma individual, las interacciones entre ellas son insoslayables igual que lo es la pertenencia a una misma institución por parte de los ocupantes del complejo.

En esta primera etapa nos propusimos identificar a los sujetos representados en la decoración parietal a partir de su registro escrito e iconográfico en las tumbas del complejo e interpretar la naturaleza de los títulos y de cualificaciones utilizadas para representar a cada individuo. Y, para comprender el universo social que albergó el complejo de Neferhotep en el Reino Nuevo se tuvieron en cuenta las interacciones de los agentes sociales representados en el complejo con las instituciones tebanas hegemónicas en ese período, dada la relevancia de esas relaciones para comprender los discursos distribuidos en las tumbas no reales (HARTWIG, 2004).

En cuanto a la metodología, la aplicada al estudio de TT49 difiere respecto del abordaje que realizamos para las restantes tumbas del complejo. Dado que el objeto de la investigación es la tumba de Neferhotep, en este caso se estudió el registro epigráfico de nombres, títulos y epítetos de sus propietarios y otros sujetos mencionados en su decoración parietal y la función del conjunto de las representaciones escritas e iconográficas de los sujetos sociales, que se interpretaron en el marco del programa decorativo del monumento. Las traducciones de títulos y epítetos en particular se consideraron en articulación con otros componentes de la narrativa expresada en las diferentes escenas y atendiendo a sus relaciones topográficas y a la tridimensionalidad del soporte monumental. No obstante, presentamos sintéticamente esos resultados, dados los límites de este artículo.

En TT187, TT362 y TT363, en cambio, se identificaron los sujetos mencionados en esas tres tumbas del complejo (DAVIES, 1933: I, 7-10; PEREYRA *et alii*, 2015) y se contrastaron *in situ* los nombres, títulos y epítetos de sus propietarios, ya publicados por Davies.

Títulos, epítetos y otros calificativos

En nuestra interpretación de los recursos utilizados para expresar las identidades de las principales figuras preservadas en el registro epigráfico de TT49, diferenciamos entre títulos de rango y de función por un lado, y entre epítetos y calificativos de cualidades, condición ontológica y relacional con las divinidades.

En el caso de los epítetos y calificativos, en ocasiones su diferenciación es arbitraria e inclusive algunos autores los consideraron en ciertos casos como cuasi títulos o directamente títulos, mientras que en otros se los ignora. Sin embargo, en nuestra opinión constituyen elementos de relevancia para definir la identidad del sujeto a través de un empleo de la adjetivación diferenciada en los distintos espacios del monumento.

El uso diferenciado de títulos y epítetos, en articulación con el sentido que adquiere en las variadas espacialidades de TT49 constituye un componente adicional a tomar en cuenta para interpretar el significado de los términos por los cuales se pretende construir una caracterización cuya dinámica acompaña necesariamente a las prácticas rituales propias del monumento.

- de Neferhotep y de Merytra

En la fachada de TT49 los títulos y epítetos de Neferhotep y su mujer Merytra se preservaron en la cintra de la estela sur y en el dintel y las jambas de la puerta, pero también en los frentes de los conos de cerámica que la adornaban (Figura 2), en los que sucintamente se los menciona en dos columnas de texto jeroglífico: “Osiris, el ‘escriba’, el ‘grande de Amón’, Neferhotep, ‘justificado’ (y) ‘su esposa’, la ‘señora de la casa’, Merytra, ‘justificada’” (DARESSI, 1893: 191n° 289; SENIHIRO: 2009: 134n° 291).



Figura 2. Conos de la fachada de TT49: a. detalle del lado norte (tomado de DAVIES, 1933: I, Pl. XXIV); cono descubierto en TT363 (foto: DI ANTONIO 2018); b. detalle del lado sur (tomado de DAVIES, 1933: I, Pl. XX).

En el dintel de la fachada, sin embargo, la escena doble muestra a la pareja de propietarios de TT49 seguidos por los padres de Neferhotep, Neby e Iwy, adorando a Osiris e Imentet del lado sur (Figura 3) y del lado norte a Anubis e Imentet.

Desde el patio hasta el nicho de las estatuas las representaciones de los padres de Neferhotep son escritas e iconográficas, quienes igual a diferencia de Nefehotep y Merytra, no fueron representados separadamente.

Si la fachada monumental representaba la exteriorización de la identidad del propietario de la tumba, la referencia escrita y visual del entorno familiar de Neferhotep -biológico (padres) y de alianza (esposa)- requiere definir si se propone hacer un retrato de su persona, si se trata de una explícita expresión de identidad ¿individual?, ¿familiar? o ¿social?, de una ‘auto-presentación’ o de una ‘auto-representación’.

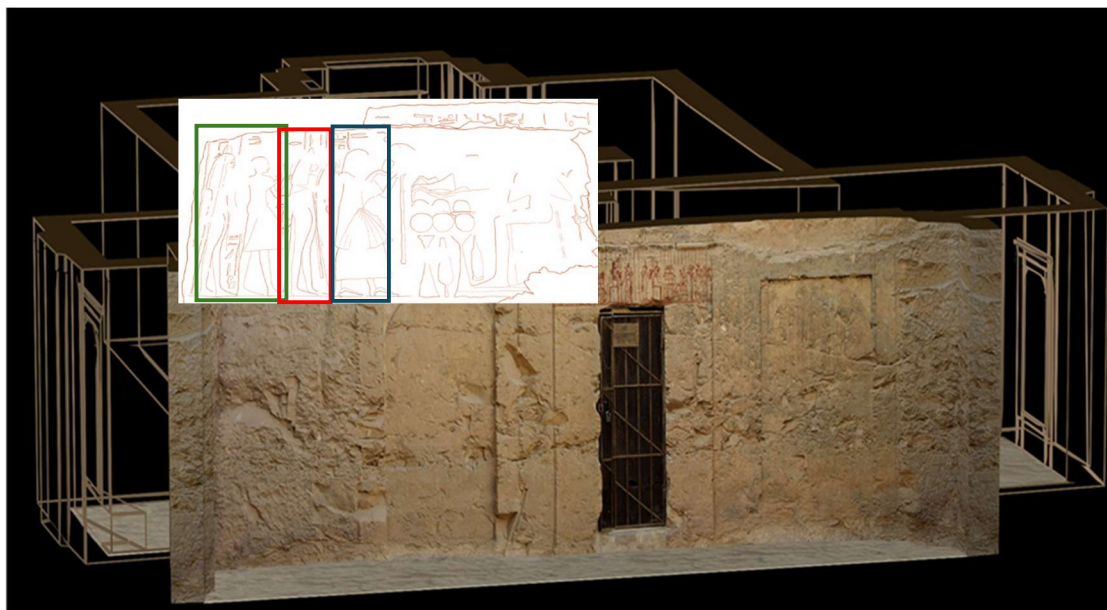


Figura 3. Fachada de TT49 y registro iconográfico del lado sur del dintel exterior (dibujo: VON SEEHAUSEN, 2018)
Neferhotep recuadrado en azul, Merytra en rojo y los padres de Neferhotep en verde

En las jambas de la entrada las identidades de Neferhotep y Merytra se presentan igualmente asociadas a las de los padres del primero, cuyos nombres y títulos se alternaron en las columnas de texto con las de los propietarios de la tumba (Figura 4).



Figura 4. Registro de títulos y nombres en la jamba sur de la entrada.

Del relevamiento minucioso de la serie de títulos de Neferhotep registrados en TT49 es posible diferenciar entre una forma breve, que es la más recurrente: ‘escriba’ (*sS*), ‘grande de Amón’ (*wr n jmn*), ‘supervisor del ganado’ (*imy-r iHw*, JONES, 2000: 59, n° 286; EICHLER, 2000: 78-90; TAYLOR, 2001:12, n° 105, AL AYEDI, 2006: n° 47) y ‘supervisor de las *neferut*’ (*imy-r nfrwt*; TAYLOR 2001: 31, pero que traduce “overseer of the young cattle of Amun” u “overseer cows/cattle”), una forma extendida y frecuente: ‘supervisor del ganado **de Amón**’ (*imy-r jHw n imn*), ‘supervisor de las *neferut* **de Amón**’ (*imy-r nfrwt n imn*), y una forma más

completa: ‘supervisor del ganado **de Amón**’ (*imy-r jHw n imn*), ‘supervisor de las *neferut* de Amón **en el Alto y Bajo Egipto**’ (*imy-r nfrwt n imn smAw mHw*).

Los títulos de su esposa Merytra son: ‘esposa’ (*snt*), ‘señora de la casa’ (*nbt-pr*), ‘música de Amón’ (*Smayt n jmn*). En las inscripciones, con frecuencia se la nombra después de indicar su parentesco con el propietario de la tumba: ‘su esposa’ (*snt.f*) y también en una forma extensa: ‘su esposa, a quien ama’ (*snt.f mr(t).f*), y ‘su esposa, a quien ama por su afecto’ (*snt.f mr(t).f n st-ib*). Estas cualidades de la esposa deben considerarse en el sentido de apoyo mutuo entre los cónyuges, más que en el de vínculo emocional, y es posible que la designación relacional de Merytre como ‘esposa/par’ funcionara como un título de prestigio social.

Respecto de los epítetos de Neferhotep, hemos registrado una notable variedad de los mismos, que categorizamos como descriptores ontológicos: (el) ‘Osiris’ (*wsir*), ‘hijo de Osiris’ (*sA-wsir*), ‘justificado’ (*maA-xrw*), ‘justificado **ante el gran dios**’ (*maA-xrw xr aA nTr*), ‘justificado **en [la necrópolis]**’ (*maA-xrw m [xrt-nTr]*), ‘el justo’ (*maAt(yw)*), ‘venerable’ (*imAxy*); como descriptores del vínculo con la divinidad: ‘seguidor de Amón’ (*Smsw jmn*), ‘seguidor de **esta majestad, el noble dios Amón**’ (*Smsw Hm nTr pn Sps imn*) y ‘el favorito’ (*pA Hsy*), y descriptor social?: ‘el gran (hombre)’ (*pA aA*) o ‘el grande’.

La diversidad de epítetos y adjetivaciones empleadas para Merytra es cuantitativamente menor y hemos reconocido la presencia de los siguientes: (la) ‘Osiris’ (*wsir*), justificada (*maAt-xrw*), ‘favorita de Hathor’ (*Hsy n Hwt-Hr*), ‘favorita de Mut’ (*Hsy n mwt*). En este caso, los primeros corresponden a los calificativos que identificamos como descriptores de la condición ontológica, mientras que los dos últimos son de carácter relacional y la vinculan con las diosas del oeste y del este de Tebas: Hathor y Mut.

- de los padres de Neferhotep

Neby ostentaba dos títulos sin relación alguna con una función propia del templo de Amón. El primero, ‘dignatario de Amón’ (*sAb n jmn*), sigue al nombre de Neferhotep, según un patrón de uso en el Imperio Nuevo (VAN DER WALLE 2013: 45). Se trataba de un título cuya traducción exacta está en debate, pero que expresa rango (DZIOBEK, s.f.: 121). Correspondería a un título honorífico que ostentaban las personas mayores, retiradas de la función que ya no ejercen o jóvenes que aun no ejercían una actividad específica (FRANKE, 1984: 1). Sería una forma de aludir respetuosamente al padre en la tumba de su hijo, como se argumentó oportunamente (WHALE, 1989: 261), y es posible que este fuera el caso del título de Neby.

En cuanto al segundo título de Neby, ‘servidor de Amón’ (*sDm n imn*), indicaba su relación con el dios tebano, pero sin aludir a específica función.

Con respecto a su madre Iwy, era portadora de los títulos de ‘señora de la casa’ y ‘música de Amón’, como es usual en la Tebas del Reino Nuevo, correspondiendo el primero a su posición en la casa familiar y en la sociedad, y el segundo a su función en el gran templo de Amón.

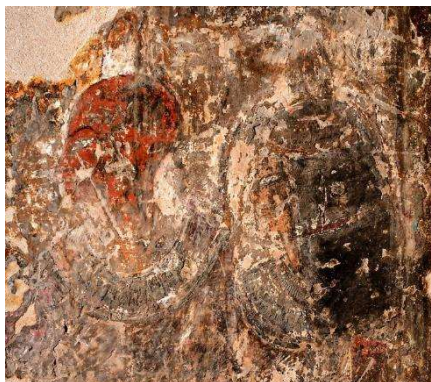


Figura 5. Registro iconográfico de Neby e Iwy en el segundo pasaje (foto: Capuchio 2020)

Respecto de Neby e Iwy, los únicos calificativos que se les atribuye son respectivamente ‘justificado’ y ‘justificada’, además de indicarse la filiación de Neferhotep, que con frecuencia se expresa con la fórmula como “hijo de (*sA n*) ... Neby” y “nacido de (*ms.n*) ... Iwy”.

- de otros ancestros de Neferhotep

Además de las referencias antes mencionadas, en el interior del monumento también se registraron sus títulos y nombres su abuelo y su bisabuelo (Figura 6). En el vestíbulo de TT49 se hace explícita referencia a tres generaciones de ascendentes de Neferhotep (DAVIES 1933: I, Pl. XIX A).



Figura 6. Referencia a los ancestros en la consagración de ofrendas (Foto: Haupts, 2004)

La inscripción que acompaña la escena del panel ubicado al este de la estela falsa puerta se ubica en el occidente de Tebas y dice en su sección dedicatoria de la ofrenda (cols. 3 a 6): “(...) para el *ka* del ‘escriba de las *neferut* de Amón’ (*sS nfrwt n jmn*), Ptahemheb, ‘justificado’ (*maA-xrw*), ‘venerable’ (*imAx*), hijo (?) del ‘escriba de las *neferut*’, Nebbuneh, bisabuelo del ‘escriba’, ‘grande de Amón’, Neferhotep.”

Se registran allí los respectivos títulos de función de Ptahemheb, su abuelo, y de Nebbuneh su bisabuelo, que presentan semejanza con uno de los títulos de función de Neferhotep.

Los nombres de ambos están seguidos del calificativo de su condición ontológica de ‘justificado’, pero solo se indica la condición de ‘venerable’ de Ptahemheb, quien lleva la forma más desarrollada del título, que como veremos ofrece dificultades para su traducción

En cuanto a la filiación, se expresa en forma abreviada (*jt.f(jt).f(it).f*) a continuación de la identificación de Nebbuneh.

Finalmente, Davies atribuye a un usurpador ramésida la tumba anexa a la capilla de culto de Neferhotep (DAVIES, 1933: I, 4). Después de la limpieza del dintel interior pudo establecerse la identidad de la pareja (Figura 7) a la que le habría sido asignada la tumba de Neferhotep: Rudj y Ankhesmut. De su identidad nos ocupamos en otro artículo de esta obra.

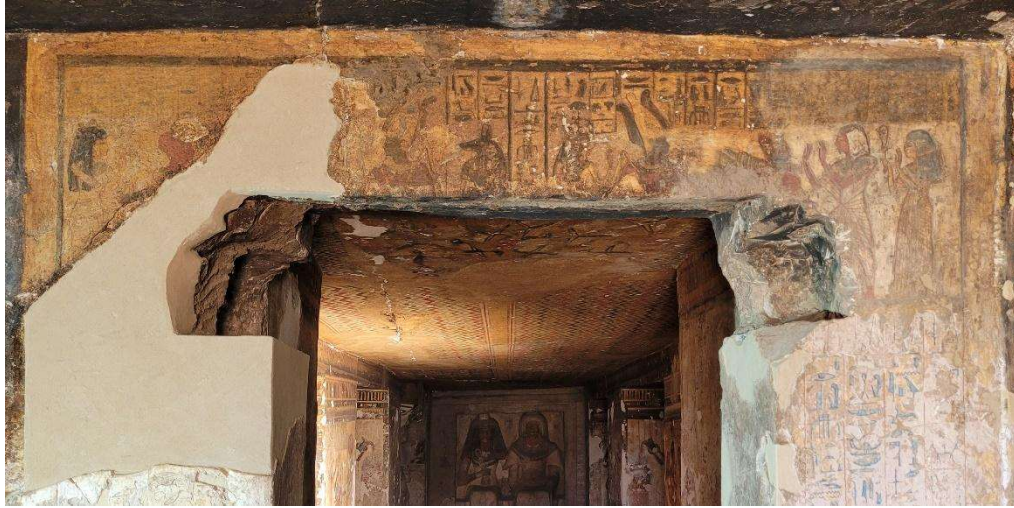


Figura 7. Dintel interior de la tumba de Neferhotep (Capuchio 2023)

Títulos y epítetos de registrados en TT187, TT362 y TT363

De las cinco tumbas excavadas en el patio de TT49, la más antigua es TT187, mientras que la primera excavada del lado sur es TT362 (Figuras 1 y 8)



Figura 8. Tumbas accesibles desde el patio de TT49 (Foto: PEREYRA, 2018)

TT362 del lado sur y TT187 del lado norte, respectivamente a la izquierda y a la derecha de la foto

Del primer propietario de TT187 solo se conservó parte de su título en la entrada: ‘escriba real’ y ‘jefe de sacerdotes [...]’, mientras que solo sabemos que su nombre comenzaba con de I[...] (DAVIES, 1933: I, 7 y Fig. 1).

Mejor conocido es su segundo propietario, Pakhyhat, que fue ‘sacerdote-*wab* de Amón’. Su mujer era Muteminer y llevaba los títulos habituales de las mujeres de la elite tebana: ‘señora de la casa’ y ‘música de Amón’. Sus hijos fueron Amonemuia y Djehutynefer(?), y su hija

Tamyet, quien también fue ‘música de Amón’, de acuerdo al registro conservado en el relieve de la pared oeste del primer pasaje (DAVIES, 1933: I, 7).

La tumba de Paanemwaset fue excavada en la pared sur del patio de Neferhotep y en ella se registró su título de ‘sacerdote-*wab* de Amón’. También se conservó el nombre de su esposa, Hathor, quien lleva el título de ‘música de Amón’, mientras que de sus hijos solo se preservaron completos los de Hori y de Patawemuia, ignoramos el nombre de su tercer hijo varón y de la hija de Paanemwaset conocemos solamente el comienzo: I[...]. En TT362 se representaron asimismo otros parientes masculinos y femeninos, que se mantuvieron anónimos (DAVIES, 1933: I, 7-9).

En cuanto a la identidad del propietario de TT363, su nombre es Paraemheb y prestó servicios como ‘supervisor de las músicas de Amón’. Su esposa, Saankhtaweret, llevaba los títulos ‘señora de la casa’ y ‘música de Amón’ (DAVIES, 1933: I, 9-10).

Por último, las tumbas identificadas como KAMPP -347- y KAMPP -348- (Figura 1; KAMPP, 1996: 761) se omitieron aquí porque hasta la fecha carecemos de evidencia epigráfica de ellas y su investigación arqueológica está en desarrollo.

Discusión

Como hemos visto en la sumaria compilación realizada, la forma en que Neferhotep se auto-presenta y representa en su tumba, constituye una individualización de referencias escritas -títulos, epítetos y adjetivaciones- e iconográficas -parietales y escultóricas- (PEREYRA, 2018), seleccionadas a partir de un repertorio disponible en el marco cultural y socio-político de su tiempo.

Este despliegue discursivo se dirigió a un auditorio humano y divino y estaba compuesto por medio de redes de significación y mensajes superpuestos y solapados entre sí que operaban en diferentes niveles y tiempos (PEREYRA *et alii*, 2019: 85-99; PEREYRA y BONANNO, 2024).

La reproducción social del sistema, que se verificaba por la solidaridad entre las generaciones, por cuya agencia ritual aquel era renovado de acuerdo a los fundamentos míticos (SEYFRIED, 1987: 225-230), se registró en secuencias escritas y figurativas representativas del propietario de la tumba, su inserción familiar y social, su devoción y su prestigio.

Los dos títulos de función de Neferhotep muestran que fue un funcionario de alto nivel del gran templo de Amón y se traducen aquí de acuerdo a una consideración general de la serie de títulos que ostentaba, y esto se corresponde con el carácter del que lo precedía como título

de prestigio. Una traducción diferente del título es propuesta por Davies: “chief scribe of Amun” (DAVIES 1933: I, *passim*), pero la lectura preferida aquí es *wr n jmn* como título autónomo, siendo *n jmn* el genitivo de *wr* y su traducción “grande de Amón”. Distinguimos entonces dos títulos sucesivos: ‘escriba’ y ‘grande de Amón’, considerando que el segundo calificaba el elevado estatus social de Neferhotep, afirmación basada en evidencia iconográfica adicional.

La representación del muro norte de la capilla TT49 fue analizada por Agnes Cabrol, quien mostró que las sub-escenas permiten especificar la interpretación de sus títulos como “grande de Amón”, “supervisor del ganado de Amón” y “supervisor de las tejedoras (femeninas) de Amón”. Para la autora el título *imi-r nfrw n imn* de Neferhotep se relaciona con la producción textil (CABROL, 1993: 20) y la representación del tesoro, donde se acopian los bultos llevados por los servidores sería una buena ilustración de su campo de trabajo (Figura 9). No obstante la presencia de una figura masculina tejiendo en un telar vertical en el registro inferior (DAVIES, 1933: I, Pls. XLIX y LX C) y dada la imposibilidad de reconocer con certeza las tareas realizadas por las *neferut*, consideramos preferible mantener la palabra egipcia, sin traducción en el título. Esto se justifica, además, en el hecho de no estar registrado en los catálogos y que el vocablo femenino *nfrwt* -con determinativo ideográfico de mujer (B1 de la lista de Gardiner) y terminación femenina plural (*wt*) tampoco fue catalogado en otro título.

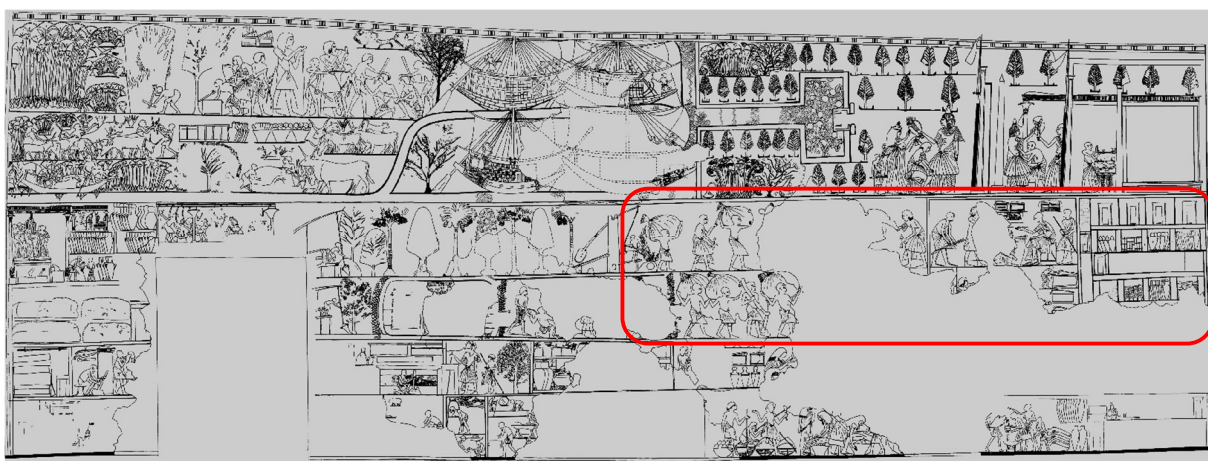


Figura 9. Representación del templo de Amón y sus dominios en TT49 (DAVIES, 1933: II, Pl. III)

Destacada en rojo: referencia al almacenamiento de textiles en el tesoro del templo

Por su parte, Eichler hace referencia a algunas sub-escenas conservadas en la tumba de Ineni (TT81), ‘supervisor del granero de Amón’ a principios de la XVIII dinastía, donde se representó la producción de tejidos, así como la ganadería y la producción de alimentos (EICHLER 2000: 101). Este autor compara la escena con de la tumba de Neferhotep, pero

señala que la identificación es incierta porque la de TT49 carece de inscripciones (EICHLER 2000: 101-102, nota 471).

En cuanto al vocablo “hermana” o “par” (*snt*) como apelativo de Merytra, en lugar de *Hmt.f*, su uso parece mostrar una presentación equilibrada de los dos miembros de la pareja de propietarios, hecho que también se verifica en la iconografía, como referimos más adelante. Esto podría atribuirse a un cambio de enfoque en el ciclo solar-osiriano en la dinastía XVIII, de un mayor énfasis en el aspecto osiriano hacia una creciente importancia del solar (SKUMSNESS 2018: 309-310). Para el culto osiriano, la mujer era el elemento femenino necesario para estimular y facilitar la transformación del difunto, mientras que para el solar, eran las deidades las que estimulaban y facilitaban la transformación del difunto. En consecuencia, el rol de la esposa habría perdido importancia como médium, adquiriendo mayor relevancia por sí misma, lo que implicaba un aumento de su espacio social basado en las alianzas entre familias por la circulación de mujeres entre grupos.

La iconografía ofrece un testimonio equivalente respecto de la paridad de los cónyuges. En TT49, los esposos fueron retratados como iguales, sin intento de diferenciar sus jerarquías por el tamaño de sus figuras ni por otros recursos plásticos o compositivos. El registro iconográfico ofrece la imagen complementaria de sus respectivos roles como “hermanos” en el contra-mundo funerario, tal como lo habían sido en la vida terrenal. Así, el *alter ego* femenino del dueño de la tumba devino en su co-ocupante (SKUMSNES 2018: 311).

En resumen, la serie de títulos y epítetos analizados de Neferhotep lo retratan constituyendo un texto cultural socializado que se formuló en su tumba como resultado de un proceso de enculturación que interactuaba con las representaciones no textuales (NAVRATILOVA 2029: 140). Esta narrativa parietal daba cuenta de su vida terrenal y de sus expectativas póstumas, puestas en diálogo en el monumento en la red de relaciones creadas por el uso de epítetos cuidadosamente seleccionados. El uso del de ‘seguidor de Amón’ en registros que se suceden desde el patio hasta las estatuas del nicho para dar cuenta del fundamento de su triunfo contra la muerte es un ejemplo elocuente que remite a su tiempo histórico y cultural. La posición de Akhenatón como término de una relación dominante en la que se esperaba del funcionario una fiabilidad absoluta devino después de Amarna en una transposición del rey al dios de Tebas, convertido Amón-Ra en causa última de la vida eterna y a sus seguidores en sus beneficiarios (PEREYRA, en prensa). En un contexto de celebración de la renovación vital, las referencias a Neferhotep como ‘seguidor de Amón’ se distribuyeron en su tumba para crear una red de significados que explícitamente lo integraba al proceso regenerativo (PEREYRA y

BONANNO, 2024). Dentro de la capilla, las inscripciones mencionadas, asociadas con las representaciones de Neferhotep y Merytre en las caras occidentales de los pilares noreste y sureste, respectivamente, refuerzan la identificación del primero como ‘seguidor de Amón’ en la Bella Fiesta del Valle. El diálogo entre Neferhotep y Merytre sobre su revitalización como escolta de Amón (STARING, 2019) se situó en las caras occidentales de los pilares orientales, para ser vistos individualmente en una línea de visión cruzada: Neferhotep (estatua) viéndola a ella y Merytre viéndolo a él (PEREYRA *et alii*, 2019: 95-96, Fig. 15; PEREYRA, en prensa: 40).

Lo individual se revela siempre en TT49 por relación al contexto familiar, social, funerario y en proyección temporal, y la propia evolución del complejo de Neferhotep da cuenta de esa dinámica. La exhibición en la fachada de las identidades de los padres y de la esposa de Neferhotep acompañan los suyos, a los que se suman -con el transcurso del tiempo- los de los propietarios de las tumbas excavadas en las paredes norte y sur del mismo patio. Los vínculos entre estos últimos con Neferhotep muestran que compartieron el servicio al gran templo de Amón.

Bibliografia

AL AYEDI, Abdul Rahman. *Index of Egyptian Administrative, Religious and Military Titles of the New Kingdom*. Ismailia: Obelisk, 2006.

ASSMANN, Jan. The Ramesside Tomb and the Construction of Sacred Space. In: STRUDWICK, Nigel and TAYLOR John H. (eds.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*. London: British Museum, 2003, p. 46-52.

ASSMANN, Jan. *Dead and Salvation in Ancient Egypt*. Traducida del alemán por David LORTON. Ithaca: Cornell University, 2005.

DARESSY, George. *Recueil de cones funéraires*. _Mémoires publiées par les membres de la Mission Archéologique Française au Caire 8. Le Caire: Institute Français d'Archéologie Orientale, 1893, p. 269-352.

DAVIES, Norman de Garis. *The Tomb of Neferhotep at Thebes*. Expedition IX. New York: Metropolitan Museum, 1933.

DZIOBEK, Eberhard. Theban Tombs as a source for Historical and Biographical Evaluation: The case of User-Amun. In: ASSMANN, Jan, DZIOBEK, Eberhard; GUKCH, H; Kampp, Friederike (eds.), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven Archäologischer Forschung Internationales Symposium. Heidelberg 9.-13.6. 1993. Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 12*. Heidelberg: Heidelberg Orientverlag, 1995, p. 129-140.

EICHLER, Selke Susan. *Die Verwaltung des „Houses des Amun“ in der 18. Dynastie*. Hamburg: Helmut Buske, 2000.

FRANKE, Detlef. *Personendaten aus dem Mittleren Reich (20.-16. Jahrhundert v. Chr.)*. Ägyptologische Abhandlungen 41. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1984.

HARTWIG, Melinda. *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Turnhout, Brussels: Brepols, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth. 2004.

JONES, Dilwyn. *An Index of Ancient Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the Old Kingdom*, 2 vols. BAR International Series 866. Oxford: Archaeopress, 2000.

KAMPP, Friederike. *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1996.

MENOZZI, Oliva. Funerary uses and reuses of Theban rock-cut architecture between the 9th century BC and the Ptolemaic period: planimetric re-functionalization of tombs at the Neferhotep Complex (Luxor-Egypt). In: *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde 45*. Frankfurt: Goethe Universität, 2021, p. 1-45.

<https://doi.org/10.21248/fera.45.310>

NAVRATILOVA, Hana. Self-Presentation in Eighteenth Dynasty. In: BASSIR, Hussein. *Living Forever. Self-Presentation in Ancient Egypt*. Cairo: American University, 2019, p. 139-157.

PEREYRA, M. Violeta. Neferhotep, the 'follower of Amun'. In: PEREYRA, M. Violeta *et alii* [PEREYRA, M. Violeta; BONANNO, Mariano; CATANIA, M. Silvana; IAMARINO, M. Laura; NEIRA-CORDERO, Elisa S.; OJEDA, Valeria C.; LOVECKY, Gabriela A.], *The Tomb of Neferhotep at Thebes Once Again I. The Ritual Dynamics and its Recording in TT49*. En prensa. 49-56.

PEREYRA, M. Violeta. Portrait of Neferhotep in his Tomb of el-Khokha. In: NÉMETH, Bori (ed.), *Now Behold My Spacious Kingdom. Studies Presented to Zoltán Imre Fábán on the Occasion of his 63rd Birthday*. Budapest: L' Harmattan Kiadó, 2018, p. 82-95.

PEREYRA, M. Violeta; BONANNO, Mariano. Networked of symbolisms in a private tomb in Ancient Thebes. In: GUARDUCCI, Guido; LANERI, Nicola; VALENTINI, Stefano (eds.), *Archaeology of Symbols. Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Symbols. Florence, 25-27/05/2022*. Oxford - Philadelphia: Oxbow - CAMNES, 2024, p. 279-290.

PEREYRA, M. Violeta *et alii* [DI ANTONIO, M. Giorgia; CARNIEL, M. Violeta; MENOZZI, Oliva; Di Giovanni, Marialaura; DI VALERIO, Eugenio; PALUMMBO, Angelo; GIOBBE, Marcella] Il Complesso funerario di Neferhotep (Luxor): una lunga storia di 'riutilizzi'. Progetto, metodologie, tecnologie, scavo e protocolli archeometrici integrati. In: *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde* 28. Frankfurt: Goethe Universität, 2015, p. 17-62. <https://doi.org/10.21248/fera.28.156>

PEREYRA, M. Violeta *et alii* [PEREYRA, M. Violeta; BONANNO, Mariano; CATANIA, M. Silvana; IAMARINO, M. Laura; OJEDA, Valeria C.; NEIRA-CORDERO, Elisa S.; LOVECKY, Gabriela A.], *Neferhotep y su espacio funerario I. Ritual y programa decorativo*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2019. p. 49-56.

SEYFRIED, Karl-Joachim. Entwicklungen in der Grabarchitektur des Neuen Reiches als eine weitere Quelle für theologische Konzeptionen der Ramessidenzeit. In: ASSMANN, Jan; BURKARD, Günter; DAVIES, Vivian (eds.), *Problems and Priorities in Egyptian Archaeology*. London: Routledge, 1987, p. 219-253.

STARING, Nico. From Landscape Biography to the Social Dimension of Burial. A View from Memphis, Egypt, c. 1539-1078 BCE. In: STARING, Nico; TWISTON DAVIES, Huw; WEISS, Lara (eds.), *Perspectives on Lived Religion. Practices - Transmission – Landscape*. Leiden: Sidestone, 2019, p. 207-223.

SKUMSNESS, Reinert. *Patterns of change and disclosures of difference. Family and gender in New Kingdom Egypt: titles of nonroyal women*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Georg Morgenstiernes hus (University of Oslo). 2018.

TAYLOR, Jeanette A. *An Index of Male Non-Royal Egyptian Titles, Epithets and Phrases of the 18th Dynasty*. London: Museum Bookshop, 2001.

VAN DE WALLE, Etienne. *sAb Corpus II. Prosopographie*. Bruxelles: 2013.

WHALE, Sheila. *The Family in the Eighteenth Dynasty of Egypt. A Study of the Representation of the Family in Private Tombs*. Sydney: The Australian Centre for Egyptology, 1989.

ZENIHIRO, Kenzo. *The Complete Funerary Cones*. Tokyo: Tocho. 2009.

DO VERBO À CRIAÇÃO: THOTH E A DIMENSÃO DEMIÚRGICA DO CONHECIMENTO NO EGITO ANTIGO

André Effgen

Doutorando em Arqueologia – Museu Nacional/UFRJ




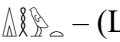
Neferhotep Project

Introdução





Thoth - Djehuty, para os egípcios antigos - teve sua origem como uma divindade lunar, mas, ao longo do tempo, tornou-se associado à escrita, ao conhecimento e à patronagem dos escribas e estudiosos de diversas áreas. Ele era representado na Antiguidade em três distintas formas: como um íbis-sagrado (*Threskiornis aethiopicus*), como um babuíno (*Papio cynocephalus*) e antropozoomorficamente como um homem com a cabeça de íbis (HART, 2005: 156; WILKINSON, 2003: 215).




Como um íbis-sagrado, Thoth possuía um bico longo e curvo, que possivelmente estava associado à lua. É também possível que as nuances entre as penas pretas e brancas do animal pudessem ser associadas ao aumento ou diminuição da lua nas mudanças de suas fases (HART, 2005: 156). O íbis-sagrado era tão fortemente associado a Thoth que, desde o período pré-dinástico, era utilizado como sua representação, a ponto de ter se tornado uma das formas mais populares da escrita de seu nome nos hieróglifos ao longo da história egípcia. Nesse tipo de representação, os íbis poderiam estar em pé, sentados ou empoleirados sobre um estandarte, como nas paletas pré-dinásticas e na escrita hieroglífica não fonética para o nome do deus (𓄊). Essa forma simbólica e não fonética de grafar o nome da divindade foi, certamente, uma das mais populares ao longo de todos os períodos da história egípcia. Nos períodos iniciais, é muito rara a ocorrência de uma escrita fonética do nome de Thoth, sendo que, no Antigo Império, temos registrada a primeira versão desse tipo de escrita: 𓄊𓄋𓄌. Essa forma será encontrada em profusão também em grande parte dos textos funerários do Médio Império (BOYLAN, 1922: 1). Como os nomes, as palavras e a escrita eram tão importantes para a *ousia* do deus, é pertinente que nos debruçemos sobre o nome do próprio escriba divino.

No Médio Império egípcio, também podemos encontrar, entre outras, as seguintes formas de escrita do nome do deus:

- 1-  – Uma variante da escrita anterior, aqui acrescida do determinativo de uma divindade masculina () (LACAU, 1903: 212).
- 2-  – (LACAU, 1903: 206).
- 3-  – (LACAU, 1904: 89).

No Novo Império e nos períodos posteriores, encontramos a ocorrência predominante das seguintes variações da escrita do nome de Thoth:

- 1-  – XX^a Dinastia – (BOYLAN, 1922: 3).
- 2-  – (NEWBERRY, 1930: 3).
- 3-  – Período Ptolomaico, no Templo de Edfu, com o determinativo do deus Thoth em forma antropozoomórfica () - (BOYLAN, 1922: 2).

Em alguns textos do período greco-romano, encontramos também formas bastante diferentes do nome de Thoth, como os exemplos presentes no *Livro das Respirações* —  (2,18); nas *Lamentações de Ísis a Néftis* —  (63); e no Templo de Denderah —  (Mar. Dend., II, 14).

Desde a Primeira Dinastia, encontramos as primeiras representações de Thoth como um babuíno. Assim como o íbis, o babuíno também estava associado aos aspectos lunares do deus. Geralmente, o babuíno que representava Thoth estava de cócoras ou sentado, com as patas traseiras dobradas e as dianteiras apoiadas sobre os joelhos. Os babuínos foram frequentemente representados em postura respeitosa ao deus-sol quando, ao amanhecer, saudavam a divindade em vinhetas que acompanham o *Hino a Ra* em diversos exemplares do *Livro dos Mortos*. Como, por exemplo, no *Papiro de Ani* (*British Museum*, nº 10.470, f. 20), onde são representados seis babuínos saudando o sol nascente junto a Ísis, Néftis e o Tet contendo o corpo de Osíris. É provável que a atitude barulhenta dos babuínos ao amanhecer tenha inspirado nos egípcios tais associações. Em suas formas zoomórficas, a forma do babuíno, de acordo com Wilkinson, prevaleceu levemente em relação à forma de íbis nas representações da divindade (HART, 2005: 157; WILKINSON, 2003: 216–217).

Dentre as representações de Thoth, aquelas em que ele é retratado em forma antropozoomórfica talvez sejam as mais difundidas. O deus poderia ser representado em pé, sentado e desempenhando diferentes funções, como, por exemplo, exercendo o papel de escriba,

abençoando devotos, acompanhando o deus-sol na barca solar, dentre outras. Em qualquer uma das formas de representação, o deus poderia ou não estar coroado com o disco e/ou o crescente lunar, além de, algumas vezes, também aparecer com coroas relacionadas à monarquia divina egípcia. Nas cenas em que a divindade é retratada no *Duat*, geralmente o deus aparece nas formas de babuíno e/ou antropozoomórfica. Ele conduz os mortos, afere o julgamento da balança na pesagem do coração e anuncia o resultado a Osíris. Quando retratado junto a escribas, foi notadamente mais representado em suas formas zoomórficas.

Nos *Textos das Pirâmides*, o exemplo mais antigo de literatura religiosa egípcia, Thoth é mencionado em um total de 63 feitiços, o que demonstra o quanto o deus foi importante desde o Antigo Império (HAYS, 2012: 395–396). Nestes textos, Thoth é descrito como um companheiro de Ra e, ao seu lado, cruza os céus (*PT 128*). A partir desse período histórico, podemos aferir a incorporação de Thoth à teologia solar oriunda de Heliópolis, especificamente nos mitos osirianos. Nessa dimensão da teologia heliopolitana, Thoth está sempre associado à família de Osíris, seja ao próprio senhor do *Duat*, seja à sua esposa-irmã Ísis, bem como ao seu filho e herdeiro litigante, Hórus.

Quanto à origem de Thoth, existem muitas variações nos mitos egípcios. O deus é chamado muitas vezes de “Filho de Ra”, no entanto, em diferentes narrativas míticas, sua origem se explica de outras maneiras. Como, por exemplo, em uma variação de *A Contenda de Hórus e Seth*, onde o deus é descrito como tendo nascido do sêmen de Hórus, que é expelido do corpo de Seth (WILKINSON, 2003: 215). Numa versão datada da XXIª Dinastia desta narrativa, preservada no *Papiro Chester Beatty I*, é descrito que, do sêmen de Hórus, expelido da cabeça de Seth, foi formado um disco brilhante que Thoth tomou como o emblema que leva na cabeça:

Tot, o senhor da escrita, verdadeiro escriba da Enéada, põe sua mão no braço de Hórus.

Tot – Sai, esperma de Set!

Ele responde (do fundo) da água no meio do pântano. Então Tot põe sua mão no braço de Set.

Tot – Sai, esperma de Hórus!

(Voz do) esperma de Hórus – Por onde deverei sair?

Tot ao esperma de Hórus – Sai pela orelha!

(Voz do) esperma de Hórus – Como poderei sair por sua orelha, se sou uma semente divina?

Tot ao esperma de Hórus – Sai (então) pelo alto da cabeça!

Então ele surge como um disco solar dourado da cabeça de Set, que fica muito agastado com isso e estende a mão para apanhar o disco solar dourado. Mas Tot tira-o dele e coloca-o como uma coroa em sua própria cabeça (ARAÚJO, 2000: 166–167).


Thoth era o “senhor das palavras sagradas” (*nb mdw.w-nTr*), considerado pelos egípcios como o inventor da escrita hieroglífica. Por isso mesmo, os escribas, uma classe profissional privilegiada no Egito antigo, se consideravam seguidores e devotos do deus. A paleta que continha as tintas vermelha e negra tornou-se símbolo de seu *savoir-faire*. Toda essa devoção dos escribas para com Thoth pode ser observada em inúmeros exemplos de estatuetas em que o deus é retratado supervisionando o trabalho de vários escribas orgulhosos de sua posição (HART, 2005: 158). A divindade era o patrono de todas as áreas do conhecimento, e tratados de todos os tipos estiveram sob seus cuidados enquanto senhor das “Casas da Vida”, que funcionavam como lugares de treinamento de escribas e centros de produção textual anexos aos templos antigos. Para Wilkinson, não é de surpreender que Thoth também fosse o senhor da magia e dos conhecimentos secretos, já que seus próprios seguidores eram considerados como possuidores de um conhecimento especial (WILKINSON, 2003: 216).

A Thoth também era atribuído, pelos egípcios antigos, o papel de pacificador e conciliador, embora não fosse uma postura perene:

Existe um conceito claro de Thoth como um conciliador entre as divindades porque, como diz um texto, a “paz dos deuses” está nele. A habilidade das suas palavras traz ordem às facções em conflito no próprio Egito. No entanto, já em sua aparição nos Textos das Pirâmides, há indícios de que Thoth poderia ser impiedoso com os inimigos da verdade, decapitando-os e arrancando seus corações (HART, 2005: 157).

A deusa Nehmetawy ficou conhecida em Hermópolis como a divindade que era esposa de Thoth. Ela era representada em forma antropomórfica e tinha a cabeça coroada por um sistro. Muitas vezes foi representada com uma criança no colo. É uma divindade da qual pouco sabemos. No entanto, ao longo da história egípcia, foi com a deusa Seshat que Thoth era mais amplamente associado, podendo aparecer como seu esposo, irmão ou pai. Seshat foi atestada desde a IIª Dinastia, quando aparece auxiliando o faraó Khasekhemwy no ritual do estiramento da corda, como uma divindade de importância no panteão egípcio. A deusa era associada à escrita, às ciências, à astrologia, à história e a toda sorte de registros escritos. Era representada de forma antropomórfica, vestia a pele de leopardo tradicional dos sacerdotes egípcios e, sobre a cabeça, carregava um emblema de sete pontas, cujo significado ainda não é muito claro. No entanto, não faltam teorias a respeito, que vão desde a representação da folha da *Cannabis sativa*, uma estrela ou mesmo chifres (WILKINSON, 2003: 156, 166–167).

O principal centro de culto de Thoth no período dinástico foi na cidade de Hermópolis, no Médio Egito. A cidade, em egípcio, se chamava Khemenu (𓆎𓅓𓏏𓏏), a “Cidade dos Oito”, em referência ao mito cosmogônico central advindo do templo da cidade, que vinculava a criação

à Ogdóade, na qual Thoth possivelmente teve o papel de deus criador. No grego koiné, Hermópolis era a “cidade de Hermes”, em referência já à assimilação entre os deuses das culturas grega e egípcia. É incerto que Hermópolis tenha sido o centro de culto original de Thoth. Para Wilkinson, é possível que Thoth tenha tido um centro de culto anterior no Delta do Nilo, pois o 15º Nomo do Baixo Egito tinha o íbis como seu emblema () (WILKINSON, 2003: 217).

Neste capítulo, propomos uma análise de Thoth que ultrapassa os enquadramentos mais recorrentes de sua interpretação como mero escriba dos deuses ou patrono das palavras sagradas. Busca-se compreender a complexidade desta divindade em um horizonte mais amplo, no qual emergem seus atributos enquanto princípio demiúrgico, ordenador do cosmos e guardião do conhecimento. Tal abordagem permitirá reconhecer em Thoth não apenas uma figura ligada à escrita e à transmissão da sabedoria, mas um agente fundamental na articulação entre linguagem, criação e poder divino no imaginário religioso egípcio.

Thoth e *Heka*

O verbo, na concepção dos egípcios antigos, teria o poder de dar vida às coisas, por isso mesmo era um deus dotado de grande poder. Tanto para nós, modernos (crendo ou não), quanto para os antigos, a magia implica um conhecimento especializado, muitas vezes não acessível a todas as pessoas. Para Boylan, uma das características de um mago seria a sua afirmação de possuir um conhecimento mais elevado e profundo que os outros, um conhecimento da natureza secreta das coisas e das conexões ocultas que as mantêm unidas. Ele é o sábio que conhece os verdadeiros nomes das coisas, aquele cujas palavras têm poder para controlar forças misteriosas e para afastar perigos invisíveis (BOYLAN, 1922: 124).

Como o mais sábio dos deuses, Thoth tornou-se, para o egípcio, necessariamente, o maior dos magos. O deus estava em estreita relação com os templos e o culto. Religião e magia eram próximas nas religiões antigas, sendo, no caso egípcio, particularmente difícil separar o culto oficial da magia. Thoth, portanto, como senhor do ritual, tornou-se também, inevitavelmente, senhor da magia. Thoth foi o médico habilidoso que curou o olho ferido de Hórus e era também o patrono dos médicos em geral. Assim como no caso do culto e da magia, a medicina e a magia também eram completamente imbricadas.

A magia no Egito antigo, *Heka* (ḥkꜣ), era uma “ação legítima e uma forma de entendimento que, assim como as concepções do cosmo, envolvia a criação em sua totalidade, do mais alto ao mais baixo. Tratava-se de uma força que existira desde o início e fora essencial à criação do mundo (BAINES, 2002: 203)”.

Percebida como de origem divina, utilizada pelos homens, pelos deuses e pelos mortos para manter a ordem criada, Ma'at (mꜣꜣt). Sendo uma força sem caráter moral determinado, a magia tinha também o objetivo de provocar intervenções divinas neste mundo ou no mundo dos Mortos (PINCH, 2006: 09-12). Nesse sentido, era uma expressão intrínseca da religião dos antigos habitantes do Vale do Nilo e amplamente utilizada em todos os períodos da história da civilização egípcia, ao invocar as forças mais elementares da criação e reagindo aos elementos caóticos que ameaçavam a ordem cósmica.


Datado do Médio Império, o *Feitiço 261*, que compõe o conjunto documental intitulado *Os Textos dos Caixões*, apresenta *Heka* como coadjuvante do demiurgo criador, sendo mais velho que todos os deuses e responsável por animá-los:

Ó nobres que estão na presença do Senhor de Tudo, eis que vim a vós; respeitai-me na proporção do que sabeis. Eu sou aquele que o Único Senhor fez antes que existissem as duas refeições na terra, quando ele enviou seu Único Olho quando estava sozinho, sendo o que saiu de sua boca; quando suas miríades de espíritos eram a proteção de seus companheiros; quando ele falava com Khepri, com ele, para que ele pudesse ser mais poderoso do que ele; quando ele tomou expressão autoritária em sua boca. Eu sou de fato o filho Daquela que gerou Atum, eu sou a proteção do que o Único Senhor ordenou, eu sou aquele que fez a Enéada viver, eu sou “Se-ele-deseja-ele-faz”, o pai dos deuses. O padrão é alto, o deus é dotado de acordo com o comando Daquela que gerou Atum, eu o augusto deus que fala e come com sua boca. Eu mantive silêncio, eu me curvei, eu vim calçado na presença dos Touros do céu, eu me sentei na presença dos Touros do céu, nesta minha dignidade de ‘Maior dos donos dos duplos’, o herdeiro de Atum. Eu vim para tomar posse do meu trono e para receber minha dignidade, pois a mim pertencia tudo antes de vocês existirem, vocês deuses; desça e venha para as partes traseiras, pois eu sou um mago (FAULKNER, 1973: 199-200).

A magia egípcia, portanto, era um elemento constituinte da religião egípcia, imbricada na cosmogonia e indissociável do antigo e complexo sistema cútico egípcio.

Thoth foi chamado de ḥꜣw "O grande em magia" no *Ritual de Amon*. No *Livro dos Mortos*, em muitas de suas versões, ao deus também foi destinado esse mesmo título. No templo de Edfu ele foi chamado de ḥꜣw "erudito em magia". Ao longo do período ptolomaico, “grande em magia” tornou-se quase um nome pessoal de Thoth e foi escrito com o determinativo específico do deus Thoth, ḥꜣw. Muitas vezes, encontramos Thoth também designado simplesmente como ḥꜣw, "O mago". Boylan acredita que é possível que esta

nomenclatura possa ter tido a intenção de identificar Thoth com o deus *Heka*. Para o autor, também é possível que o deus *Heka* do Antigo Império seja uma forma de Thoth (BOYLAN, 1922: 125).

Thoth também foi descrito como  “aquele que escreve livros de magia” no templo ptolomaico de Edfu. A primeira referência a um livro escrito por Thoth talvez seja uma inscrição que data da XVIIIª Dinastia (c. 1398 a.C.) e foi encontrada em uma das estátuas do vizir Amenhotep Filho-de-Hapu, depositada no templo de Amon em Karnak e atualmente em exibição no Museu do Cairo (CGC 583). O texto versa sobre a existência de um livro que conteria os ensinamentos iniciáticos do deus: “Fui iniciado no livro do deus (eu) vi as glorificações de Thot e penetrei seus segredos” (BORCHARDT, 1925: 134/9, pl. 100/4). Provavelmente o conteúdo do “livro divino” era composto sobretudo pelos encantos protetores e divinizantes, ou “glorificações” de Thoth, o “Escriba do livro divino”, “que escreveu os livros de *Heka*” (BOYLAN, 1922: 129).

O conto das Proezas dos magos, que relata acontecimentos do tempo do rei Khufu, no Antigo Império, contido no *Papiro Westcar*, possivelmente proveniente do período de dominação dos hicsos (1650 a.C.), é um exemplo ainda mais antigo a descrever algum conhecimento secreto advindo do deus Thoth:

[Até aqui só ouviste exemplos] de proezas dos que já foram, (de modo que) não se distingue a verdade da mentira. [Mas há um súdito] de Tua Majestade, de teu (próprio tempo), desconhecido por ti, [que é um grande mago]. Sua Majestade perguntou-lhe: “De quem se trata Hor-[dedef, meu filho ?]” O Príncipe Hor]-dedef [respondeu-lhe]: “Existe um plebeu chamado Djédi, que mora em Djed-Senéfru, o justo de voz. É um homem com 110 anos que come quinhentos pães, de carne metade de um boi e bebe cem bilhas de cerveja até hoje. Sabe como recolocar uma cabeça cortada, fazer andar um leão atrás dele com a trelha (arrastando) no chão e conhece o número das câmaras secretas do santuário de Tot (ARAÚJO, 2000: 68-69).

Voltando ao período ptolomaico, é notável a referência no *Conto de Setne* (*SETNE I*), contido no papiro em demótico (*Pap. Cairo 30646*), a um suposto livro de magia que era ambicionado pelo príncipe Khamwas, um mago, filho de Ramsés II e Sumo Sacerdote de Ptah em Mênfis:

O príncipe Khamwas, filho do rei Ramsés II e sumo sacerdote de Ptah em Mênfis, era um escriba e mago muito erudito que passava seu tempo estudando monumentos e livros antigos. Um dia ele foi informado da existência de um livro de magia escrito pelo próprio deus Thoth e mantido na tumba de um príncipe chamado Naneferkaptah (Na-nefer-kaptah), que viveu em um passado distante e foi enterrado em algum lugar na vasta necrópole de Mênfis. Após uma longa busca, o Príncipe Khamwas, acompanhado por seu irmão adotivo Inaros, encontrou o túmulo de Naneferkaptah e entrou nele. Ele viu o livro mágico, que irradiava uma luz forte, e tentou agarrá-lo. Mas os espíritos de Naneferkaptah e de sua esposa Ahwere se levantaram para defender seu precioso bem (LICHTHEIM, 1980: 127).

No entanto, Thoth não era o único grande mago entre os deuses, mesmo nos períodos posteriores. Cada deus possuía algo daquela qualidade ou poder peculiar chamado *Heka*. Alguns deuses tinham mais, outros menos. Thoth, provavelmente por causa do seu conhecimento especial e de sua conexão com fórmulas rituais, era considerado como sendo um dos maiores deuses na magia.

Thoth Demiurgo

Desde os tempos mais remotos, a religiosidade egípcia foi caracterizada pela presença de diversas divindades em um sistema religioso plural. Para os egípcios, inexistiam quaisquer contradições entre o Uno (𓄿 – Netjer – Deus) e suas Múltiplas Manifestações (𓄿𓄿𓄿 – Netjeru – Deuses), como foi observado por Erik Hornung em seu clássico livro *Der Eine und die Vielen. Ägyptische Gottesvorstellungen*, publicado originalmente em 1971 (HORNUNG, 1999: 35-37). Isso implica que uma distinção simplista entre "politeísmo" e "monoteísmo" seria inadequada para compreender a peculiar cultura religiosa do Egito antigo.

Adentrando nossa compreensão das crenças religiosas dos egípcios, deparamo-nos com a existência de diversas cosmogonias, cada uma com seus próprios demiurgos, por vezes complementares e, em outras, contraditórios. Cada uma dessas cosmogonias estava vinculada a um elaborado conjunto de templos e a uma tradição sacerdotal e cerimonial específica. Ademais, segundo Jaroslav Černý, ao examinarmos os textos sagrados de diferentes períodos, percebemos uma constante transformação, o que sugere que essas cosmogonias foram reescritas, reinterpretadas e amalgamadas com outras ao longo do tempo. Em outras palavras, não havia um cânone imutável (ČERNÝ, 1951: 39).

Em se tratando de Thoth, o ponto de partida para o entendimento dos seus aspectos demiúrgicos nos remete à cosmogonia hermopolitana, oriunda de Khemenu. O mito começa com a Ogdóade, que é um grupo primordial de oito deuses, consistindo em quatro casais, cada um composto por uma divindade masculina e uma divindade feminina. Esses deuses parecem personificar os elementos do caos que existiram antes da criação. É importante notar que os nomes dos deuses da Ogdóade são apresentados de maneira variável em diversos textos.

O *Feitiço 301* dos *Textos das Pirâmides*, por exemplo, menciona dois desses pares divinos:

O bolo da oferenda pertence a vocês Nun e Nunet,
que protegem os deuses
que guardam os deuses com suas sombras.
O bolo da oferenda pertence a vocês, Amon e Amonet,

que protegem os deuses,
que guardam os deuses com as suas sombras.
(FAULKNER, 1969: 90-91)

Já no *Feitiço 76 dos Textos dos Caixões*, a Ogdóade é mencionada em claro arranjo mitológico a fim de compatibilizar os mitos de Hermópolis com os mitos solares oriundos de Heliópolis:

ASCENDER AO CÉU, SUBIR NA BARCA DE RE, E TORNAR-SE UM DEUS VIVO.
Ó vós, oito deuses do Caos que estão encarregados das câmaras do céu,
que Shu fez do efluxo de seus membros,
que montaram a escada de Shu, venham e encontrem seu pai em mim,
dê-me seus braços, juntem-se à escada para mim,
pois fui eu quem vos criou e vos fez,
assim como fui criado por vosso pai Atum.
[...]
A fênix de Re foi aquela por meio da qual Atum surgiu no caos (Heh), nas águas abissais (Nun), na escuridão (Kek) e na melancolia (Tenen).
Eu sou Shu, pai dos deuses, e Atum uma vez enviou seu Único Olho em busca de mim e de minha irmã Tefenet.
[...]
Ó vós, oito deuses do Caos que eu criei a partir do efluxo de minha carne,
cujos nomes Atum criou quando o Abismo foi criado,
naquele dia em que Atum falou de Nun, Heh, Tenem e Kek.
(FAULKNER, 1973: 77-78)

Os deuses da Ogdóade, definidores do caos primordial, aparecem em textos mais recentes com os nomes de Amon e Amaunet, que eram o oculto; Huh e Hauhet, a ausência de forma; Kuk e Kauket, que eram a escuridão; e Nun e Naunet, as águas abissais. Dessas oito divindades teria surgido um ovo contendo a divindade demiúrgica responsável pela criação de todos os outros deuses, os humanos, os animais irracionais, plantas etc. É muito provável que, originalmente, Thoth tenha sido esse criador; no entanto, com a forte influência de Heliópolis, Atum toma o seu lugar em reelaborações da cosmogonia (LESKO, 2002: 116).

Infelizmente, não foi descoberto até então nenhum documento que sistematize integralmente a cosmogonia de Hermópolis; no entanto, ecos da mesma são encontrados em diversos documentos de caráter cosmogônico/teológico oriundos de outros centros templários e que nos permitem observar a importância dessa corrente teológica na cultura egípcia e do papel que o deus Thoth desempenhava. Um exemplo importante a ser citado diz respeito ao texto da *Pedra de Shabaka*. Datada de aproximadamente 710 a.C., do reinado de Shabaka, o texto nos informa que é uma cópia de um texto muito mais antigo:

(2) Este livro foi copiado por ordem de sua majestade, (de modo a ficar como) novo, na morada do seu pai, Ptah, o que está a sul do seu muro. Foi a própria sua majestade que encontrou a obra dos seus antepassados. Ela estava tão carcomida pelos vermes que não podia ser lida inteiramente do início ao fim. (Sua majestade fez) aparecer a cópia como

uma (obra) nova, melhor do que era no início, de acordo com o seu desejo. Que o seu nome permaneça e os seus monumentos perdurem na morada do seu pai, Ptah, o que está a sul do seu muro, por toda a eternidade como uma obra do filho de Ré, Chabaka, para o seu pai Ptah-Tatenen. Que ele dê vida eternamente! (SOUSA, 2011: 37)

O texto da *Pedra de Shabaka*, até o momento, é o único testemunho substancial da cosmogonia oriunda de Mênfis, a primeira capital do Egito e centro de culto do deus Ptah. O objetivo maior do texto é claramente retratar Ptah, deus associado aos construtores e artesãos, como o primeiro dos deuses e o criador de todas as coisas. Como de praxe nas cosmogonias egípcias, o texto encaixa outras divindades, como, por exemplo, as divindades da cosmogonia heliopolitana, na sua própria versão da cosmogonia. Aqui, todos os grandes deuses do Egito, incluindo Thoth, são manifestações de Ptah.

(48) Eis os deuses que se manifestaram em Ptah:

(49a) Ptah-no-grande-trono (...).

(50a) Ptah-Nun, o pai que criou Atum.

(51a) Ptah-Naunet, a mãe que gerou Atum.

(52a) Ptah-o-Grande é o coração e a língua da Enéade.

(49b) (Ptah) (...) que gerou os deuses. (...)

(53) O coração manifestou-se sob a forma de Atum. A língua manifestou-se sob a forma de Atum. O deus maior é Ptah, (ele) entregou (a vida) a todos os deuses e aos seus kau através deste coração e desta língua.

(54) O coração foi onde Hórus se manifestou em Ptah, a língua foi onde Tot se manifestou em Ptah. Então o coração e a língua tornaram-se os que têm poder sobre todos os membros, segundo o ensinamento que surge em todo o corpo e em toda a boca de todos os deuses, de todos os homens, de todo o gado, de todos os vermes e de todas as coisas vivas, de acordo com o conhecimento (do coração) que comanda todas as coisas que ele ama. (SOUSA, 2011: 57-59)

No trecho destacado acima, em primeiro plano vemos Ptah ser associado às divindades caóticas da Ogdóade de Hermópolis, Nun e Naunet. Ptah, o “deus maior”, é o “coração e a língua da Enéade”. A seguir, o texto descreve que o coração e a língua de Ptah manifestaram-se sob a forma de Atum, o demiurgo do mito de Heliópolis. Podemos, então, considerar que a atividade demiúrgica de Ptah é Atum. Aprofundando a narrativa, o texto apresenta que o coração foi onde Hórus se manifestou em Ptah e a língua do deus, onde Thoth se manifestou. Nessa perspectiva, o texto menfita indica que Hórus e Thoth precedem o próprio Atum enquanto emanações de Ptah; no entanto, é em Atum que se tornam emanações individualizadas.



(55) A sua Enéade está diante dele: (eles) são o coração e a palavra criadora de Atum, os dentes e os lábios de Atum, o esperma e as mãos de Atum.

Na origem, a Enéade de Atum formou-se a partir do seu esperma e dos seus dedos. (Os deuses da) Enéade são os dentes e os lábios desta boca que proclamou o nome de todas as coisas. Dela saíram Chu e Tefnut. (SOUSA, 2011: 61)

É de conhecimento amplo que, para os antigos egípcios, a sede do intelecto e do pensamento era o coração. No processo de mumificação padrão, o coração era cuidadosamente preservado, enquanto o cérebro era descartado. O coração era a peça central no julgamento do destino de um morto no reino de Osíris; era ele que seria pesado em contraposição à pluma de *Ma'at* e, se o coração fosse mais denso que a pluma — ou seja, se o falecido tivesse vivido uma vida em contradição aos princípios ordenadores, éticos e morais de *Ma'at*, muito bem delineados nas confissões negativas do Livro dos Mortos —, o examinado seria condenado à aniquilação. Na *Pedra de Shabaka*, temos um exemplo interessante na história das religiões de um possível antecedente da criação por meio da palavra, considerada por alguns estudiosos como *ex nihilo*, em comparação ao conceito israelita da criação pela palavra e à doutrina cristã do λόγος (*logos*), onde, no caso do texto menfita, a obra foi idealizada pelo coração do deus e materializada pelo seu comando através da língua (LESKO, 2002: 118). Obviamente, devido às características amalgamadoras das cosmogonias egípcias que temos disponíveis, ela acaba adicionando e explicando uma cosmogonia muito mais “palpável”, como é o caso da cosmogonia de Heliópolis.

(56) (Assim) nasceu a Enéade: A visão dos olhos, o escutar das orelhas e o respirar da garganta ascendem diante do coração. Ele dá saída a todo conhecimento. A língua repete o conhecimento do coração. (Deste modo) ele gerou todos os deuses, e completou a sua Enéade. Na verdade, toda a palavra divina manifesta-se a partir do conhecimento do (57) coração e do comando da língua (SOUSA, 2011: 63).

Na cosmogonia menfita, como já salientamos, Hórus e Thoth se manifestaram no coração e na língua de Ptah e são, de fato, o coração e a língua de Atum, assim como outros deuses estão associados a outros órgãos do demiurgo. Pelo pensamento do coração de Ptah e pela expressão de sua palavra, foram chamados à existência Atum e sua Enéada. As palavras divinas foram criadas por Hórus e Thoth. Embora, no texto da *Pedra de Shabaka*, Hórus seja identificado como o coração e Thoth como a língua do demiurgo, em Ptah eles não eram ainda individualizados, sendo, portanto, uma só emanção, e, ao longo do desenvolvimento da história egípcia, Hórus deixa de ser descrito como o coração, permanecendo com Thoth esse título. Segundo Boylan, a ideia de Thoth como o coração da divindade solar deve pertencer a um período muito antigo de especulação.

A identificação de Thoth com os órgãos do deus sol, sobretudo com o coração, se torna ainda mais frequente no período greco-romano, a ponto de  (coração de Ra) se tornar uma espécie de equivalente ao nome do deus em muitos textos do período, sendo denominado, em vários textos do período ptolomaico, apenas como  (coração) (BOYLAN, 2022: 114-115).

Conclusão

A análise empreendida ao longo deste capítulo permitiu vislumbrar a amplitude e a complexidade da figura de Thoth no horizonte religioso do Egito antigo, revelando como esta divindade se insere em múltiplos níveis de significação que extrapolam a compreensão simplista de um “escriba dos deuses”. Se, em um primeiro momento, ele pode ser entendido como senhor da escrita e patrono dos escribas, essa função não se esgota em sua dimensão prática, mas remete à própria concepção de que o verbo — palavra falada e escrita — é, em si, um princípio ordenado e ordenador do cosmos. É precisamente nesse ponto que se inscreve o sentido demiúrgico do deus, articulando linguagem, magia e criação.

As representações mais antigas de Thoth, seja na forma do íbis, seja na do babuíno, já apontam para um deus cuja ligação com a lua e com os ciclos da natureza lhe conferia uma função reguladora, em estreita relação com a ordem cósmica. Seu papel junto aos escribas e às Casas da Vida demonstra que o conhecimento, no Egito, não era visto como mero acúmulo técnico, mas como participação efetiva em uma esfera sagrada, cuja origem era o próprio divino. Nesse sentido, Thoth corporifica a noção de que a escrita, os nomes e as palavras possuem substância criadora, pois materializam realidades invisíveis, ordenam o mundo e preservam *Ma'at*.

O vínculo entre Thoth e Seshat, deusa também associada à escrita, à ciência e à história, reforça a ideia de que o saber, para os egípcios, era necessariamente partilhado e constantemente atualizado em sua dimensão ritual. Ambos, como pares divinos, representam o caráter coletivo e institucional do conhecimento no Egito: não um saber disperso, mas organizado, consagrado e sempre subordinado à ordem cósmica. Essa associação não é acidental: ao lado de Thoth, Seshat contribui para que a palavra se converta em registro perene, garantindo, pela fixação escrita, a eternização da ordem divina e do poder faraônico.

A ligação intrínseca entre Thoth e *Heka* acentua ainda mais a sua natureza demiúrgica. Sendo a magia compreendida não como prática marginal, mas como força constitutiva do cosmos, ela se confunde com o próprio ato criador primordial. O fato de Thoth ser denominado “o grande em magia” em diversos contextos aponta para sua função de mediador entre os deuses, os homens e os mortos, controlando as forças que mantêm a existência e combatendo as ameaças do caos. A magia escrita — os “livros de Thoth” — é prova dessa ligação entre palavra e poder criador, conferindo à linguagem não apenas função comunicativa, mas eficácia performativa. Dizer e escrever são, em última instância, atos de fazer-ser.

No plano cosmogônico, a função demiúrgica de Thoth se torna ainda mais evidente. A tradição hermapolítana, centrada na Ogdóade, sugere que o deus poderia ter ocupado originariamente o papel de criador, embora posteriormente esse lugar tenha sido assumido por Atum. Ainda assim, a associação de Thoth com o coração e a língua de Ptah, como narrado na *Pedra de Shabaka*, explicita sua inserção em um modelo de criação pela palavra e pelo pensamento. Se o coração concebe e a língua enuncia, Thoth é precisamente a personificação dessa articulação entre intelecto e verbo, entre pensamento e expressão, tornando-se parte constitutiva do mecanismo criador. Ele não apenas escreve o que já existe, mas participa da própria gênese da existência.

Assim, ao longo dos testemunhos literários e míticos, Thoth emerge como um verdadeiro princípio ordenador. Nos *Textos das Pirâmides*, ele aparece como companheiro de Ra e defensor de Osíris, associado à manutenção da ordem tanto no *Duat* quanto no mundo dos vivos. Nos *Textos dos Caixões* e no *Livro dos Mortos*, sua presença como juiz, escriba e mago reitera que a verdade, a justiça e a ordem cósmica dependem da palavra eficaz, capaz de discernir, julgar e criar. No período ptolomaico, quando seu título de “grande em magia” se torna quase um nome pessoal, evidencia-se a consolidação de sua imagem como potência criadora, cuja palavra sustenta o cosmos e preserva *Ma'at* contra as forças do caos.

É significativo notar que, para os egípcios, não havia contradição entre múltiplas cosmogonias, pois cada tradição refletia um aspecto distinto do Uno. Nesse sentido, a função demiúrgica de Thoth não se limita a uma escola teológica específica, mas perpassa diversas tradições, ora como criador, ora como manifestação do intelecto e do verbo de outros deuses. Sua plasticidade interpretativa, longe de reduzir sua importância, reforça a centralidade do deus enquanto expressão do conhecimento divino e princípio vital que atravessa todo o sistema religioso egípcio.

Podemos, então, compreender que a trajetória simbólica de Thoth vai “do verbo à criação”, como propõe o título deste capítulo. Ele é a divindade que ensinou os homens a escreverem, mas também o poder que possibilita aos deuses nomearem e, ao nomear, criar. Ele é escriba, mas também mago; juiz, mas também demiurgo. Ele é simultaneamente guardião do registro e agente da invenção. Sua presença no imaginário egípcio sintetiza o entendimento de que o conhecimento não é neutro, mas possui força constitutiva, capaz de instaurar realidades. Ao fim desta reflexão, torna-se evidente que a dimensão demiúrgica de Thoth não deve ser vista como uma elaboração tardia ou como um excesso interpretativo. Pelo contrário, ela constitui a essência mesma de sua natureza divina. Desde as formas zoomórficas iniciais, passando pelo

papel de patrono dos escribas, até sua plena inserção nas cosmogonias menfita e hermopolitana, Thoth se apresenta como o princípio que liga pensamento, palavra e criação. É na palavra eficaz que se funda a ordem do mundo; e é em Thoth que essa palavra ganha rosto, voz e permanência.

Concluimos, portanto, que o conhecimento, no Egito antigo, não era concebido como mero instrumento humano, mas como dimensão constitutiva da própria existência. Thoth é a expressão máxima dessa concepção: senhor do verbo, mestre da magia e agente demiúrgico da criação. Nele, os egípcios reconheceram não apenas um escriba divino, mas o coração e a língua do cosmos — a própria potência que transforma o verbo em criação e sustenta, pela palavra, a eternidade do mundo.

Referências Bibliográficas

Fontes documentais:

ARAÚJO, Emanuel. *Escrito para a eternidade: a literatura no Egito faraônico*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

BORCHARDT, Ludwig. *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire (N. 1-1294): Statuen und Statuetten Königen und Privatleuten*. Teil 2. Berlin: Reichsdruckerei, 1925.

FAULKNER, Raymond Oliver. *The Ancient Egypt Pyramid Texts*. Oxford: Claredon Press, 1969.

FAULKNER, Raymond Oliver. *The Ancient Egyptian Coffin Texts*. Warminster: Aris and Phillips, 1973.

LACAU, Pierre. *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Sarcophages antérieurs au nouvel empire V.I*, Cairo : IFAO, 1903.

LACAU, Pierre. *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Sarcophages antérieurs au nouvel empire V.II*, Cairo : IFAO, 1904.

LICHTHEIM, Miriam. *Ancient Egyptian Literature: Volume III – The Late Period*. Los Angeles: University of California Press, 1980.

NEWBERRY, Percy. *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire (N. 46530-48273) Funerary Statuettes And Model Sarcophagi*. Fasc. I. Cairo: IFAO, 1930.

SOUSA, Rogério. *O Livro das origens: A inscrição teológica da Pedra de Chabaka*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

Autores citados e comentados:

BAINES, John. Sociedade, Moralidade e Práticas religiosas. In: Shafer, Byron (org.). *As religiões no Egito antigo: deuses, mitos e rituais domésticos*. Tradução: Luis S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 2002 [1991]. p. 150-244.

BOYLAN, Patrick. *Thot, the Hermes of Egypt: A Study of some Aspects of Theological Thought in Ancient Egypt*. London/Edinburgh: Humphrey Milford - Oxford University Press, 1922.

CERNÝ, Jaroslav. *Ancient Egyptian Religion*. London: Hutchinson House, 1951.

HART, George. *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London: Routledge & Kegan Paul, 2005 [1988].

HAYS, Harold. *The Organization of the Pyramid Texts: Typology and Disposition*. V. 1. Leiden/Boston: Brill, 2012.

HORNUNG, Erik. *El Uno e los multiples: concepciones egípcias de la divinidad*. Tradução: Julia García Lenberg. Madrid: Trotta, 1999 [1971].

LESKO, Leonard. Cosmogonias e Cosmologias do Egito Antigo. In: Shafer, Byron (org.). *As religiões no Egito antigo: Deuses, mitos e rituais domésticos*. Tradução: Luis S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 2002 [1991]. P. 108-149.

PINCH, Geraldine. *Magic in Ancient Egypt*. London: British Museum Press, 2006 [1994].

WILKINSON, Richard. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. New York: Thames & Hudson, 2003.

OS GREGOS COMO O ‘OUTRO’: A INTERCULTURALIDADE PELA PERSPECTIVA EGÍPCIA – PARTE I: NOMENCLATURA

Carlos Carvalhar

Doutor em Filosofia - Universidade Federal da Bahia
Pós-doutorando no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo

Permitam-me começar com um preâmbulo: Platão interpôs sua genealogia familiar e o Egito, ao narrar a história contada por Crítias sobre o relato que seu avô (também chamado Crítias) ouvira de Sólon, que viajou pelo Egito e foi instruído por sacerdotes egípcios sobre partes da própria história grega que desconhecia. Em *Timeu* 23d-25e (na tradução de Rodolfo Lopes), Platão escreveu que um dos sacerdotes egípcios, ancião de muita idade, teria dito a Sólon: “vós, Gregos, sois todos umas crianças; não há um grego que seja velho”, querendo dizer com isso que os gregos não tinham “nenhuma crença antiga transmitida pela tradição nem nenhum saber encanecido pelo tempo”. Os egípcios, pelo contrário, tinham a escrita a seu favor e, por isso, o sacerdote pôde dizer a Sólon: “desde tempos remotos [...] tudo quanto se passa na vossa terra, [...] fica gravado nos nossos templos e mantém-se conservado”. Obviamente, não devemos tomar este relato como prova factual de um acontecimento histórico, pois ele foi recheado de narrativas míticas, porém é descritivo dos contatos interculturais, ou ao menos das impressões que eventos desse tipo teriam causado. Afinal, Platão, que também viajou ao Egito e, tudo indica, conhecia alguns textos egípcios, usa o vínculo entre escrita e história presente no Egito para seus próprios objetivos, os quais não cabem serem discutidos aqui. Além disso, o *Timeu* não é um caso isolado, pois outras fontes escritas em grego reforçam essa indicação de que os egípcios teriam registrado acontecimentos ocorridos na Grécia, como, por exemplo, passagens encontradas em Diodoro da Sicília (*Biblioteca Histórica* I.28-29; I.96), Heródoto (*Histórias* II.13) e Maneto (*Aegyptiaca*, frag. 53a-b), independentemente da veracidade dessas informações serem ou não validadas por dados arqueológicos.

O que desejo destacar com esse preâmbulo, portanto, é a possibilidade de que alguma parte da história da Grécia tenha sido registrada pelos egípcios e que estes poderiam ter identificado, como mostra o relato do *Timeu*, conexões entre os gregos da época de Sólon e populações anteriores, mesmo que essas fontes não existam mais e isso apareça desconexo em um relato como o de Platão, que precisou inventar o mito de Atlântida para materializar esse descompasso, dado o desconhecimento de populações que hoje nomeamos como micênicos e minoicos e de eventos catastróficos simultâneos que chamamos atualmente de colapso da Idade

do Bronze. Esses registros históricos, da forma como o *Timeu* aponta, não nos foram legados, o que, no entanto, não exclui a possibilidade de que os templos egípcios possam ter tido esses relatos registrados e acessíveis para a educação de seus sacerdotes. Afinal, os templos de fato documentavam o que se passou ao longo do ano (em suportes perecíveis, sendo que os que nos foram legados em escrita monumental são considerados apenas resumos), pois desde o Reino Antigo havia os anais, que os egípcios chamavam de *gn.wt*, os quais eram concisos, mas que com o passar dos séculos foram ganhando contornos mais narrativos e sendo conhecidos como *hrw.yt*, um tipo de jornal diário que se tornou mais popular no Reino Novo (POSTEL, 2013:93-94).

É justamente nessa época que surgem várias evidências de contato entre as populações pré-helênicas e os egípcios, povo este habituado a registrar sua própria memória e cultuar a escrita a ponto de personificá-la como uma deusa, Seshat. Uma manifestação desse conhecimento está, por exemplo, nas *Admoestações de Ipuwer* (3/7-8; Dinastia XIX), pois ali se observa que os egípcios conheciam os costumes funerários dos nobres de Keftiu, além de que alguns documentos egípcios do Reino Novo atualmente ajudam a decifrar as consoantes da escrita linear-A minoica, como a lista de Amenófis III em Tebas, um papiro médico-mágico (Museu Britânico, EA10059) que registrou em hierática um encantamento na língua dos *kftjw* e uma tabuinha escolar que anotou nomes pessoais provenientes dessa região (Museu Britânico, EA5647); logo, não é de se estranhar que os egípcios tivessem um bom conhecimento dessa população estrangeira e pudessem ter armazenado informações sobre ela em seus arquivos (KYRIAKIDIS, 2004; SIMPSON, 2003:193). Contudo, sem podermos avaliar uma obra sobre o passado egípcio aos moldes do que Heródoto ou Tucídides fizeram para o mundo helênico, dado o caráter lacunar típico dos estudos sobre a Antiguidade e as distintas noções de história em culturas diferentes, o que nos resta é buscar outras evidências escritas sobre esse contato intercultural entre Egito e Grécia, compreendida aqui da maneira mais ampla possível, através de uma dicotomia entre território e cultura.

Dessa forma, a proposta dessa pesquisa é refletir sobre como os gregos, em sentido amplo, foram compreendidos e representados pelos egípcios. Esse objetivo configura, portanto, uma inversão do que habitualmente ocorre, ou seja, é o oposto do discurso mais comum, que costuma enfatizar como os gregos viam os egípcios. Além disso, esse trabalho se afasta de abordagens sobre a interação Grécia e Egito que dependem excessivamente de autores gregos, os quais frequentemente tendem a exagerar a importância de seu próprio povo, mesmo quando estão em terras estrangeiras. O objetivo é, portanto, explorar como os egípcios falavam sobre

os gregos, ou seja, quando estes eram representados, por essa perspectiva, como os verdadeiros bárbaros. Portanto, fontes escritas em grego, como Heródoto e Diodoro, não nos serão tão relevantes, uma vez que nosso intuito é perceber o retrato que definiu o povo grego pela ótica do ‘outro’, isto é, quando eles foram descritos encarnando o papel de alteridade e não mais o de personagem principal. Dados de cultura material e arqueologia terão então um papel reduzido aqui, pois o objetivo não é retratar a agência dos gregos no Egito, mas refletir sobre a presença deles no discurso que os egípcios escreveram. Logo, a perspectiva empregada neste trabalho é diacrônica, não se limitando a um período histórico específico, mas focando no período anterior à Grécia Clássica, pois, a partir do domínio macedônico, o poder que os gregos tiveram sobre o Egito obviamente maculou as possibilidades de expressão sobre eles e redefiniu a isenção do discurso sobre a alteridade. Portanto, essa proposta só poderia ser realizada a partir de fontes textuais escritas em egípcio antigo, o que será explorado em outra publicação (a segunda parte dessa pesquisa).

Grecidade, unidade cultural e intercâmbio social

É preciso constatar que a noção de grecidade não é algo tão bem definido quanto se esperaria. Por meio de um breve resumo enciclopédico, verificaremos como esse desenvolvimento não foi linear e que, em um mesmo território, existiram civilizações distintas ao longo do tempo, bem como, em termos culturais, o que é considerado grego se espalhou por continentes diferentes. Em relação à territorialidade, a Grécia Antiga foi sede de distintas civilizações do Egeu durante a Idade do Bronze, tecnicamente pré-helênicas, conhecidas como culturas cicládicas e heládicas (do período mais antigo, como a de Eutresis ou Lerna), em relação ao território ocupado ser insular ou continental. No geral, são populações com menor concentração de vestígios de cultura material, sem ter havido atestação de capacidade de escrita complexa (no máximo selos), e das quais, comparativamente, sabemos muito pouco. Por outro lado, uma civilização importante deste período foi a minoica, a qual ocupou principalmente a ilha de Creta, mas pormenores desta sociedade ainda não são plenamente conhecidos. Os minoicos (algumas vezes chamados de cretenses) não falavam grego, pois temos evidência de sua escrita, por exemplo, em tabuinhas de cerâmica (hieróglifos cretenses e linear-A) e apesar de não ser uma língua decifrada, sabe-se que não era grega. Outra população importante no Egeu é a dos micênicos, falantes de um proto-grego (o grego micênico) que é possível de ser

lido em suas tabuinhas de linear-B e que tem alguns vocábulos muito similares ao grego homérico (ex.: *po-ro-ko-wo* e *πρόχοος*, um tipo de jarro).

Com o colapso da Idade do Bronze, essas sociedades, e suas redes de contato, desapareceram. A partir desse momento, a Grécia entrou no que muitas vezes é chamado de Idade das Trevas, um período de transição onde a escrita deixou de existir e, com isso, o histórico de seu passado não foi legado às novas gerações. Em seguida, no período da Grécia Arcaica, a sociedade foi se tornando mais complexa novamente, expandido-se por meio de migrações e fundações de colônias pelo Mar Mediterrâneo e Negro, ocupando territórios entre a Europa, Ásia e África, sendo que a região da Jônia (atualmente parte da Turquia) foi palco do que se chama de iluminismo jônio, dado a relevância da região para seu contexto cultural. Com o advento do modelo de *pólis*, as cidades ganharam então mais autonomia e a Grécia Clássica surgiu, com o predomínio cultural de Esparta e, principalmente, Atenas. A partir de Alexandre, o Grande, a Macedônia passou a ser o centro de poder, acarretando o período helenístico, no qual houve a ocupação do Egito (período alexandrino e ptolomaico).

Todavia, há registros que comprovam que os macedônios tiveram sua pertença étnica questionada por gregos de cidades mais influentes em sua época (como os atenienses e os espartanos, tradicionais rivais entre si), tendo sido considerados como bárbaros; além disso, a prática descolonial da academia tende a homogenizar essas questões e ainda trata a todos como equivalentes à branquitude europeia do colonialismo moderno, sendo, contudo, fundamental compreender as múltiplas camadas de grecidade existentes na Antiguidade (MALKIN, 2004). Logo, a composição cultural e territorial do que seria grego (ou pré-helênico) é heterogênea, não sendo encontrada aquela unidade típica que permeia os três milênios de Egito faraônico. Sendo assim, tomaremos aqui o sentido de grego em maior amplitude, compreendendo qualquer população relacionada à história da Grécia que tenha tido interação com os egípcios, mas sem essencializar como um povo único e indistinto.

Em relação a esse contato, um estudo recente demonstrou que a prata (minério não encontrado no Egito) utilizada nos braceletes da rainha Hetepheres I é oriunda de uma mina ática (Láurion, ainda ativa no período da Grécia Clássica) ou proveniente das Cíclades (SOWADA *et al.*, 2023). Se, por um lado, isso não prova que tenha havido contato direto entre Grécia e Egito durante a Dinastia IV do Reino Antigo, ao menos é certo que essa importação tenha sido feita por intermédio de outra população que conhecia a ambas. Temos evidência textual ao menos quanto ao conhecimento dessa região, pois no Reino Antigo, em uma inscrição do templo mortuário de Sahuré (Dinastia V) e nos textos das pirâmides de Teti, Pepi I e Neith

(Dinastia VI), é possível atestar possíveis referências ao Egeu, o contexto servindo para ilustrar a grande extensão do poder egípcio e retratar o mundo conhecido, empregando os termos *wḏwr* e, principalmente, *ḥḥ.w-nb.wt*, sendo que este último faz parecer que os egípcios compreendiam essa localidade como uma espécie de baía, pois destacam a forma circular da região (*dbn*, ‘círculo’; *phr*, ‘rodear’), ao usar a expressão *dbn-phr-ḥḥ.w-nb.wt*, literalmente, “rodear o círculo do Hau-Nebut” (exemplos: PT366 §628c-629b^T; PT593 §1630c^P; PT454 §847c^N; Urkunden I, fasc. 3, #109, p. 169).


No entanto, a cultura material, como afirma Warren (1969:105-106), atesta a existência de dezenas de vasos encontrados em Creta provenientes do Egito, desde o período pré-dinástico até o Reino Antigo, indicando com isso que atividades comerciais teriam havido desde cedo, as quais se acentuaram muito durante a Dinastia XVIII, no Reino Novo. Há também miniaturas de embarcações que se assemelham a um barco minoico representado em um anel de sinete de ouro de Creta (Museu Ashmolean de Oxford, AN1938.1129), encontradas na tumba de Ahhotep I (Dinastia XVII), além de evidências textuais (em egípcio: *kftjw* com o determinativo de barco e plural, nos anais de Tutmés III, ano 34) atestando a presença desses barcos em portos, podendo até terem sido fabricados no Egito (DAUTAIS, 2021; WACHSMANN, 2010). Ademais, desde o final do séc. XIX e início do XX, enumera-se evidências de imitação e apropriação de motivos artísticos, algum intercâmbio técnico e a presença tanto de objetos variados egípcios em territórios gregos, principalmente em Creta, bem como de vasos, taças de origem minoica (alguns objetos considerados micênicos) no Egito, atestados ao longo do Reino Antigo, Médio e Novo (HALL, 1914a, 1914b). Neste último período, principalmente com Tutmés III e Amenófis III, isto é durante a Dinastia XVIII, temos provas mais concretas de forte intercâmbio cultural, como fica aparente pela iconografia de uma dezena de tumbas tebanas (as principais sendo as de Menkheperreseneb e Rekhmire, respectivamente TT 86 e 100) e os frescos em Tel el-Dab’a (Avaris), os quais retratam o salto ritualístico sobre touros popularmente representado em palácios de Creta. Essa interação, comercial ou diplomática, também se refletiu na religião, como pode ser percebido, por exemplo, em algumas semelhanças iconográficas de divindades e signos religiosos presentes em murais egípcios e selos e vasos minoicos (MARINATOS, 2017).

A presença de vasos de origem micênica é atestada no Egito e na Núbia durante a Dinastia XVIII (tendo sido copiados por artesãos egípcios até a Dinastia XX de Ramsés III) e, por outro lado, no Egeu, há uma abundância de objetos egípcios com os nomes do faraó Amenófis III e de sua esposa Tiye (VERCOUTTER, 1997:469). Objetos de faiança e

escaravinhos provenientes do Egito são encontrados em sítios micênicos, bem como os egípcios importaram minerais dessas terras, como a prata, e houve até, supostamente, a introdução do plantio de azeitonas nas margens do Nilo a partir desse contato; consequentemente, esses fatos obrigam a rediscutir as ideias antigas de que a interação entre essas populações tenha sido apenas por via indireta (KELDER, 2024). Além disso, de acordo com Schneider (2023:119-121), é possível detectar algumas palavras de origem micênica que entraram na língua egípcia, um estrangeirismo que evidencia o contato cultural e comercial (ex.: ‘farinha’: *me-re-u-ro* em micênico, *m-rw-rw* em egípcio), bem como soldados micênicos representados em um papiro egípcio encontrado em Amarna (Museu Britânico, EA74100), caracterizados com o típico elmo micênico de presas de javali (Museu Arqueológico de Atenas, inv. n.º. 6568, 2468 e 1426) e provavelmente atuando como mercenários para os egípcios. Tais evidências sugerem a possibilidade que micênicos também estejam representados nas tumbas tebanas, mesmo que usualmente aquela população do Egeu tenha sido compreendida meramente como minoica.



Em suma, séculos antes dos gregos da época clássica, seus antepassados estão comprovadamente se relacionando com egípcios. Logo, os tais textos sobre o passado desconhecido dos gregos, aos quais o preâmbulo desse capítulo se referiu, se tornam uma hipótese com alguma probabilidade de ser verdadeira, mesmo que não seja possível conferi-los, uma vez que sua materialidade textual não nos foi legada. Contudo, como veremos na segunda parte dessa pesquisa, há alguns relatos textuais sobre esse encontro de populações e isso nos permite compreender melhor como os egípcios viam os gregos (em sentido amplo).

Um problema de nomenclatura

Para podermos pesquisar o que restou escrito sobre os gregos em língua egípcia, é preciso antes compreender com quais termos esse povo poderia ser nomeado. O termo mais específico é *wynn* (em demótico: ) , que se acredita ser etimologicamente derivado de *iáoveç* (com contração: *ĩoveç*; referente à região da Jônia, atestada em egípcio como *γwnj*⁻³; ver CLINE; STANNISH, 2011:13). Tal relação se deve ao fato de que os jônios formavam a principal etnia de gregos arcaicos com a qual os egípcios interagiram durante a Dinastia Saíta, a qual padronizou a escrita em demótico. No entanto, *wynn* era comumente utilizado com o sentido metonímico de grego em geral, não se referindo apenas aos jônios, sendo que não encontrei palavras específicas para as etnias gregas em língua egípcia. Há apenas os topônimos empregados, no período ptolemaico, para descrever a cidade de origem da pessoa em questão. O interessante é que a escrita de *wynn*, mesmo no período de dominação grega, mantém o

determinativo de terra estrangeira, o que poderia ser compreendido como uma certa recusa ao domínio estrangeiro. A atestação mais antiga se encontra no Papiro Berlin 23805 da Dinastia XXX, datado em 343 AEC, mas que apenas fala de conversão de moedas e define o valor relativo do estáter grego (ZAUZICH, 1982). Do séc. IV AEC há também um grafite em demótico em Wadi Hammamat, uma região de mineração, na qual lê-se que um cortador de pedras trabalhou bastante tempo no Egito, desde Nectanebo II (Din. XXX), até as décadas de domínio estrangeiro dos persas e gregos (THISSEN, 1979:63-65). Logo, o problema de *wynn* é que sua atestação é tardia, quase sempre do período ptolemaico em diante, quando a correlação de forças já teria tingido seu uso, sendo mais comumente empregadas outras terminologias em épocas anteriores, como veremos em breve. Consequentemente, uma palavra específica que englobe os gregos como um povo distinto dos demais que os circundavam só é aplicada massivamente no período posterior à própria dominação grega.

Entretanto, também era possível identificar um grego pela onomástica, ou seja, pela escrita de seu nome próprio de origem helênica, mas convertido em egípcio, um processo de conversão que se torna rotineiro após o período ptolemaico e que normalmente era feito pela transcrição fonética, por exemplo: *ʾpwlhjs* para Ἀπολλώνιος. Além disso, podia-se empregar um gentílico, referente à cidade de origem do grego, como *ʾthʾnys*, para o ateniense e *grty* para o cretense, termos estes mais comuns após a imigração massiva do período ptolemaico. É interessante observar que após um século, mais ou menos, dessa vinda massiva de povos helênicos para o Egito (tecnicamente, uma invasão, devido à conquista de Alexandre), os gregos ali residentes passaram a se autorreferenciar destacando uma identidade híbrida, pois utilizavam a expressão *wynn ms n Kmy* (demótico de *Km.t*), ou seja, declarando-se como um “grego nascido no Egito”, sinalizando assim a perda de uma identidade estritamente relativa à terra pátria de seus antepassados e, simultaneamente, marcando a diferença com os egípcios nativos; sendo que o sentido de *wynn* pode ter mudado com o tempo, de um significado étnico para um de interesse meramente fiscal (LA’DA, 1994). No entanto, o *status* político dessas pessoas se mantinha grego, pois as ações promovidas pela elite macedônica, como o culto da família real, autorizavam a adoção da religiosidade egípcia, bem como o consequente sincretismo de tradições, sem com isso perder sua grecidade (PEREIRA, 2020:29-30).

Em tempos mais antigos, um termo mais utilizado era *hʾ.w-nb.wt* (usualmente:  ou , com muitas variações de ortografia, ver VERCOUTTER, 1947). O significado exato ainda é discutido, mesmo sendo atestado do Reino Antigo ao período romano, contudo, supõe-se que *hʾ.w* signifique ‘as coisas que estão em volta’ e *nb.wt* seja uma referência a ilhas ou

2013:64) adentrou-se na Eurásia, alcançando a Cítia e Trácia ou mesmo a Cólquida. Essas impressões acarretam, hoje, uma dificuldade em reconhecer a quem de fato os egípcios se referiam em seus textos, indicando também que eles viam pouca necessidade em fazer essa especificação, requerendo apenas uma terminologia geral, como ‘os outros’, os estrangeiros que ficavam por ali, aqueles bárbaros, enfim, povos tão pouco importantes para eles que sua identidade nem era respeitada por meio de palavras com sentido bem demarcado.

De caráter pouco específico para designar populações pré-helênicas do Egeu, existe ainda o termo *kftjw* (), com o determinativo de terras estrangeiras (representando uma região geográfica). A opinião comum é que se refira aos minoicos, em grande parte pela influência do arqueólogo Arthur Evans (1851-1941), o qual identificou semelhanças visuais entre as representações deles tanto em Creta (no palácio de Cnossos, *knš* em egípcio) quanto no Egito (em algumas tumbas em Tebas), mas que com isso infundiu o discurso colonial e racial em sua pesquisa, a qual se vinculava à reconstrução da Grécia como uma nação independente dos otomanos e berço da identidade europeia (ALLEGRETTE, 2021; MATIĆ, 2012, 2014). Além disso, é bem provável que esse termo englobe os micênicos, pois alguns objetos representados nessas cenas eram provenientes dessa cultura, sendo que desconheço qualquer nomenclatura que indique especificamente esse povo na língua egípcia, para além de alguns possíveis topônimos heládicos pouco atestados, como *mkj*, *tnj* e *mdnj*, respectivamente Micenas, Tanaja e Messênia (CLINE; STANNISH, 2011; VERCOUTTER, 1997: 465). Para aumentar o problema, na tumba de Menkheperreseneb em Tebas (TT 86, Din. XVIII), há uma pessoa identificada como o “chefe dos Keftiu” (*wr n kftjw*; às vezes traduzido como ‘príncipe’), mas sua caracterização pictográfica é semelhante ao modelo de representação do asiático e não corresponde à representação típica dos minoicos, presente no mesmo mural, o que acarreta distintas interpretações sobre o fato, desde a existência de empreitadas coletivas de povos distintos nesse contato (levando à hibridização na representação, como sírio-egéus) até marcadores visuais de diferença etária ou mesmo que tenha sido um mero erro de escribas (HUSSEIN, 2007; MATIĆ, 2012, 2014).

A escrita hierática desse termo é atestada em uma tabuinha de madeira (Museu Britânico, EA29558), com datação incerta, mas com indícios de ser da época de Tutmés III, especificando um antropônimo (“o cretense”, *p³-kftjw*) e alguma relação com a produção de bebidas (DAUTAIS; GABOLDE; BIRIN, 2022). No período ptolemaico, *kftjw* ainda aparece escrito no Decreto de Canopo (Museu do Cairo, CG 22186; informando, nessa passagem, a origem da importação de grãos), no qual está escrito uma variante ortográfica em hieróglifo,

mas com texto paralelo em demótico apontando para um território dos sírios (*hr.w*) e, por fim, registrado no genitivo em grego, com φοινίκης, isto é, dos fenícios (PFEIFFER, 2004: 94-98). Ou seja, há uma completa perda do sentido original registrado nessa estela da época de Ptolomeu III (238 AEC), pois, sobretudo, as populações que esse termo originalmente indicava não existiam mais em período tardio, tornando a compreensão dessa escolha na escrita hieroglífica um problema. No período romano, séc. II EC, uma referência aos *kftjw* ainda aparece em demótico, no *Mito do Olho do Sol* (3,34), apenas para exemplificar o mundo conhecido até então, enumerando essa localidade em conjunto a outras áreas, como a Núbia (HOFFMANN; QUACK, 2018:206; SPIEGELBERG, 1917:16-17). As escolhas de tradução variam entre ‘cretenses’, ‘fenícios’ ou ‘sírios’, em parte refletindo ou o Decreto de Canopo ou as posições iniciais defendidas por Arthur Evans. Logo, o termo *kftjw* é uma síntese dessa dificuldade na identificação de um povo que é, geralmente, interpretado como sendo os minoicos de Creta (mas com hipóteses de indicar outras terras, como a Cilícia ou Chipre, porém sempre um lugar ao norte do Egito; ver MATIĆ, 2012, 2014). Ademais, nesse contato intercultural com o Egito, seu chefe foi iconograficamente representado como um asiático e disposto junto a possíveis representações de micênicos ou híbridos entre sírios e egeus, além de que o uso tardio desse vocábulo indica a perda da memória social, pois essa mesma palavra serviu para nomear os fenícios. Consequentemente, a evolução semântica e as lacunas de fontes escritas retiram desse termo quaisquer certezas de interpretação, tanto territorialmente quanto culturalmente.

Para complicar mais, existe a possibilidade de que uma ou mais etnias incluídas nos Povos do Mar seja de origem micênica, mas não há consenso acadêmico e as informações são muito contraditórias. Os Povos do Mar ainda não são plenamente compreendidos, mas foram pessoas que invadiram o Egito e outras regiões durante o colapso da Idade do Bronze, causando grandes transtornos, saques e conflitos. Em egípcio, essa confederação poderia ser referida por expressões genéricas como *h's.tjw n p' ym* (literalmente: “estrangeiros do mar”, atestado, por exemplo, na estela de Atribis de Merneptah, faraó da Dinastia XIX, Museu do Cairo, JdE 50568). Contudo, há vocabulário específico para diferir as origens étnicas dos subgrupos dessa população; o problema é que são palavras escritas em *group writing* (escrita silábica), na tentativa de registrar vogais de topônimos estrangeiros, o que causa muitas variações terminológicas nos textos contemporâneos (várias fontes textuais egípcias que se referem aos Povos do Mar encontram-se citadas em (CLINE; O'CONNOR, 2012). No entanto, não há provas conclusivas que algumas dessas etnias sejam de origem egeia e grande parte dessas

hipóteses são suposições arriscadas, como comparações visuais entre as representações de embarcações encontradas no relevo da batalha naval do templo mortuário de Ramsés III em Medinet Habu e crateras micênicas (EMANUEL, 2014). O exemplo mais bem formulado se apoia em textos hititas, inferindo-se que o povo de Ahhiyawa corresponderia, em egípcio, a *ḫkwš*, que seriam os habitantes de *tnj* (Tanaja, um sítio micênico), fazendo com que seja uma referência aos aqueus, ἄχαιοί, ou aos dânaos, δαναοί (BECKMAN; BRYCE; CLINE, 2012:1-6; CLINE; STANNISH, 2011:7; O’CONNOR; CLINE, 2012:188). Se essa correspondência for verdadeira, a carta hitita *AhT 8* é relevante, uma que vez que comenta o envio de presentes diplomáticos aos reis de Ahhiyawa e Egito, na época de Ramsés II (BECKMAN; BRYCE; CLINE, 2012:145-149). Como nada é definitivo em relação aos Povos do Mar e tudo é muito hipotético ainda, prefiro me abster, no momento, de convictamente tratá-los como gregos.

**

Na próxima parte, a ser publicada em outra ocasião, apresentarei alguns textos egípcios que empregam a nomenclatura aqui discutida. A partir da análise textual deles, abordarei algumas questões relacionadas, como a entrega de tributos (*jn.w*), a reciprocidade na relação diplomática e a ideologia faraônica. Discutirei alguns textos do Reino Novo, como a Lista do Egeu de Amenófis III e duas inscrições das tumbas tebanas, bem como uma cerimônia de recebimento de impostos em Armana e outra inscrição do período raméssida. Em seguida, abordarei o período mais documentado de interação entre Grécia e Egito, a Dinastia Saíta, analisando a Estela de Elefantina, a inscrição de Neshor e o Decreto de Saís de Nectanebo I, desenvolvendo a problemática relacionada ao uso de mercenários e os ruídos que surgem a partir do texto de Heródoto e a interpretação egiptológica. Por fim, discutirei brevemente as críticas à dinastia macedônica, como aparece na *Crônica Demótica*. Com essa análise diacrônica, veremos como, no discurso egípcio, os gregos são apenas mais um grupo de estrangeiros a rodear o Nilo, enquanto o Egito é que era o centro do mundo conhecido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 23/16231-3.

Referências bibliográficas:

- ALLEGRETTE, Alvaro. Observações sobre as relações entre Creta o Egito na construção da identidade grega. In: BRANCAGLION JR., Antonio; CHAPOT, Gisela; RIBEIRO, Deborah (org.). *Semna: Estudos de Egiptologia VII*. Rio de Janeiro: Klíne, 2021. p. 2-15.
- BECKMAN, Gary M.; BRYCE, Trevor Robert; CLINE, Eric H. *The Ahhiyawa texts*. Leiden: Brill, 2012.
- BOMHARD, Anne-Sophie. *The decree of Saïs: the stelae of Thonis-Heracleion and Naukratis the underwater archaeology fo the Canopic region in Egypt*. Oxford: Oxford Centre for Maritime Archeology, 2012.
- BUDGE, E. A. Wallis. *The Decrees of Memphis and Canopus: Vol. I: The Rosetta Stone*. New York: Routledge, 2014.
- CANNUYER, Christian. Ouadj-our, “Le Grand Vert” pour les nuls. Bref regard sur une controverse égyptologique. In: CANNUYER, Christian (org.). *La mer, les ports, les marins dans les civilisations orientales*. Bruxelles: Société Royale Belge d’Études Orientales, 2019. p. 15-30.
- CLINE, Eric; O’CONNOR, David. The Mystery of the “Sea Peoples”. In: O’CONNOR, David; QUIRKE, Stephen (org.). *Mysterious Lands*. London: UCL Press, 2012. p. 107-138.
- CLINE, Eric; STANNISH, Steven. Sailing the Great Green Sea? Amenhotep III’s Aegean List from Kom el-Hetan, Once More. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, v. 3, n. 2, p. 6-16, 2011.
- DAUTAIS, Louis. “C’est une multitude de navires-kftjw qu’il a faits pour moi...”. Sur l’égyptianité du bateau de type crétois. *ENiM*, v. 14, p. 75-89, 2021.
- DAUTAIS, Louis; GABOLDE, Marc; BIRIN, Kévin. La tablette comptable British Museum EA 29558. *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, v. 149, n. 2, p. 158-181, 2022.
- DIODORO DA SICÍLIA. *Biblioteca histórica: Libros I-III*. Madrid: Gredos, 2004.
- EMANUEL, Jeffrey. Sea Peoples, Egypt, and the Aegean: The Transference of Maritime Technology in the Late Bronze–Early Iron Transition (LH IIIB–C). *Aegen Studies*, v. 1, p. 21-56, 2014.
- HALL, H. R. The Relations of Aegean with Egyptian Art. *The Journal of Egyptian Archaeology*, v. 1, n. 2, p. 110-118, 1914a.
- HALL, H. R. The Relations of Aegean with Egyptian Art (Continued). *The Journal of Egyptian Archaeology*, v. 1, n. 3, p. 197-206, 1914b.
- HERÓDOTO. *História*. São Paulo: Madamu, 2023.

HOFFMANN, Friedhelm; QUACK, Joachim. *Anthologie der demotischen Literatur*. Münster: LIT-Verl, 2018.

HUSSEIN, Angela. The Chief of the Keftiu. *Göttinger Miszellen. Beiträge zur ägyptologischen Diskussion*, v. 214, p. 33-38, 2007.

KELDER, Jorrit. Trade, piracy and the protection of sea-lanes in the Mycenaean world and Egypt. In: MINIACI, Gianluca et al. *Ancient Egypt and the Surrounding World: Contact, Trade and Influence: Studies presented to Marilina Betrò*. Pisa: Pisa University Press, 2024.

KYRIAKIDIS, Evangelos. Indications on the Nature of the Language of the Keftiw from Egyptian Sources. *Ägypten und Levante: Internationale Zeitschrift für Ägyptische Archäologie und deren Nachbargebiete*, v. 1, n. 12, p. 211-220, 2004.

LA'DA, Csaba A. Ethnicity, occupation and tax-status in Ptolemaic Egypt. *Egitto e Vicino Oriente*, v. 17, p. 183-189, 1994.

MALKIN, Irad. Postcolonial Concepts and Ancient Greek Colonization. *Modern Language Quarterly*, v. 65, n. 3, p. 341-364, 2004.

MANETO. *History of Egypt and Other Works*. Cambridge: Harvard University Press, 1940.

MARINATOS, Nanno. Religious Interaction between Egypt and the Aegean in the Second Millennium BCE. In: CREASMAN, Pearce; WILKINSON, Richard. *Pharaoh's land and beyond: Ancient Egypt and its neighbors*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 229-237.

MATIĆ, Uroš. “Minoans”, *kftjw* and the “Islands in the Middle of *wʿd wr*” Beyond Ethnicity. *Ägypten und Levante*, v. 24, p. 275-292, 2014.

MATIĆ, Uroš. Out of the word and out of the picture? Keftiu and materializations of ‘Minoans’. In: SJÖSTRAND, Ylva; FAHLANDER, Fredrik; DANIELSSON, Ing-Marie. *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*. Stockholm: Stockholm University, 2012. p. 235-253.

O'CONNOR, David; CLINE, Eric. *Ramesses III: the life and times of Egypt's last hero*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

PEREIRA, Ronaldo. Between religion and politics: Greek-Egyptian identity in Ptolemaic Egypt (4th – 1st centuries B.C.). *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 8, n. 2, p. 8-35, 2020.

PFEIFFER, Stefan. *Das Dekret von Kanopos (238 v. Chr.): Kommentar und historische Auswertung eines dreisprachigen Synodaldekretes der ägyptischen Priester zu Ehren Ptolemaios' III. und seiner Familie*. München: K. G. Saur, 2004.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Tradução: Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

POSTEL, Lilian. Hérodote et les annales royales égyptiennes. In: COULON, Laurent; GIOVANNELLI-JOUANNA, Pascale; KIMMEL-CLAUZET, Flore. *Hérodote et l'Égypte: regards croisés sur le livre II de l'"Enquête" d'Hérodote* actes de la journée d'étude organisée à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, le 10 mai 2010. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2013. p. 89-118.

QUACK, Joachim. Quelques apports récents des études démotiques à la compréhension du livre II d'Hérodote. In: COULON, Laurent; GIOVANNELLI-JOUANNA, Pascale; KIMMEL-CLAUZET, Flore. *Hérodote et l'Égypte: regards croisés sur le livre II de l'"Enquête" d'Hérodote* actes de la journée d'étude organisée à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, le 10 mai 2010. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2013. p. 63-88.

SCHNEIDER, Thomas. Language Contact with Ancient Mediterranean Languages. In: SCHNEIDER, Thomas. *Language Contact in Ancient Egypt*. Münster: LIT Verlag, 2023. p. 109-124.

SIMPSON, William. *The literature of ancient Egypt: an anthology of stories, instructions, stelae, autobiographies, and poetry*. New Haven: Yale University Press, 2003.

SOWADA, Karin *et al.* Analyses of queen Hetepheres' bracelets from her celebrated tomb in Giza reveals new information on silver, metallurgy and trade in Old Kingdom Egypt, c. 2600 BC. *Journal of Archaeological Science: Reports*, v. 49, p. 103978, 2023.

SPIEGELBERG, Wilhelm. *Der ägyptische Mythos vom Sonnenauge*. Strassburg: Schultz, 1917.

THISSEN, Heinz-Josef. Demotische Graffiti des Paneions im Wadi Hammamat. *Enchoria: Zeitschrift für Demotistik und Koptologie*, v. 9, p. 63-92, 1979.

VERCOUTTER, Jean. Egyptiens et Préhellènes, nouveaux points de vue. In: PHILLIPS, Jacke *et al.* *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East: Studies in Honour of Martha Rhoads Bell*. San Antonio: Van Siclen, 1997. v. 2, p. 463-470.

VERCOUTTER, Jean. Les Haou-Nebout . *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, v. 46, n. 1, p. 125-158, 1947.

WACHSMANN, Shelley. Ahhotep's Silver Ship Model: The Minoan Context. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, v. 2, n. 3, p. 31-41, 2010.

WARREN, Peter. *Minoan Stone Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

ZAUZICH, Karl-Theodor. Ein demotisches Darlehen vom Ende der 30. Dynastie. *Serapis: The American Journal of Egyptology*, v. 6, p. 241-244, 1982.

ENCANTAMENTOS DO CORAÇÃO NO LIVRO DOS MORTOS SAÍTA: MÍMESIS E TIPOLOGIA

Thiago Henrique Pereira Ribeiro

Doutor em História - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

rA n tm rdit(w) iT.tw ib n s(i) m-a=f m Xr.t-nTr

Encantamento para não permitir que o coração-*ib* de um homem seja retirado dele na necrópole.

Dd in Wsir anx-wAH-ib-Ra mAa-xrw

A ser dito pelo Osiris Ankhwahibra, Justo de Voz:

HA=k ibty.w n nTr nb

Para trás, mensageiros de qualquer deus!

in iw ii=k wi r iT[t] ib=i pn n anx.w

Você veio para tomar este meu coração-*ib* daqueles que vivem?

nn di.tw n=k HAtY=i pn n anx.w

Que a você não seja dado este meu coração-*HAtY* daqueles que vivem!

xnd.n sDm-nTr.w Htp.w n=i

Aquele que escuta aos deuses pisou oferendas para mim.

xr=sn Hr Hr=sn n tm m tA Ds=sn

Eles caem completamente sobre as faces deles na terra que pertence a eles mesmos.

O texto acima foi por nós mesmos traduzido e faz atualmente parte do papiro atualmente classificado como BM 10558, tendo pertencido originalmente ao contexto funerário de um indivíduo chamado Ankhwahibra. O papiro, escrito em médio egípcio e redigido em hierático, origina-se, segundo apontamentos da página do *Totenbuch-Projekt* da Universidade de Bonn, da região de Mênfis, localidade no Baixo Egito, tendo sido produzido durante a 26ª Dinastia (meados do século VII ao século VI AEC). Seu conteúdo, como pode ser visto, traz o objetivo de impedir que o morto tenha seu coração tomado por agentes que desejam ou que podem lhe causar mal, mas também apresenta elementos interessantes para além desse objetivo exposto logo na primeira linha. Acreditamos que o leitor já tenha se dado conta que esse texto faz parte do chamado *Livro dos Mortos*.

Contudo, a datação do texto – que, por fazer parte do *Livro dos Mortos*, será aqui chamado de encantamento – insere-o em um contexto singular da história egípcia que foi marcado, dentre outros elementos, por uma busca e reavivamento de práticas e elementos de épocas anteriores, algo que a Egptologia atual designa pelo conceito de arcaísmo. Ocorre que esse arcaísmo da Dinastia Saíta, como também é chamada a 26ª Dinastia, exerceu influência direta sobre o *Livro dos Mortos*, moldando-o e concedendo-lhe certas características novas em

relação ao que existia antes. Discutir e tentar compreender esse ponto é justamente o cerne de nosso atual texto, e para tanto procuraremos trabalhar mais adiante com as ideias de “tipologia” de Northrop Frye e de “mímesis” de Luiz Costa Lima. Mas, para chegarmos a essa discussão, convém começarmos com uma breve apresentação sobre o *Livro dos Mortos* e a influência do arcaísmo saíta sobre ele.

Livro dos Mortos e Livro dos Mortos Saíta

De antemão, é importante observar o *Livro dos Mortos* a partir de sua inserção no escopo da religião egípcia. Nisso, é importante enfatizar que os egípcios não eram um povo interessado pela morte em si, mas sim no que eles acreditavam vir após ela (TAYLOR, 2011: 12-13). Para eles, o pós-morte consistia em uma nova e elevada forma de existência, mas que não era isenta de seus desafios e perigos. Isso fez com que os egípcios, ao longo de sua história, produzissem um vasto conjunto de práticas, ritos, objetos e textos para auxiliar o morto, visando que se garantisse a tal pessoa, por exemplo, proteção contra animais peçonhentos, liberdade de movimento ou até mesmo acesso a comida. Nisso, o Livro dos Mortos, ele mesmo herdeiro de uma tradição de encantamentos funerários que remonta ao III milênio AEC, foi uma presença constante do aparato funerário dos sepultamentos a partir do Reino Novo. Mas é preciso tomarmos cuidado ao falarmos sobre esse Livro.

De antemão, o *Livro dos Mortos* do Egito Antigo jamais foi um livro no sentido moderno do termo. Nem ao menos o formato de *codex*, que tão bem conhecemos de nossas bibliotecas e livrarias, existiu no Egito antes do século II EC (SCALF, 2017: 21), período em que o *Livro dos Mortos* já acumulava bem mais de um milênio de existência. O que de fato existiam eram conjuntos de papiros (ou outras superfícies) que mesclavam textos e imagens (estas atualmente chamadas de vinhetas), componentes que, juntos, formam o que se convencionou hoje chamar de encantamentos. Não bastasse isso, nem ao menos esse nome de “*Livro dos Mortos*” existia durante o Egito Antigo. Trata-se de algo surgido no século XIX quando o egiptólogo alemão Karl von Lepsius publicou, em 1842, um estudo sobre o papiro ptolomaico de Iufankh sob o título *Das Todtenbuch der Ägypter* (LEPSIUS, 1842; DORMAN, 2017: 29), algo que talvez tenha tido inspiração a partir da expressão árabe *kutub al-umwat*, “livros dos mortos”, que habitantes do Egito moderno usavam para se referir a papiros encontrados em tumbas da região da antiga Tebas (QUIRKE, 2013: vii; SCALF, 2017: 23). Durante o Egito faraônico, o termo que poderia ocasionalmente aparecer em uso era o de *pṛt m hrw*, expressão que pode ser traduzida por “para sair durante o dia” ou “para sair à luz do dia”,

sendo *hrw*, palavra que pode ser traduzida por “dia” ou mesmo “luz do dia” (ERMAN, GRAPOW, 1971, II: 498-500; FAULKNER, 1991: 159), uma alusão à luz solar e seu papel na religião egípcia de força regeneradora e doadora de vida (TAYLOR, 2011: 28; ANDRES, 2010: 11; CARDOSO, 2012: 80). Não obstante, é inegável que o nome Livro dos Mortos se tornou uma tradição de relevância, de modo que seguiremos mantendo seu uso aqui.

Mas afirmar que o Livro não era um livro no sentido atual implica também em dizer que ele não era produzido padronizadamente, de forma que cada papiro existente fosse idêntico aos demais. Muito pelo contrário. Apesar de até hoje a arqueologia não haver encontrado uma oficina de produção do Livro, os estudos sobre ele comumente afirmam que cada “exemplar” era feito a partir da encomenda e seleção de conteúdo por parte de um cliente que iria usá-lo em sua tumba, ou então mediante a produção de versões pré-prontas em que o nome do indivíduo seria posteriormente inserido (ANDREWS, 2010: 11; LUCARELLI, 2010: 264; KOCKELMANN, 2017: 71-73; VERHOEVEN, 2023: 163-164). Isso fez com que os papiros ao final diferissem muito uns dos outros, seja em questão do conteúdo presente, do estilo, das imagens ou mesmo da formação linguística e discursiva presentes, questões que poderiam ser definidas pro tendências do local e época, pelas condições financeiras da pessoa a utilizar o papiro ou mesmo os gostos pessoais de quem o encomendava (LUCARELLI, 2010: 272; SCALF, 2017: 21-23; BARBARASH, 2017: 84; MUNRO, 2017: 50; VERHOEVEN, 2023: 163). A variabilidade resultante disso afetava mesmo o tamanho do papiro ao final, podendo variar de alguns centímetros a até mesmo metros de comprimento (o maior exemplar conhecido, proveniente do 3º Período Intermediário, mede cerca de 40 metros) (ANDREWS, 2010: 15; LUCARELLI, 2010: 272; SCALF, 2017: 22). Ademais, não era regra que o *Livro dos Mortos* seria registrado apenas em papiro; foram encontradas versões em linho, assim como seus encantamentos poderiam estar presentes em outras superfícies e elementos da tumba, como amuletos, nas paredes, no sarcófago ou mesmo nas bandagens do corpo mumificado (KOCKELMANN, 2017: 67; RÉGEN, 2017: 98; GASSE, 2023; EINAUDI, 2023).

O quadro que se tem com isso tudo é do de uma alta variabilidade. Até hoje não foram encontrados dois exemplares idênticos do *Livro dos Mortos*, apesar de diversos estudos mostrarem similaridades que apontam para tradições e tendências de local ou época, assim como jamais foi encontrada uma versão em papiro ou outro formato que contivesse todos os cerca de 190 encantamentos que hoje são atribuídos ao Livro (HORNUNG, 1999: 16; ANDREWS, 2010: 11; SCALF, 2017: 22; VERHOEVEN, 2023). Porém, um panorama

diferente emerge com o período da 26^a Dinastia, como aludimos ao início deste nosso texto. Como foi bem resumido recentemente por Svenja Glden:

Os papiros do Livro dos Mortos da Vigésima-sexta Dinastia representam um significativo ponto de virada na tradição do Livro dos Mortos. Eles apresentam manuscritos com uma homogeneidade de desenho e estilo que é ainda auxiliada por uma escolha comum de escrita (hierático) [...]. Uma característica significativa dos manuscritos do Livro dos Mortos desse período é a seleção de encantamentos do LdM e a nova sequência de encantamentos. Sequências parciais que haviam sido tradicionalmente compiladas em papiros do Reino Novo (ou que já estavam presentes nos Textos dos Sarcófagos) foram integrados à nova sequência. Apesar de esta nova sequência de encantamentos, a assim chamada sequência saíta, ter sido apenas aproximadamente fixa, tendo tido ocasionais mudanças na sequência, ela serviu como uma espécie de “modelo” para as sequências de encantamentos das tradições posteriores do Livro dos Mortos. (GLDEN, 2023: 139. Tradução livre).

A sequência ou recensão saíta, como como se tornou bastante utilizado na literatura egiptológica, surge, como também falamos anteriormente, em um período da história egípcia marcado por um constante esforço arcaizante, o qual buscava inspiração em modelos, temas, motivos e elementos do próprio passado egípcio para embasar suas produções (Cf: KIENITZ, 1971; MANUELIAN, 1994; KAHL, 2010; MORKOT, 2003, 2007, 2014). Esse arcaísmo, que já se mostrava também em épocas anteriores e alcançou níveis chamativos com os saítas (RUSSMANN, 2001: 19-20, 41-42; JURNAN, 2010: 82; KAHL, 2010: 2, 5), não apenas afetou o Livro dos Mortos, como aparentemente resgatou seu uso após um momento de cerca de três séculos em que as produções dos papiros declinaram e a transmissão de encantamentos talvez tenha se dado de maneira mais incerta a partir de inscrições em caixões e sarcófagos (SCALF, 2017a: 25, 2017b: 140; MOSHER, 2017: 85; LENZO, 2019: 248, 2023: 100). Muito se aponta, de fato, que esse retorno e reelaboração do Livro dos Mortos tenha se iniciado ainda em finais da 25^a Dinastia (MUNRO, 2010: 58; SCALF, 2017b: 141; LENZO, 2019: 248; EINAUDI, 2023: 237), tendo a Dinastia Saíta continuado então a tarefa de conferir o novo formato às produções, com os pontos acima mencionados de estilo mais homogeneizado e um sequenciamento mais padronizado dos papiros. A fim de melhor ilustrarmos isso, convém apresentarmos dois exemplos de trechos de papiros que se enquadram nessa recensão e que contam com o mesmo conjunto de encantamentos:



Figura 1: página do papiro BM 10558. Disponível em <totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm57267>

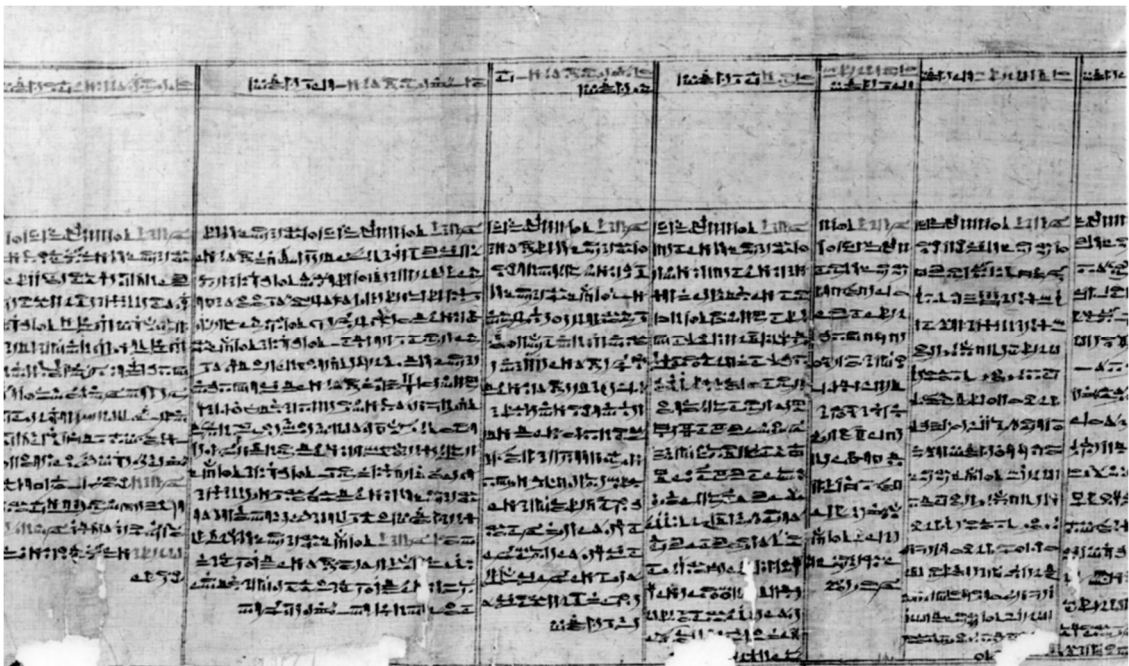


Figura 2: página do papiro Turin 1842. Disponível em: <totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm57580>

Ambos os trechos de papiros apresentam a sequência de número 26 a 30, a qual se destinava a devolver (LdM 26), proteger (LdM 27, 28 e 29) e garantir a cumplicidade, por assim dizer (LdM 30), do coração do morto. Como se pode observar, os dois papiros são bastante semelhantes em sua organização: vê-se a divisão por colunas, cada qual iniciada por uma linha de título, seguida por uma área quadrangular ou retangular destinada à inserção da vinheta

(ausente em Turin, o que não era de todo incomum) e finalmente o texto em si do encantamento. Além dessa aparência similar, os papiros também apresentam agrupamentos em algumas colunas: Turin 1842 traz LdM 29 após o LdM 28, enquanto BM 10558 agrupa não apenas esses como também os LdM 26 e 27. Trais agrupamentos podem ter sido feitos de modo a economizar espaço no papiro, mas também podem ser vistos como combinações com visas a algum objetivo. Isso pode ser inferido, por exemplo, do fato de que alguns desses agrupamentos colocam juntos encantamentos com objetivos semelhantes, ao passo que BM 10558 objetivamente mesclou elementos de ambos os números 26 e 27 e os de números 28 e 29 para elaborar as vinhetas apresentadas nos espaços existentes em cada coluna (3ª e 4ª colunas, respectivamente).

Os casos de Turin 1842 e BM 10558 são interessantes por mostrarem que os papiros da recensão saíta poderiam ser muito similares, mas também trazerem diferenças. Está claro que os papiros acima são visualmente distintos, apesar de padrões organizacionais em comum, mas seus aspectos textuais e discursivos também se mostram bastante próximos sem, contudo, se tornarem idênticos. Vejamos, por exemplo, um comparativo do encantamento de número 30 presente em ambos:

BM 10558	Turin 1842
<p><i>rA n tm rdít(w) xsf.tw ib n s(i) n=f</i> Encantamento para não permitir que o coração-ib de um homem o puna. <i>Dd mdw in Wsir anx-waH-ib-Ra sA n 6A-ir.t mAa-xrw</i> Palavras a serem ditas pelo Osíris Ankhwahibra, filho de Tairet, Justo de Voz. <i>ib=i sp-sn n mw.t=i HAtY=i n wnn=i Hry-tp tA</i> Meu coração-ib (2x) de minha mãe, meu coração- <i>HAtY</i> da minha existência sobre a terra <i>m aHa(w) r=i m mtr=i m xsf(w) r=i m DADA.t</i> Não se coloque contra mim como minha testemunha, não se oponha a mim no conselho dos deuses. <i>m ro(w) r=i m-bAH nTr aA nb imnt.t</i> Não se incline contra mim na presença do Grande Deus, o Senhor do Oeste. <i>inD-Hr=k ib=i pn n Wsir 2nty-Imnt.t</i> Saudações a você, este meu coração-ib do Osíris Primeiro do Oeste. <i>inD-Hr=k bsk=f</i> Saudações a você, entranhas dele. <i>i /// nTr.w ipw xntY HnsktY.w</i> /// esses deuses à frente dos trançados, <i>DsrY.w Hr /// n</i> Sagrados por seus /// <i>Dd=tn nfr.w=i n Ra</i> Que vocês relatem sobre minha bondade para Rá. <i>swAD=tn sw n NHb-kA.w r=i</i> E façam com que ela [i.e., a bondade] floresça até Nehebkau por mim</p>	<p><i>rA n tm rdít(w) xsf.tw HAtY n s(i) r=f m Xr.t-nTr</i> Encantamento para não permitir que o coração-HAtY de um homem oponha-se contra ele na necrópole. <i>Dd mdw in Wsir iHy n imn Wsir Ir.ty-w-rA-w mAa-xrw</i> Palavras a serem ditas pelo Osíris Irtyurau, a tocadora de sistro do lado direito de Osíris, Justo de Voz. <i>ib=i n mw.t=i sp-sn HAtY=i n wnn=i Hry-tp tA</i> Meu coração-ib de minha mãe (2x), meu coração- <i>HAtY</i> da minha existência sobre a terra, <i>m aHa(w) r=i m mtr=i m xsf(w) r=i m DADA.t</i> Não se coloque contra mim como minha testemunha, não se oponha a mim no conselho dos deuses. <i>m ro(w) r=i m-bAH nTr aA nb imnt.t</i> Não se incline contra mim na presença do Grande Deus, o Senhor do Oeste. <i>inD-Hr=k ib n Wsir 2nty-Imnt.t</i> Saudações a você, coração-ib do Osíris Primeiro do Oeste. <i>inD-Hr=k bsk=f</i> Saudações a você, entranhas dele. <i>inD-Hr=tn nTr.w ipw xntY HnsktY.w</i> Saudações a vocês, esses deuses à frente dos trançados, <i>DsrY.w Hr Dam=sn</i> Sagrados por seus cetros-Dam. <i>Dd=tn nfr.w=i n Ra</i> Que vocês relatem sobre minha bondade para Rá. <i>swAD=tn sw n NHb-kA.w</i> E façam com que ela [i.e., a bondade] floresça até Nehebkau,</p>

<p><i>is smAm.n=i-tA n imY-wrt.t n.t p.t</i> Pois foi no lado oeste do céu que eu fui enterrado. <i>wAH=i tp tA</i> Que eu perdue sobre a terra! <i>tm=i m(w)t(w) m Imnt.t</i> Que eu não morra no Oeste! <i>Ax=i im=s xr nHH</i> Que lá eu seja um Ax eternamente [lit: sob a eternidade-<i>nHH</i>]! <i>Dd mdw Hr xpr n nmHf</i> Palavras a serem ditas sobre um escaravelho de nefrita, <i>sod swab m nbw/Dam</i> Feito e purificado com ouro / ouro fino. <i>rdit m-Xnw ib n s(i)</i> Colocar dentro do coração-<i>ib</i> de um homem <i>irt n=f wp-rA gs m tp.t</i> Fazendo para ele o ritual de Abertura da Boca e ungindo com o melhor óleo <i>Dd.t Hr=f m HkA.w ib=i n mw.t=i sp-sn HAtY=i r xprw=i</i> O que se diz sobre isso como mágica: “meu coração-<i>ib</i> de minha mãe (2x), meu coração-<i>HAtY</i> de acordo com minha forma”.</p>	<p><i>is smAm.n=i-tA n imY-wrt.t n.t p.t</i> Pois foi no lado oeste do céu que eu fui enterrado. <i>wAH=i tp tA</i> Que eu perdue sobre a terra! <i>tm=i m(w)t(w) m Imnt.t</i> Que eu não morra no Oeste! <i>Ax=i im=s xr nHH</i> Que lá eu seja um Ax eternamente [lit: sob a eternidade-<i>nHH</i>]! <i>Dd mdw Hr xpr n nmHf</i> Palavras a serem ditas sobre um escaravelho de nefrita, <i>sod swab m nbw/Dam</i> Feito e purificado com ouro / ouro fino. <i>rdit m-Xnw ib s(i)</i> Colocar dentro do coração-<i>ib</i> de um homem <i>irt n=f wp-rA gs m tp.t</i> Fazendo para ele o Ritual de Abertura da Boca e ungindo com o melhor óleo <i>Dd.t Hr=f m HkA.w ib=i n mw.t=i sp-sn HAtY=i n xprw=i</i> O que se diz sobre isso como mágica: “meu coração-<i>ib</i> de minha mãe (2x), meu coração-<i>HAtY</i> da minha forma”.</p>
--	---

De fato, o texto se mostra muitíssimo parecido entre os dois papiros, mas os trechos que realçamos em negrito salientam as diferenças existentes tanto na transliteração quanto na tradução para o português. Além deles, há também discrepâncias e singularidades ocasionais nos símbolos hieráticos empregados em diversos momentos, o que se transmitiria para uma reescrita em hieróglifos, mas que muito se perde nas tarefas de transliteração e tradução. Isso tudo acaba gerando singularidades textuais e discursivas de interessante análise, algo que infelizmente não podemos desenvolver neste momento para não extrapolarmos o espaço do presente artigo. Entretanto, há ainda um relevante ponto a ser informado: o encantamento número 30 apresentado acima é criação da Época Tardia e da recensão saíta, um fruto da combinação dos encantamentos 30A e 30B de épocas anteriores (QUIRKE, 2013: 97).

A recensão saíta ainda suscita muitas questões e análises da Egíptologia, tais como a forma como foi produzida, suas fontes de referência, objetivos, dentre outros pontos. Mas a questão que queremos abordar aqui, e que tratamos em nossa pesquisa anterior, é como podemos entender a relação dessa recensão com a tradição anterior do Livro dos Mortos, assim como sua própria inserção em tal tradição. Esta última afirmação se ancora em um ponto comum da Egíptologia que afirma a constante recriação e manutenção daquilo que os egípcios viam como surgidos com o nascimento do cosmos; assim, a recensão saíta seria vista não como um ato de inovação, mas de retomada e continuidade. Como explicar isso, no entanto, é o que discutiremos no tópico a seguir.

Relação mimética e relação tipológica no *Livro dos Mortos Saíta*

O exemplo do encantamento LdM 30 apresentado acima mostra uma relação complexa entre semelhança e diferença entre os papiros utilizados. Essa relação se acentua, é preciso dizer, se outros papiros também fossem apresentados e comparados aos aqui mostrados. Ao mesmo tempo em que é possível afirmar que se trata do mesmo texto, também é possível evidenciar diferenças linguísticas e estilísticas entre cada papiro, da mesma forma que especificidades mais aprofundadas e captáveis por uma análise mais cuidadosa (algo que não foi possível realizarmos aqui) são causadas pela presença ou ausência deste ou daquele elemento gramatical, símbolo, cor, expressão, nome etc. O quadro resultante, de um verdadeiro jogo entre diferenças e semelhanças entre os papiros, se enquadra no conceito de “mímesis” do teórico literário Luís Costa Lima.

A mímesis, segundo Lima, é diferente da simples imitação e reiteração (as quais pertencem à ordem do que ele chama de “imitatio”) (LIMA, 2018: 109-110). Sua proposta quanto à mímesis é bem compreendida, por exemplo, ao “comparar uma cena cotidiana com o seu tratamento em um romance realista (o romance realista por mais que o seja supõe um tratamento diferencial com o que nos apresenta a cena do cotidiano)” (*Ibidem*: 110). Apesar, então, do conceito proposto por Lima focar na relação entre realidade (que é percebida de acordo com as condições sociais, como ele mesmo ressalva) (*Ibidem*: 133-134) e representações artísticas, julgamos se tratar de algo pertinente para o aqui abordado, nos fazendo adotar a expressão “relação mimética” – isto é, situada na dialética entre diferença e semelhança –, para o caso dos papiros da recensão saíta.

A relação mimética que entendemos estar presente atua de forma qualitativa, e não quantitativa – isso significa que não temos interesse em mensurar e contabilizar o quanto de semelhança e o quanto de diferença podem ser vistos ao compararmos determinados papiros, mas sim observarmos que há uma dialética constante entre essas instâncias ao vermos papiros do *Livro dos Mortos* em conjunto. Desse modo, há uma relação mimética entre as duas aparições do encantamento número 30 entre BM 10558 e Turin 1842, da mesma forma que nos demais textos e organização dos papiros. De modo semelhante, há também uma relação mimética entre a própria recensão saíta e a tradição anterior do *Livro dos Mortos*, conhecida atualmente na Egptologia por recensão tebana, algo que se manifestou de forma extremamente interessante na escrita hierática dos textos que pudemos analisar.

Uma característica comum do hierático era a ocorrência de ligações entre os símbolos feitas pelos escribas, o que não chega a surpreender se pensarmos que se tratava de uma forma cursiva e corrida de escrita. Tais ligações, hoje chamadas de ligaduras, são bem conhecidas daqueles que se debruçam no estudo e leitura de textos escritos em hierático. Mas tal situação se mostra diferente para os textos mais tardios. De acordo com Georg Möller, “as ligaduras são menos comuns nos manuscritos em hierático tardio que em textos mais antigos. As formas rígidas e escalonadas dos caracteres permitem apenas um número limitado de combinações de sinais” (MÖLLER, 1965: 64. Tradução livre). Isso se manifestou diretamente nos papiros que analisamos em nossa pesquisa, alguns dos quais foram aqui apresentados, o que, a nosso ver, pode implicar em um esforço de gerar certa clareza de escrita que, para a mente dos egípcios de então, se não for uma retomada da prática redacional dos tempos primordiais é, então, uma atualização deles.

Essa ideia de atualização dos textos pode ser mais bem entendida a partir da sugestão de Pascal Vernus sobre os “pousios do demiurgo”, algo que o egiptólogo afirma incidir sobre todos os textos egípcios. Segundo Vernus, a criação do universo, iniciada pelo demiurgo, não foi inteiramente finalizada, mas teve uma parte deixada em estado dormiente para a ação humana desenvolver futuramente como uma espécie de pousio, uma terra em descanso. Aplicando essa proposta aos textos, tem-se a ideia de que todos eles foram escritos pelos deuses em épocas primordiais, mas que os humanos vão (re)descobrir os progressivamente por meio de duas situações: 1º eles eram conhecidos no passado, mas caíram em esquecimento e desuso até serem reencontrados – seja pelo faraó, por algum indivíduo que se tornou célebre na história egípcia ou por um simples “acaso” que se trata, na verdade, de desígnio divina; 2º foram enviados aos homens posteriormente em algum momento em que os deuses julgaram apropriado (VERNUS, 2016: 318-320). Assim sendo, é possível falar que a recensão saíta opera uma relação mimética singular com os textos da anterior recensão tebana, visto que não apenas procura se basear nos textos como mesmo atualizá-los para torná-los mais adequados ao que existia durante a criação.

Mas essa nossa última afirmação tocou em um importante aspecto que necessita ser abordado e expandido. Ao apontarmos que o hierático utilizado pela recensão saíta possui relação com o imaginado tempo primordial, temos que a referência temporal utilizada para os nossos papiros não é o período da recensão tebana, mas sim a própria época inicial da criação. Explicando melhor, ao estabelecermos uma relação comparativa entre o Livro dos Mortos saíta e a tradição anterior, estamos seguindo uma visão moderna que acaba por meramente arranhar a real questão. Os egípcios saítas, ao realizarem as inovações estilísticas e organizacionais da

recensão saíta, de fato utilizam escritos anteriores como referência, lendo-os e remodelando-os, mas se veem na verdade em um exercício de aprimoração e aperfeiçoamento de algo existente desde a criação pelos deuses e mantido em estado latente para maiores desenvolvimentos. O referencial de pensamento, então, não é se orientando em relação ao Reino Novo, o principal período de uso da recensão tebana, mas sim quanto à própria cosmogonia e a subsequente fase inicial do mundo.

Contudo, isso nos deixa com o problema de que a relação mimética, que usamos para abordar a relação entre os papiros da recensão saíta, não basta mais para tratar dessa relação com os supostos textos primordiais. Não temos mais em mãos apenas um jogo de semelhança e diferença, apesar de isso ainda poder ser visto, mas uma atualização que aperfeiçoa e aproxima da criação – ou seja, uma atualização que faz retornar a um imaginado original. A situação que temos agora, então, parece ser melhor exprimível pela ideia de “tipologia” apresentada por Northrop Frye, porém com algumas ressalvas.

A tipologia de Frye consiste em uma relação diacrônica e complementar entre um tipo e um antítipo, sendo o primeiro anterior ao segundo. Expliquemos melhor por meio de um exemplo: um determinado trecho bíblico qualquer, seja ele profético ou não, serve como um tipo que pode ser utilizado em diversos contextos; quando indivíduos de determinado local e época comparam esse trecho com o momento em que vivem e veem nisso uma concretização do que havia sido escrito, eles estão definindo um antítipo para a passagem original, seja lá quais forem os motivos que os levem a isso, estabelecendo assim uma relação tipológica (FRYE, 1982: 78-101). Frye, então, entende a tipologia como sendo marcada pela diacronia, com demarcações entre passado, presente e futuro em que o presente ou se torna a concretização do passado (um tipo que completa um antítipo) ou será concretizado pelo futuro (um tipo a ser completado por um vindouro antítipo) (*Ibidem*: 80).

É importante ressaltarmos que essa linearidade diacrônica (isto é, dotada de passado, presente e futuro) que Frye defende estar em seu conceito não se aplica ao Egito, visto que os antigos egípcios possuíam uma noção de temporalidade bem mais complexa que gira ao redor dos conceitos de *nHH* e *D.t* (Cf: ASSMANN, 2002: 18-19; TAIT, 2003: 7-8). Não obstante, a ideia de tipologia é ainda assim aplicável para a reflexão que temos feito sobre o *Livro dos Mortos* da XXVI Dinastia. Se definirmos que, para os egípcios, os encantamentos desse *corpus* funerário estavam presentes desde a criação, formando assim um tipo, então cada uso em cada papiro está se configurando em um antítipo, uma espécie de consolidação do anterior primordial. Nisso há espaço ainda para os reordenamentos e desenvolvimentos do período saíta,

uma vez que eles consistem justamente de resgates e revelações que se aproximam ainda mais do tipo original. Assim, é possível aplicarmos a ideia de tipologia de Frye como uma chave interpretativa para o caso da recensão saíta se, ao invés de procurarmos uma linearidade cronológica e/ou teleológica, pensarmos em uma complementaridade entre o “agora” da Dinastia Saíta e o momento do surgimento do cosmos.

Ao afirmarmos que a recensão saíta está em “relação tipológica” com o tempo da criação, com os textos originais que os egípcios acreditavam existir desde a tenra idade do mundo, estamos procurando exatamente trazer à tona que o Livro dos Mortos saíta se insere em uma complexa teia de funções e atribuições. Decerto que o objetivo primordial era o auxílio do morto a quem se direcionava cada papiro, o que, nos casos aqui mostrados, se refere a Ankhwahibra, nome do dono de BM 10558, e Iahtesnacht, dona de Turin 1842. Mas há também em cena uma função simbólica poderosa que se exprime por essa relação tipológica. Essa recensão é uma atualização do Livro dos Mortos, mas uma atualização que se dizia mantenedora e continuadora de um estado original que, para os egípcios, remonta à “primeira ocasião”, *sp tp* (ERMAN, GRAPOW, 1971, III: 438; FAULKNER, 1991: 222), e é, por causa disso, *nfr*, termo que designa “bom” e “belo” (ERMAN, GRAPOW, 1971, II: 253-256; FAULKNER, 1991: 131). Assim, olhar a recensão saíta como parte de uma relação tipológica, como sendo o antítipo de um tipo, é entender que, do ponto de vista egípcio, essa recensão é, ao mesmo tempo, nova e a mesma.

O que se tem, ao fim, é que as duas formas de relação, mimética e tipológica, entram concomitantemente em cena para entendermos a recensão saíta do *Livro dos Mortos*. Os papíros desse período, além de objetivarem o auxílio funerário de indivíduos, estão em relação mimética entre si, conjugando semelhança e diferença, assim como em relação mimética com os textos anteriores da recensão tebana. Ao mesmo tempo, a diferença vista em comparação à recensão anterior se dá por uma relação tipológica com os textos que, pelas crenças egípcias, existem desde tempos primordiais, aprimorando e (re)descobrimo o que havia sido deixado pelo deus-criador. Portanto, essa recensão é, ao mesmo tempo, nova e a mesma, algo aperfeiçoado e desenvolvido como forma de aprimorar e almejar o que existe desde a gênese do mundo. Simples superficialmente, com seu maior ordenamento, organização e estilo, mas complexa em sua inserção no quadro geral do Egito Antigo.

Referências bibliográficas

Fontes Primárias:

Papiro	BM	10558.	<i>Totenbuchprojekt</i>	Bonn,	TM	57267, <totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm57267>
Papiro	Turin	1842.	<i>Totenbuchprojekt</i>	Bonn,	TM	57580, <totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm57580>

Bibliografia consultada e utilizada

ANDREWS, Carol. “Introduction”. In: FAULKNER, Raymond. *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. London: The British Museum Press, 2010.

ASSMANN, Jan. *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of Pharaohs*. New York: Metropolitan Books, 2002.

BARBARASH, Yekaterina. The Ritual Context of the Book of the Dead. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 75-84.

CARDOSO, Ciro. Tempo e espaço no antigo Egito: sua fundamentação mítica sob o Reino Novo. In: CARDOSO, Ciro; OLIVEIRA, Haydée (orgs.). *Tempo e Espaço no Antigo Egito*. Niterói-RJ: PPGHistória-UFF, 2011, p. 59-92.

DORMAN, Peter. “The Origins and Early Development of the Book of the Dead.” In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 29-40.

EINAUDI, Silvia. “The Book of the Dead in Tombs”. In: LUCARELLI, Rita; STADLER, Martin. (eds.). *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 231-244.

ERMAN, Adolf; GRAPOW, Hermann. *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*. Im Auftrage der deutschen Akademien. II Band. Berlin: Akademie - Verlag, 1971.

ERMAN, Adolf; GRAPOW, Hermann. *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*. Im Auftrage der deutschen Akademien. III Band. Berlin: Akademie - Verlag, 1971.

FAULKNER, Raymond. *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*. Oxford: Griffith Institute, 1991.

FRYE, Northrop. *The Great Code: Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

GASSE, Annie. “Book of the Dead on Tissues: Shrouds and Mummy Bandages”. In: LUCARELLI, Rita; STADLER, Martin (eds.). *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 218-230.

GÜLDEN, Svenja. “The Book of the Dead Papyri in the Twenty-Sixth Dynasty”. In: LUCARELLI, Rita; STADLER, Martin (eds.). *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 116-140.

HORNUNG, Erik. *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1999.

JURNAN, Claus. “The Trappings of Kingship. Remarks about Archaism, Rituals and Cultural Polyglossia in Saite Egypt”. In: GYORY, Hedvig (ed.). *Aegyptus et Pannonia IV*. Budapest: Archaeobooks, 2010, p. 73-118.

KOCKELMANN, Holger. “How a Book of the Dead Manuscript was Produced”. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 67-74.

KAHL, Jochem. Archaism. In: DIELEMAN, Jacco; WENDRICH, Willeke. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles, 2010.

KIENITZ, Friedrich. “El Renacimiento Saita”. In: CASSIN, Elena; BOTTÉRO, Jean; VERCOUTTER, Jean. *Los Imperios del Antiguo Oriente III: la primera mitad del primer milenio*. Madrid: Ediciones Castilla, 1971, p. 231-254.

LEPSIUS, Karl. *Das Todtenbuch der Ägypter, nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin: mit einem Vorworte zum ersten Male Herausgegeben*. Leipzig: Georg Wigand, 1842.

LENZO, Giuseppina. “Spell Traditions of the Book of the Dead during the Third Intermediate Period and Their Evolution in the Saite Period”. In: MOSHER JR., Malcolm. *The Book of the Dead, Saite Through Ptolemaic Period: Essays on Book of the Dead and Related Topics*. Charleston, SC: SPBDStudies, 2019, p. 241-256.

LENZO, Giuseppina. “The Book of the Dead in the Third Intermediate Period”. In: LUCARELLI, Rita; STADLER, Martin. (eds.). *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 76-115.

LIMA, Luiz. *O Insistente Inacabado*. Recife: Cepe, 2018.

LUCARELLI, Rita. “Making the Book of the Dead”. In: TAYLOR, John (ed.). *Journey Through the Afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010, p. 262-287.

MANUELIAN, Peter. *Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty*. London and New York: Kegan Paul International, 1994.

MÖLLER, Georg. *Hieratische Paläographie*. Die Aegyptische Buchschrift in ihrer Entwicklung von der fünften Dynastie bis zur römischen Kaiserzeit. 3. Db, von der zweiundzwanzigsten Dynastie bis zum dritten Jahrhundert nach Chr. Osnabrück: Otto Zeller, 1965.

MORKOT, Robert. “Archaism and Innovation in Art from the New Kingdom to the Twenty-Sixth Dynasty”. In: TAIT, John (ed.). *‘Never Had the Like Occurred’: Egypt’s view of the past*. London: UCL Press, 2003, p. 79-99.

MORKOT, Robert. “Tradition, Innovation, and Researching the Past in Libyan, Kushite, and Saite Egypt”. In: CRAWFORD, Harriet (ed.). *Regime Change in the Ancient Near East and Egypt: from Sargon of Agade to Saddam Hussein*. London: The British Academy, Proceedings of the British Academy 136, 2007, p. 141-164.

MORKOT, Robert. All in Detail: Some Further Observations on ‘Archaism’ and Style in Libyan-Kushite-Saite Egypt”. In: PISCHIKOVA, Elena; BUDKA, Julia; GRIFFIN, Kenneth (eds.). *Thebes in the First Millennium BC*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 379-395.

MOSHER JR., Malcom. “Transmission of Funerary Literature: Saite Through Ptolemaic Periods”. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 85-96.

MUNRO, Irmtraut. “The Evolution of the Book of the Dead”. In: TAYLOR, John (ed.). *Journey Through the Afterlife: Ancient Egyptian Book of the Dead*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010, p. 54-79.

MUNRO, Irmtraut. “The Significance of the Book of the Dead Vignettes”. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 49-64.

QUIRKE, Stephen. *Going out in Daylight – prt m hrw, the Ancient Egyptian Book of the Dead: translation, sources, meanings*. London: Golden House Publications, 2013.

RÉGEN, Isabelle. “The Archaeology of the Book of the Dead”. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 97-106.

RUSSMANN, Edna R. *Eternal Egypt: Masterworks of Ancient Art from the British Museum*. California: University of California Press, 2001.

SCALF, Foy. “What is the Book of the Dead.” In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 21-27.

SCALF, Foy. “The Death of the Book of the Dead”. In: SCALF, Foy (ed.). *Book of the Dead: Becoming God in Ancient Egypt*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2017, p. 139-147.

TAIT, John. “Introduction – ‘... Since the Time of the Gods’”. In: TAIT, John (ed.). *‘Never Had the Like Occurred’*: Egypt’s view of the past. London: UCL Press, 2003, p. 1-13.

TAYLOR, John. *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*. London: The British Museum Press, 2001.

VERHOEVEN, Ursula. “Writing the Book of the Dead: Tasks and Traditions”. In: LUCARELLI, Rita; STADLER, Martin. (eds.). *The Oxford Handbook of the Egyptian Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press, 2023, p. 161-179.

VERNUS, Pascal. “L’écrit et la Canonicité dans la Civilisation Pharaonique”. In: BARJAMOVIC, Gojko; RYHOLT, Kim (eds.). *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press and CNI Publications, 2016, p. 271-347.

ESTUDIO DE LA NARRATIVA ICONOGRÁFICA Y EL DISCURSO TEXTUAL DE LA PROCESIÓN FUNERARIA DE TT49: PROBLEMÁTICAS, METODOLOGÍA Y RESULTADOS PRELIMINARES

Emilio Sebastián Bosio - Universidad de Buenos Aires

Ernesto Graf - Universidad de Granada

Neferhotep Project

Introdução

La tumba identificada como TT49 (PORTER y MOSS, 1970: 91-95) se encuentra excavada en la ladera oriental de la colina de el-Khokha, en la orilla occidental de la actual Luxor. Clasificada como una tumba del tipo VIb (KAMPP, 1996: 28), presenta una estructura en T invertida, típica de las tumbas tebanas asociadas a la dinastía XVIII (fig. 1). La tumba fue originalmente asignada para el enterramiento de Neferhotep, un alto funcionario del templo de Amón en Karnak y que entre otros ostentó los títulos de “escriba” (*sš*) y “Grande de Amón” (*wr n imn*) (CABROL, 1994, 20).

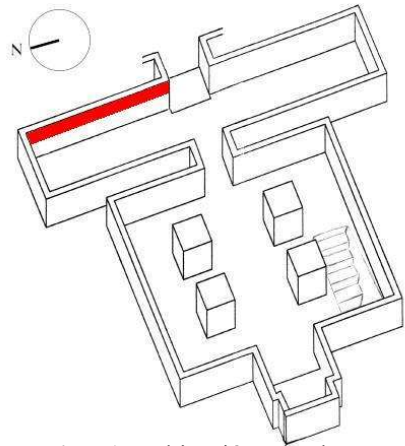


Fig. 1. Ubicación de la procesión funeraria en TT49. Adaptado desde Pereyra et al. (2008, fig. 22).

La escena objeto del presente estudio se ubica en el registro superior del lado norte de la pared este del vestíbulo y representa el cruce del Nilo por parte de la procesión funeraria de Neferhotep y la llegada a su tumba en la orilla occidental. Se encuentra conformada por subescenas secuenciales organizadas de norte a sur y que cuentan con elementos tanto iconográficos como textuales. Los textos, escritos en escritura jeroglífica, se encuentran distribuidos en un total de 91 breves columnas cuyo estado de conservación actual y legibilidad es muy variable (fig. 2).



Fig. 2. La procesión funeraria (Foto: Capuchio 2020).

El sentido de la acción en la narrativa iconográfica transcurre de norte a sur (de izquierda a derecha para el lector). La acción está dividida en dos grandes momentos. En primer lugar, se presenta el cruce del río. La barca fúnebre de Neferhotep navega en la retaguardia. Las plañideras sollozan en ella mientras un sacerdote fumiga con incienso y dos mujeres identificadas como Isis y Neftis están paradas en la popa. El texto despliega un lamento fúnebre de la esposa de Neferhotep, Meritra, y un discurso del sacerdote. La tripulación de las barcas que navegan por delante, compuesta por sacerdotes y más plañideras, se gira hacia atrás y mira hacia la barca de Neferhotep haciendo gestos de lamento. Mientras tanto, las barcas a la vanguardia atracan y descargan el ajuar funerario. El segundo gran momento ya transcurre en tierra, delante de la tumba. Se repite el ritual de fumigación con incienso frente al ataúd del difunto, acompañado de una libación. Meritre repite una oración fúnebre. Detrás de ellos, las plañideras y los sacerdotes repiten sus gestos de lamento.

Antecedentes

Debido al gran valor estético que la egiptología le ha dado a la escena de procesión, esta ha sido profusamente copiada por exploradores de la tumba desde sus comienzos como disciplina. Contamos con copias de las imágenes y los textos confeccionadas por Hay en 1826 y reproducciones parciales de las imágenes del cruce del Nilo realizadas por la misión franco-toscana y editadas separadamente por ROSELLINI (1834) y CHAMPOLLION (1845).

Años después, WILKINSON (1841; lám. 84) editó una copia de toda la escena que incluye las imágenes y los textos, si bien no respeta fielmente la paleta de colores, ni la paleografía ni la posición relativa de las figuras y los signos. No obstante, esta copia es muy importante, por el hecho de que a diferencia de Hay, Wilkinson sabía interpretar la escritura jeroglífica y porque con posterioridad a su registro, la tumba fue severamente afectada por un incendio que manchó con hollín las paredes de la escena y por la reutilización del espacio como corral del ganado. Con posterioridad, DÜMICHEN (1868: lám. 30) reprodujo las imágenes de la escena completa, sin colores ni textos.

La edición íntegra de la tumba realizada por Norman de Garis DAVIES (1933) bajo la misión arqueológica del *Metropolitan Museum* de Nueva York presentó la escena de la procesión en varias láminas con el texto en columnas, pero únicamente delineando el contorno de las figuras y sin reflejar la paleografía de los signos. Una excepción son dos láminas de facsímiles pintados por Nina de Garis Davies, que reproducen el color de la escena y la forma de los signos.

La primera traducción publicada de la escena de procesión funeraria es la presentada en la edición de Davies. Se presenta en inglés e intercalada en la descripción del autor de las imágenes de la escena, sin transliteración ni comentario gramatical. En su reseña del libro de Davies, Eric Peet (1934) realiza algunos comentarios gramaticales y léxicos de esta traducción, puntualizando además la singularidad de la escena.

Años después, Lüddeckens presenta una traducción al alemán de la mayor parte de los textos de la escena de procesión de TT49, siguiendo la edición de Davies, en su compilación y estudio de las plañideras del Antiguo Egipto. Su traducción es presentada junto con un reordenamiento del texto jeroglífico en líneas con sangrías para reflejar la estructura gramatical y la posible versificación del texto, y es complementada por un detallado comentario gramatical, pero carece de transliteración. Traducciones posteriores sí presentan transliteración, pero que únicamente abordan parte del texto y también toman como referencia la edición del texto realizada por Davies (GOLDWASSER, 1999: 322-23).

Objetivos

El presente estudio, enmarcado dentro del *Proyecto de conservación e investigación de la tumba de Neferhotep* (TT49), presenta un avance de una agenda de investigación que persigue los siguientes objetivos:

- Producir una edición moderna y actualizada del texto de la procesión funeraria, que tenga en cuenta el estado actual de conservación del monumento sumado a todas las ediciones previas, con un comentario paleográfico.
- Presentar una transliteración según las convenciones actuales de la disciplina y una traducción comentada al inglés y al español, fundamentada en el estado actual de conocimiento de la gramática y el léxico de la lengua egipcia.
- Identificar los paralelos textuales e iconográficos de la escena de procesión con escenas semejantes en otras tumbas o artefactos mortuorios, tanto para completar o reforzar lecturas de la escena de TT49 como proponer reconstrucciones plausibles donde los textos se presenten de manera incompleta.

Problemas

Los problemas con que se encuentra el presente estudio son de múltiple naturaleza: de reconstrucción epigráfica y filológica de una inscripción parcialmente conservada, de particularidades paleográficas y de diversidad diacrónica del texto.

En primer lugar, la pared se encuentra en un grado notable de deterioro. Varias secciones, especialmente en los bordes extremos, han perdido gran parte del texto y de la imagen, o bien los presentan en un estado fragmentario que dificulta su lectura. Este deterioro se ha desencadenado *a posteriori* de su identificación por los exploradores europeos del siglo XIX. En consecuencia, muchos signos previamente copiados por visitantes e investigadores ya no son visibles.

En segundo lugar, existe una gran discrepancia en la identificación de signos según cada versión publicada del texto. Varios de ellos no coinciden entre sí a lo largo de las versiones, ni con lo observable actualmente *in situ* o mediante fotografías. Una edición moderna con vistas a la reconstrucción más fiel posible del texto original requiere de un cotejo signo por signo entre fotografías y ediciones anteriores y la identificación y discusión de las discrepancias para establecer la lectura correcta o, en su defecto, la más plausible.

En tercer lugar, los jeroglíficos de la escena de procesión presentan variantes únicas de diseño, que se repiten en otros puntos de la tumba. La identificación y descripción de estas variantes es problemática, puesto que no siempre es seguro cuál es el signo preciso al que corresponden. Asimismo, estas variantes no están indizadas ni incorporadas en las modernas fuentes de jeroglíficos. La producción de una nueva edición del texto exige la creación de nuevos signos *ad hoc*, proceso que es previsto por el programa *JSesh* y que se realiza a través de *Inkscape*, un programa de dibujo vectorial.

En cuarto lugar, el texto presenta la particularidad de combinar dos fases diacrónicas del desarrollo de la lengua egipcia: el egipcio medio y el neoegipcio. La traducción exige utilizar tratados gramaticales y diccionarios específicos para cada fase y la correcta identificación de la fase a la que corresponde cada segmento de texto.

Método

En una etapa inicial de la investigación se busca identificar los signos uno por uno mediante un cotejo múltiple entre varias fuentes de información. Las principales son una serie de fotografías tomadas en la campaña 2020 por Víctor Capuchio y una serie de imágenes de epigrafía digital realizadas por Tamires Machado en el presente año, complementadas con observaciones puntuales *in situ*.

Para una evaluación más detallada del material fotográfico se incorporó el uso de *DStretch*, un software que realza artificialmente los contrastes de color y permite su mejor visualización cuando estos son apenas visibles para el ojo humano. El programa reorganiza los

colores de las imágenes según distintos perfiles que funcionan a modo de filtros y que ofrecen distintos realces. En nuestro presente caso, dado que el texto es monocromático, solo los perfiles que destacan el negro sobre un fondo claro resultan útiles. En ocasiones, cuando el deterioro del registro es severo y los trazos están prácticamente borrados, el software no brinda ningún resultado.

A la par de estas fotografías recientes analizadas con herramientas avanzadas de software, se someten a consideración las versiones copiadas por Hay y Wilkinson en el siglo XIX y la última edición de los textos, de Norman de Garis Davies. Cuando una discrepancia se presenta, las imágenes producidas actualmente tienen preponderancia. Sin embargo, dado que gran parte del texto está hoy perdido o en estado ilegible, las ediciones y copias previas resultan ineludibles. Cuando las versiones previas de un fragmento ya no visible no presentan discrepancias, son plausibles de incorporar a la moderna edición con seguridad. Sin embargo, cuando las versiones previas del texto discrepan entre sí, y el texto está actualmente perdido, se procede a una labor de interpretación filológica y lingüística para identificar la lectura más probable. Los signos más probables son aquellos que junto con otros que son perfectamente legibles conforman palabras cuyas secuencias de signos son reconocidas por los distintos diccionarios o se encuentran en otros textos, y que junto a las demás palabras componen oraciones bien formadas sintácticamente y coherentes semánticamente con el contenido desarrollado en el texto. Si bien la edición de Davies es la más moderna hasta ahora, no siempre resulta ser la más exacta. Aunque los copistas decimonónicos tuvieron menos medios técnicos y preparación académica, tuvieron frente a sí el documento en un mejor estado de conservación. Por otra parte, si bien las copias y ediciones previas del texto sirven para reconstruir partes irremediabilmente perdidas, la comparación directa de estas con el material actualmente verificable demuestra que existen significativos errores e inexactitudes. En síntesis, la reconstrucción del texto requiere de la combinación de múltiples fuentes de información, cada una con sus propios defectos.

La nueva edición, aún en estado de preparación, indica con marcas filológicas los distintos grados de certeza en la lectura. Los signos legibles en la actualidad no presentan marcas filológicas. Se aplica un tachado a los signos parcial o totalmente legibles donde corresponde y corchetes con la aclaración de “dudoso” cuando el texto es actualmente ilegible y existen serias discrepancias entre las versiones previas. Por último, cuando no existen discrepancias entre las versiones previas de un signo o serie de signos hoy perdidas o solamente una lectura puede ser la correcta, se marca ese segmento como “previamente legible”.

La moderna edición, a diferencia de todas las anteriores, se realiza con la asistencia de un software para la presentación del texto jeroglífico, el software *JSesh* desarrollado por Serge Rosmorduc. Sin embargo, dada la originalidad de diseño en algunos signos, esto es, el problema paleográfico señalado en tercer lugar se torna necesario diseñar algunos signos aún no catalogados en la versión oficial del programa para incorporarlos. Está previsto presentar los nuevos signos al desarrollador para ser incorporados al catálogo del programa.

Los problemas gramaticales se abordan consultando de forma paralela las gramáticas y los diccionarios de egipcio medio junto con los de neoegipcio, además del *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, el diccionario que cubre todas las fases del idioma en escritura jeroglífica, y realizando el análisis gramatical de cada oración del texto, con un comentario detallado de las secciones más problemáticas. Asimismo, se han tomado en cuenta las traducciones anteriores de Norman Davies y LÜDDECKENS (1943), junto con las más recientes de GOLDWASSER (1999), y de Ernesto Graf, uno de los autores que suscribe el presente trabajo, y Violeta Pereyra, directora del proyecto.

El análisis gramatical a menudo es capaz de resolver los problemas de identificación de signos. Dada la rigidez de las estructuras gramaticales del idioma, varias lecturas de los signos pueden ser descartadas con certeza si forman palabras que rompen con el orden sintáctico esperado. Esta circunstancia hace que la tarea de edición no pueda ser prolijamente dividida en pasos consecutivos. El análisis gramatical exige repasar y corregir la identificación de signos realizada anteriormente. De esta manera, el aspecto gramatical es un problema en sí mismo pero también puede convertirse en solución para los aspectos epigráficos y paleográficos. De esta manera, el progreso del presente proyecto se realiza de manera circular, no lineal: la identificación de signos permite reconocer las palabras y su combinación en oraciones, pero al revés, la identificación de oraciones a través de la mayoría de signos reconocibles permite reconstruir palabras o signos individuales que no son visibles. La parte permite construir el todo y, a la inversa, el todo ayuda a reconstruir a la parte.

En esta labor circular de comprensión, la índole colectiva del trabajo es vital. La dificultad en el reconocimiento de los signos, la presencia de múltiples variantes de un solo texto original y la convivencia de variedades diacrónicas exige un trabajo cooperativo de debate e intercambio de ideas y perspectivas. Las argumentaciones generadas en la discusión son incorporadas a la bitácora del proyecto y se espera que terminen en una eventual publicación en una revista con referato.

Resultados preliminares

Reconstrucción de la narrativa iconográfica

El estudio de las imágenes que los textos acompañan presenta un problema similar al de aquellos. Si bien los trabajos de conservación realizados en la actualidad han posibilitado una mejor visibilización de los registros que al comienzo del proyecto, para lograr una reconstrucción lo más completa posible es necesario tener en cuenta los registros de visitantes pasados, quienes, tal como sucede con el texto, a veces no coinciden entre sí. Un caso notable de las diferencias en las sucesivas copias realizadas por los visitantes e investigadores previos de la tumba es el dibujo de la barca funeraria de Neferhotep, que presentamos sintéticamente en la tabla 1.

	Ataúd de pie	Nombres de Isis y Nefitis	Dibujo del ojo
ROSELLINI (1834)	✓	✗	✓
CHAMPOLLION (1835)	✓	✗	✓
WILKINSON (1841)	✗	✓	✓
DÜMICHEN (1868)	✗	✓	✓
DAVIES (1933)	✗	✓	✗
CAPUCCIO (2020)	✗	parcialmente	✓
MACHADO (2023)	✗	parcialmente	✓

Tabla 1: Comparación de distintos registros de la imagen de la barca del difunto en TT49

Los primeros dibujos de la tumba, realizados por la expedición de Champollion y Rosellini entre 1828 y 1829 y publicados años después, muestran un ataúd antropomorfo de pie sobre la barca, entre las plañideras y el sacerdote ofreciendo incienso. Además de dibujarlo, CHAMPOLLION (1845: 1, 527) comentó expresamente que vio la figura del ataúd, llamándolo “momia”. Sin embargo, ningún registro posterior de la tumba lo reconoce. La edición de Davis tampoco muestra el ataúd, pero su comentario supone que debía estar representado basado en la orientación y acciones de las figuras y en la descripción del texto, pero no hace referencia a que Champollion sí lo había identificado (DAVIES, 1933, 1: 39). Actualmente no pueden

notarse restos del dibujo del ataúd ni en las fotografías de Capuccio analizadas con *DStretch* ni en el trabajo de epigrafía digital de Machado, ni bajo inspección ocular *in situ* (tabla 2).

Lo inverso sucede con las mujeres ubicadas en la popa de la barca funeraria de Neferhotep. Champollion menciona solamente una, si bien en su dibujo se ven dos, una superpuesta a la otra, sin ningún signo sobre ellas que las nombre. Por otra parte, Wilkinson, Dümichen y Davies han reconocido sobre las dos figuras femeninas los signos jeroglíficos que corresponden a los nombres de las diosas Isis y Neftis, si bien Davies difiere de los anteriores al ver más que dos signos. Contar con distintas copias pasadas que muestren estos signos es crucial, puesto que en el presente sobreviven apenas unos trazos del nombre de Neftis, que tanto una revisión asistida por *DStretch* como la edición de epigrafía digital no consiguen reconstruir por completo.

Un caso distinto es el de la decoración de la barca con el diseño del ojo Uadjet. Los visitantes de la tumba en el siglo XIX lo tuvieron frente a sus ojos, puesto que sus copias lo incluyen, pero para comienzos del siglo XX ya no resultó visible. El trabajo de conservación de la tumba permite confirmar en el presente la decoración del ojo Uadjet.

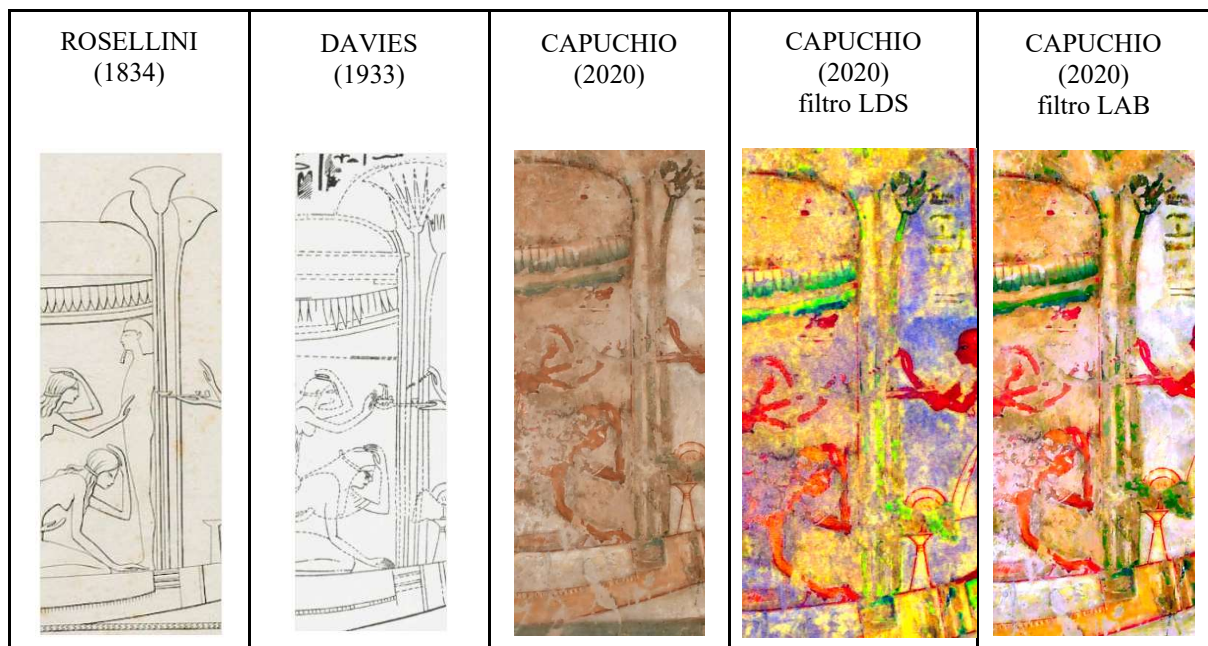


Tabla 2: Comparación de la presentación del difunto en la oración fúnebre de Meritre sobre la barca de Neferhotep, TT49

Este repaso por la representación de la barca del difunto permite ilustrar que las variaciones en el estado de conservación de la tumba y las condiciones de la visibilidad del registro de la escena de procesión producen lecturas sensiblemente diferentes. Dado que en

diferentes momentos han sido reconocidas distintas partes de los dibujos y de los textos, el intento de reconstrucción del texto original, no completamente conservado, exige un trabajo comparativo de las distintas copias conservadas.

Reconstrucción del texto

La escena de cruce por el río presenta cinco segmentos textuales en la parte superior, siempre sobre las representaciones iconográficas de las barcas. El segmento del extremo norte, sobre la barca funeraria de Neferhotep, consiste en una lamentación de Meritre, su esposa. Las versiones de los copistas anteriores al presente proyecto coinciden a grandes rasgos, no obstante, el registro fotográfico y el trabajo epigráfico del estado actual de la tumba revelan algunas discrepancias, que se señalan a continuación (tabla 3).

Las versiones del texto no coinciden en el signo inicial. Las copias realizadas por Willkinson en el siglo XIX y Davies en el XX, anotaron el signo de la silla portable y luego el ojo humano, respectivamente Q2 (𓄿) y D4 (𓄿) en la lista de signos de Gardiner. Sin embargo, la fotografía de Capuccio muestra un ojo como primer signo y el trabajo de epigrafía digital de Machado confirma esta lectura. En este caso, se puede confirmar que las copias y ediciones antiguas contienen un error y en la transcripción sugerida se lo enmienda.

Por otra parte, el estado actual de la pared impide identificar el segundo signo. La hipótesis seguida en la transcripción es que las copias y ediciones previas identificaron correctamente el signo de la silla portable para formar el nombre del dios Osiris, y su error consiste en invertir su orden. Ambos órdenes de lectura, Q2-D4 (𓄿𓄿) y D4-Q2 (𓄿𓄿), son admitidos para formar el teónimo *Osiris* (GARDINER, 2001: 500). El reconocimiento del nombre del difunto, Neferhotep, más abajo, apoya la lectura de *Osiris*, que aquí funciona como un epíteto funerario.

La transcripción anota a continuación dos títulos de Neferhotep, “escriba y grande de Amón”. En la actualidad, solo el nombre del dios Amón es reconocible. La secuencia inicial “escriba y grande de...” se basa en la lectura realizada por Davies, que es perfectamente plausible dado que la tumba presenta múltiples atestiguaciones de esta titulación.

El nombre de Neferhotep es también reconocible, así como el epíteto mortuario “justificado”, pero entre ambos segmentos hay una laguna. Por nuestro conocimiento, profusamente documentado, de las inscripciones mortuorias egipcias, ninguna palabra adicional debería aparecer entre el nombre del difunto y la designación “justificado”. Una vez más, la

reconstrucción se apoya en la revisión de las copias anteriormente realizadas, que coinciden en el mismo signo, un varón sentado con un flagelo en la mano.





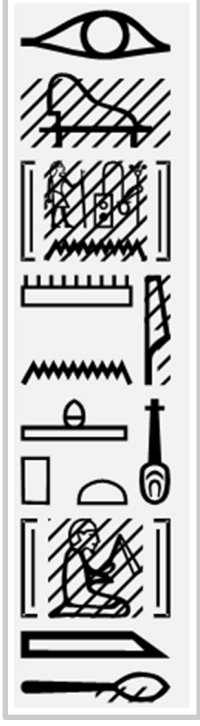
WILKINSON (1841)	DAVIES (1933)	CAPUCHIO (2020)	MACHADO (2023)	BOSIO Y GRAF (2023)
				

Tabla 3: Comparación de la presentación del difunto en la oración fúnebre de Meritre sobre la barca de Neferhotep, TT49

La traducción del fragmento reconstruido no se desvía de la interpretación de Davies, puesto que los signos que anteriormente fueron reconocidos de manera inversa forman la misma palabra. En la traducción en preparación se presenta de la siguiente manera:

[ws]ir [sš wr n] imn nfr-ḥtp m³-ḥrw

El Osiris, [escriba, grande de] Amón, Neferhotep, justificado.

Sin embargo, en otros segmentos del texto la traducción difiere profundamente de las propuestas anteriores.

Traducción preliminar

La traducción del texto, aún en proceso, toma en cuenta los esfuerzos previos citados en los antecedentes. Sin embargo, se distingue por aportar una transliteración completa y un análisis gramatical exhaustivo.

Asimismo, la traducción de los autores ofrece nuevas propuestas interpretativas. Por ejemplo, en el extremo norte de la pared de la procesión se presenta una secuencia de signos que Davies ha traducido parcialmente como “0 neshmet boat... of the khent serpent(?)...” (DAVIES, 1933, 1:39), sin interpretar las palabras intermedias. La propuesta de reconstrucción de LÜDDECKENS es total, pero también muestra un grado de incerteza: “Du nsm·t-Barke der Gefolgsleute (?) des Boten der wildblickenden ḥntj-Schlange” (1943: 106).

Nuestra propuesta se distingue de las anteriores en que reconoce una oración completa:

ṭ nšmt (i)n i.ṯw n.t wp(w)ty n ḥnt mḥn ḥsḥ ḥr

Tú, barca Neshmet: ¿Es hacia ti que el mensajero del jefe de la serpiente, el feroz de cara, ha venido?

Esta propuesta se apoya en el reconocimiento de los signos por cotejo de todas las copias previas, en un análisis morfosintáctico que reconoce una forma verbal enfática en i.ṯw (NEVEU, 2015: 95) y la partícula interrogativa (i)n (NEVEU, 2015: 28), y en la búsqueda en diccionarios especializados. Por ejemplo, en vez del sustantivo, *serpiente-ḥnt que reconocen las traducciones anteriores, proponemos la frase “jefe de la serpiente” (ḥnt mḥn), que se fundamenta en atestiguaciones recolectadas en el diccionario de referencia de nombres y epítetos divinos (LEITZ, 2002, 5:817).

Tareas pendientes

La presente ponencia expuso algunos avances de un proceso de investigación aún en proceso. En este momento, la tarea de cotejo y transcripción de signos y de traducción está en un estado avanzado, aunque es necesaria una nueva revisión de varios signos *in situ* cuya identificación aún no es definitiva. La traducción está en una versión preliminar y su publicación está en proceso de preparación. Por otra parte, la tarea de búsqueda de paralelos textuales está todavía en una fase inicial.

Bibliografía

ALLEN, James. *Middle Egyptian: An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*. 2da. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CABROL, A. Remarques au sujet d'une scène de la tombe de Neferhotep (TT49). Les fonctions de Neferhotep, la représentation des abords Ouest de Karnak et son contexte, *CRIPEL* n.15, p. 19-30, 1994.

CHAMPOLLION, Jean-François. *Monuments de L'Egypte et de la Nubie*. Vol. 2. Paris: Firmin Didot frères, 1835.

———. *Monuments de L'Egypte et de la Nubie. Notices Descriptives*. Vol. 1. Paris: Firmin Didot frères, 1854.

DAVIES, Norman de Garis, ed. *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*. 2 Vols. New York: Metropolitan Museum of Art, 1933.

DÜMICHEN, Johannes, ed. *Die Flotte einer aegyptischen Koenigin aus dem XVII. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung und altaegyptisches Militair im festlichen Aufzuge auf einem Monumente aus derselben Zeit abgebildet: nebst einem Anhang enthaltend ... als ein Beitrag zur Geschichte der Schifffahrt und des Handels im Alterthume*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1868.

ERMAN, Adolf, y Hermann GRAPOW, eds. *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*. 5 Vols. Berlin: Akademie-Verlag, 1971.

———, eds. *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache. Die Belegstellen*. 5 Vols. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1940–58.

FAULKNER, Raymond. *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*. Oxford: Griffith Institute, 1991.

GARDINER, Alan. *Egyptian Grammar: Being an introduction to the Study of Hieroglyphs*. Oxford: Griffith Institute, 2001.

GOLDWASSER, Orly. 'Low' and 'high' dialects in Ramesside Egyptian. In: GRUNERT, S. y HOFFMANN, I. *Textcorpus und Wörterbuch. Aspekte zur aegyptischen Lexicographie*. Probleme der Ägyptologie 14, Leiden: Brill, 1999, p.311–328.

HARMAN, Jon. *Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images*. American Rock Art Research Association Annual Meeting, 2008 [online] Disponível em: <https://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html> [Acesso em: 12 nov. 2023].

JUNGE, Friedrich. *Late Egyptian Grammar: An Introduction*. Oxford: Griffith Institute, 2005.
KAMPP, Friederike. *Die Thebanische Nekropole: Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. Bis zur XX. Dynastie*. 2 Vols. Mainz: Philipp von Zabern, 1996.

LEITZ, Christian, ed. *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen*. 7 Vols. Leuven: Peeters, 2002.

LESKO, Leonard, and Barbara Lesko. *A Dictionary of Late Egyptian*. 2 Vols. Providence: B.C. Scribe Publications, 2002.

LÜDDECKENS, Erich. “Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache und Form der Ägyptischen Totenklagen.” *Mitteilungen des deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo* 11 (1943).

MACHADO, Tamires. Digital epigraphy of the upper register (east wall of the vestibule). *Fieldwork Report 2023*. Argentine Mission in Luxor.

MALAISE, Michel y Jean WINAND. *Grammaire Raisonnée de l'Egyptian Classique*. Aegyptiaca Leodiensia 6. Lieja: Centre Informatique de Philosophie et Lettres, 1999.

NEVEU, François. *The Language of Ramesses: Late Egyptian Grammar*. Oxford: Oxbow Books, 2015.

PEET, T. Eric. Review of *The Tomb of Neferhotop at Thebes*, by Norman de Garis Davies, ed. *Journal of Egyptian Archaeology* 20, No. 1 (June 1934): 117–119. <https://doi.org/10.1177/030751333402000127>

PEREYRA, M. Violeta, Liliana M. MANI, M. Silvana CATANIA, Mariano BONANNO y Laura IAMARINO. *Espacios de interpretación en la necrópolis tebana*. Buenos Aires: IHAO, 2018.

PORTER, Bertha, y Rosalind MOSS. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*. Vol. 1, *The Theban Necropolis*. Part 1, *Private Tombs*. Oxford: Griffith Institute, 1970.

ROSELLINI, Ippolito. *I monumenti dell'Egitto e della Nubia*. Vol. 2: Monumenti Civili. Pisa: Niccolò Capurro, 1834.

ROSMORDUC, Serge. *JSesh Documentation*. 2014. Disponível em: <http://jseshdoc.qenherkhopeshef.org> [Acesso em: 12 nov. 2023].

WILKINSON, John Gardner. *A second series of the Manners and Customs of the Ancient Egyptians*. Supplement. Index and Plates. Londres, John Murray, 1841.

TRAS LAS HUELLAS DEL USURPADOR. UNA RECONSIDERACIÓN DEL REGISTRO EPIGRÁFICO DE TT49

María Violeta Pereyra - Universidad de Buenos Aires

María Violeta Carniel - Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti – Pescara

Ernesto Graf - Universidad de Granada

Neferhotep Project

La reutilización de TT49

Con el transcurso de los siglos, a partir de la construcción del monumento mortuario de Neferhotep (tumba tebana n° 49 [TT49]) se desarrolló un complejo funerario del que forman parte TT187, TT362, TT363 y Kampp -347- y -348-. Estas tumbas son accesibles desde el patio de TT49 (Figura 1) y poco tiempo después de su construcción -en el reinado de Ay (1327-1323 a.C.)- comenzó la reutilización de esa misma estructura incorporándose un sepulcro, al que se ingresa desde la capilla de TT49 (Figura 1).

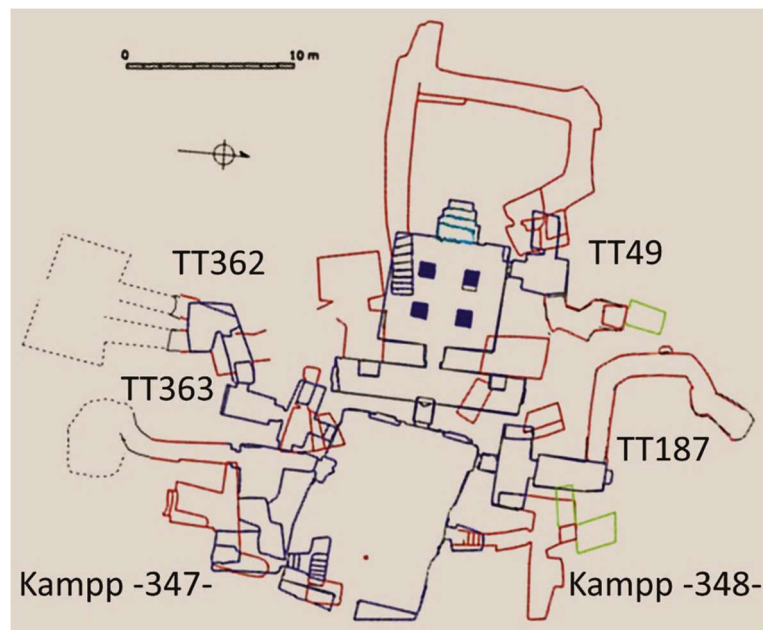


Figura 1. El complejo de Neferhotep (plano realizado por la Universidad de Chieti)

El fechado propuesto para TT187 es fin dinastía XVIII o principios XIX de acuerdo a su decoración, siendo reocupada en la dinastía XIX o en la XX. En cuanto a TT362 y TT363 habrían sido inicialmente utilizadas en la dinastía XIX o dinastía XX, mientras que su reocupación correspondería al Tercer Período Intermedio. Por último, la cronología sugerida

preliminarmente para la ocupación de las dos tumbas restantes (Kampp -347- y Kampp -348-) sería la dinastía XX (MENOZZI, 2021: 5-7, 15).

Una situación diferente corresponde a las dos tumbas accesibles desde el vestíbulo de TT49 (Figura 1), atribuibles a las parejas cuyas estatuas anónimas se ubicaron en los respectivos nichos de la pared norte y sur de la capilla del *ka*, flanqueando de las de Neferhotep y su mujer, Merytra. En cuanto a algunas modificaciones de la decoración parietal, sumadas a la intervención arquitectónica (Figura 2) que significó la construcción de la mencionada tumba anexa a la capilla de culto, indicarían una mayor proximidad temporal entre su construcción y la de la tumba de Neferhotep, pudiéndose datar a fines de la dinastía XVIII o principios de la XIX, según veremos.

Por otra parte, en tanto que las tumbas del vestíbulo forman parte del plan original, la evidencia material y epigráfica preservada en el monumento muestra que la tumba de Neferhotep fue reutilizada dentro de su contexto de uso funerario original hasta el Tercer Período Intermedio y la investigación arqueológica de la sección subterránea correspondiente al sepulcro principal de TT49 da cuenta de ese proceso (PEREYRA *et alii*, en preparación).



Figura 2. Pared norte de la capilla de culto de Neferhotep (Foto: CAPUCHIO, 2020)

La primera reutilización de TT49, cuya evidencia consideramos aquí, habría ocurrido casi contemporáneamente o en un período próximo a la ocupación original del monumento, siendo identificada por la expedición del Metropolitan Museum of Art de Nueva York como la “tumba del usurpador” (DAVIES, 1933: I, 4 y Pl. VI).

Evidencia arquitectónica de la primera reutilización de TT49

La estructura destinada a quien Davies denominó “usurpador” se localiza del lado norte de la capilla destinada al culto de Neferhotep (Figura 3) y algunos detalles constructivos dan indicio de su concepción y del momento en que fue ejecutada su excavación en la roca.

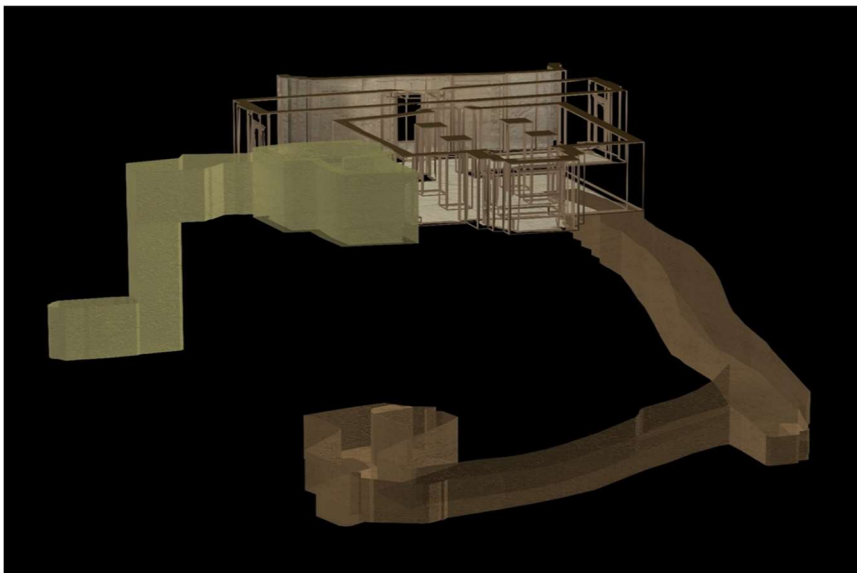


Figura 3. Los respectivos sepulcros de Neferhotep (en marrón) y del “usurpador” (en verde)

La entrada fue tallada en el muro norte, sin dintel ni jambas decoradas y presenta un umbral ligeramente elevado sobre el nivel del suelo, similar a un escalón, que tiene la misma altura de la base tallada hacia el lado oeste (Figura 4), que corresponde al diseño original de la tumba y sería una pequeña mesa para el depósito de ofrendas.

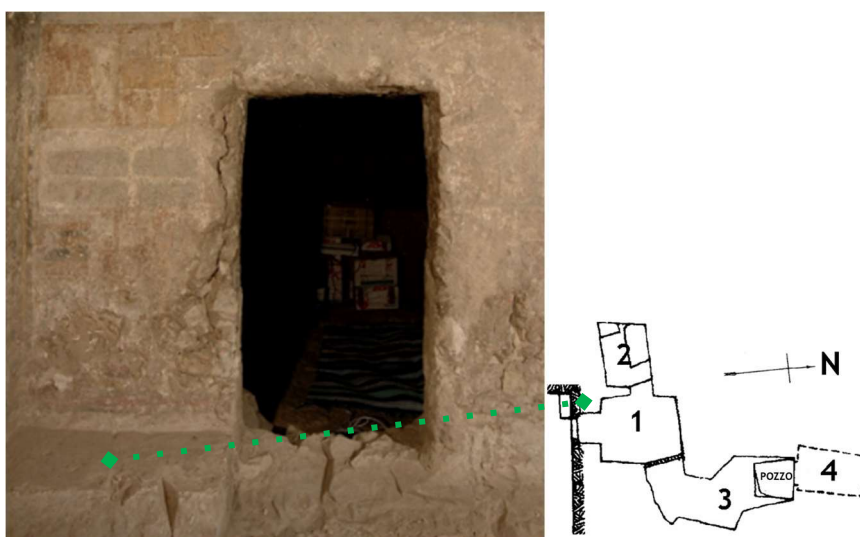


Figura 4. Vista de la entrada a la tumba anexa a la capilla de Neferhotep (Foto: detalle de CAPUCHIO, 2020)

Esa entrada da paso a un pequeño espacio cuyo interior se puede reconocer como un pasaje de acuerdo al corte en la roca que lo define antes de ingresar en el primer ambiente. Este diseño arquitectónico recuerda al del primer pasaje de TT49.

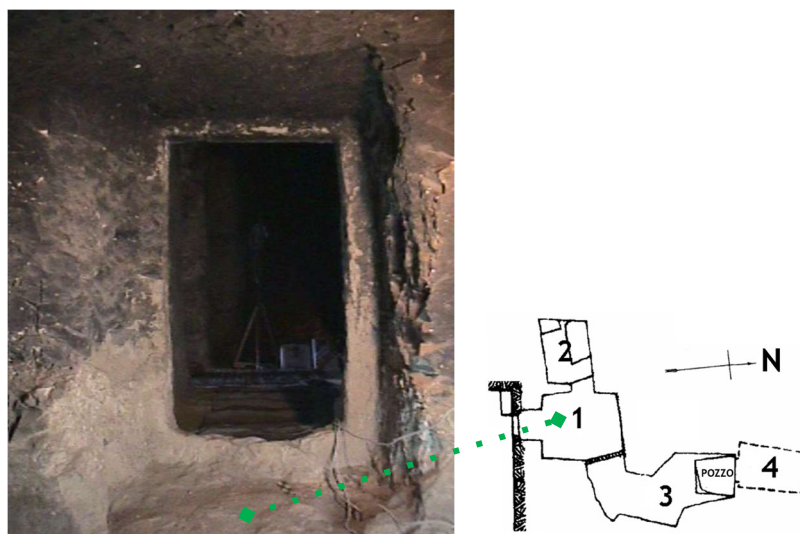


Figura 5. Vista desde el interior del primer pasaje de la tumba anexa a la capilla de TT49 (Foto: Pereyra 2008)

Algunos elementos arquitectónicos de la tumba anexa a la capilla de Neferhotep recuerdan a la estructura de TT49, mientras que otros como la ubicación y la epigrafía, evocan la entrada al sepulcro principal del monumento.

Evidencia arqueológica de la primera reutilización de TT49

La evidencia del uso de esta tumba procede principalmente de la cámara funeraria y la antecámara, cuya excavación arqueológica permitió recuperar una serie de materiales correspondientes a un enterramiento. Entre ellos se encontraron de forma fragmentaria restos humanos, textiles, amuletos y una máscara funeraria de cartón (Figura 6), atribuibles a la presencia de momias (CARNIEL, 2012).



Figura 6. Fragmento de una máscara funeraria dorada (foto: VON SEEHAUSEN, 2023)

Otros elementos como collares florales también se conservaron en forma fragmentaria, lo mismo que una red de cuentas de faenza (Figura 7), de la que numerosas cuentas recuperadas en el sector norte de la capilla pudieron ser parte (CARNIEL, 2012).



Figura 7. Fragmento de cartonaje sobre red de cuentas, adherida a rocas (Foto: VON SEEHHAUSEN, 2023)

Si bien los mencionados hallazgos fueron fragmentarios (PEREYRA *et alii*, Pereyra, 2007), un par de sandalias rituales sin usar (PEREYRA, 2009), hechas de hoja de palmera (Figura 8) y conservadas casi completas, constituyen una excepción.



Figura 8. Sandalias rituales de hojas de palmera (TAMAYO, 2003)

Las primeras menciones de la presencia de momias en TT49 se deben a Edwards Lane (1825) y a Robert Hay de Linplum (1826), en tanto que Champollion menciona el hollín que oculta las pinturas del monumento (identificada por él como “Tombe 53”) registrando que el mismo sería resultado de una quema de momias en su interior (CHAMPOLLION, 1844, I: 551). Es probable entonces que las momias que los primeros visitantes europeos atestiguaron dispersas en TT49 fueran posteriormente quemadas en el sector subterráneo de la tumba anexa a la capilla, ya que todas las paredes de esta estructura están cubiertas de hollín y la piedra caliza del pozo vertical incluso ha virado su color a marrón, debido a los cambios químicos producidos por su exposición a altas temperaturas.

Las partes inferiores de las paredes de las cámaras superiores (Figura 3 y sectores 1,2 y 3 de la planta de la figura 9) no se vieron afectadas por el hollín (Figura 9), protegidas por el sedimento depositado en el interior del monumento con el transcurso de los siglos.



Figura 9. Vista de la capilla después de su excavación (Foto: PÁEZ, 2003)

Aun así, a pesar del incendio ocurrido en el siglo XIX, se pudieron recuperar materiales arqueológicos de cada habitación que dan evidencia de su uso como lugar de enterramiento y documentar al menos en un caso una aparente ausencia de contaminación.

Evidencia epigráfica de la primera reutilización de TT49

Hemos mencionado ya las intervenciones documentadas en la decoración parietal de TT49 que, en el caso que nos ocupa, pueden explicarse por motivos rituales. En tanto que la preservación del cuerpo obtenida por la momificación permitía al difunto disfrutar de los beneficios de la vida en el más allá, la decoración de su tumba ofrecía lo requerido para la preservación de su culto y de su nombre (ASSMANN, 2003). Asimismo, ciertos cambios en los diseños figurativos pueden atribuirse a la necesidad de adecuar las prácticas funerarias a nuevos usuarios del monumento, mientras que otros se explican por la dinámica del devenir histórico y los cambios ideológicos verificados entre fines de la dinastía XVIII y el comienzo del período ramésida.

Las alteraciones del registro iconográfico de la recompensa real de Neferhotep pueden entenderse como un intento por adaptar la escena al nuevo propietario. De esta forma, por una cuestión socio-política, se eludía la representación de la ventana de aparición fuertemente vinculada a Amarna (PEREYRA, 2002). Sin embargo, la intervención del registro epigráfico a partir de la reutilización del monumento es diferente y se corresponde con los requerimientos del culto funerario, que en dos casos muestra el reemplazo de los nombres de Neferhotep y Merytra por los de los nuevos ocupantes de TT49.

La usurpación de los textos que identificaban a los propietarios originales de la tumba en las estatuas del *ka* de Neferhotep y de Merytra se habría llevado a cabo porque ellas eran el foco del culto de ofrendas que garantizaba la nutrición de sus *kas*, esencial para su supervivencia

eterna. Davies identificó esta remoción de los nombres originales por los de Rudj y su esposa Ankhnemut, pero no observó los cambios registrados en el dintel interior, al que erróneamente consideró una réplica del de la entrada a la tumba (DAVIES, 1933: I, 51). Al respecto es posible señalar diferencias significativas, tanto en relación al diseño del dintel como a la identificación de los nombres y títulos de los nuevos usuarios del monumento.

Con la conclusión de las tareas de conservación y limpieza en la campaña de la Misión Argentina en 2023, el registro epigráfico del dintel de la puerta interior de TT49, que da acceso al segundo pasaje y la capilla de culto de Neferhotep, adquirió nueva legibilidad.

Notables diferencias entre las técnicas de ejecución plástica distinguen el sector norte del sector sur del dintel. La decoración del lado norte se hizo en bajo relieve pintado, mientras que la superficie del lado sur fue cubierta con estuco y pintada. Asimismo, el estilo de representación fue igualmente diferenciable de uno y otro lado del dintel (Figura 10).

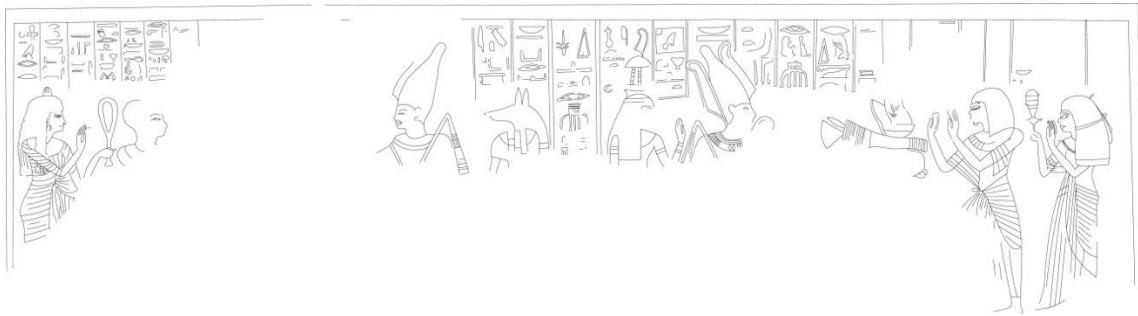


Figura 10. Dibujo digital del dintel interior de TT49 antes del estudio (Dibujo: LOVECKY, 2024)

El estilo de representación de las figuras de la pareja del lado norte del dintel interior guarda correspondencia con las de Neferhotep y Merytra en el resto de tumba, mientras que la fisonomía de la pareja del lado sur difiere marcadamente.

A partir de la observación *in situ* fue posible identificar de inmediato al menos el nombre de Ankhnemut en la última columna del lado sur y, en una segunda etapa, los nombres y títulos de Rudj y Ankhnemut fueron leídos a partir de fotografías de alta definición y utilizando variados filtros del programa Dstretch.

El estudio realizado de las inscripciones permitió reconstruirlas y traducirlas con seguridad, excepto la correspondiente al título de Rudj que Davies había identificado y luego removió (Figura 11).

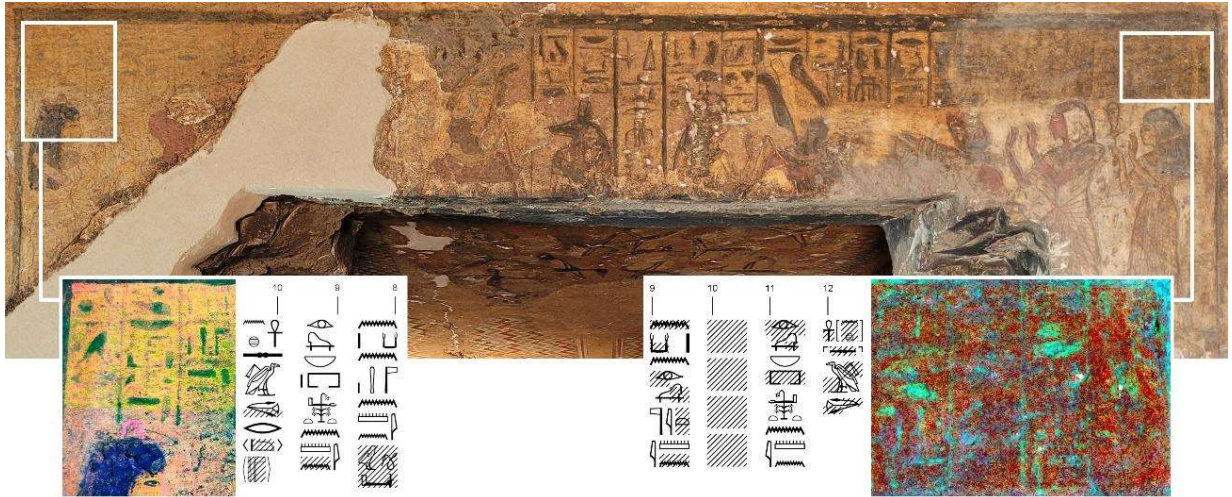


Figura 11. Transcripción resaltada de nombres y títulos de Rudj y Ankhesmut utilizando Dstretch

El reconocimiento y lectura más precisa de los signos dio lugar a una reconstrucción de las columnas de texto jeroglífico más segura (Figura 12).



Figura 12. Reconstrucción de las inscripciones del dintel de la puerta interior superpuestas a la fotografía
(Foto: Capuchio 2020)

La identidad de los nuevos propietarios se registró en las tres últimas columnas (cols. 8-10) del lado sur: “(...) ⁸para el *ka* del ‘sacerdote de Amón’, [Rudj] (y de) ⁹la Osiris, la ‘señora de la casa’ y ‘música de Amón’, ¹⁰Ankhesmut, justificada junto al gran dios”, y en las cuatro últimas (cols. 9-12) del lado norte, una de las cuales (col. 10) está completamente perdida: “(...) ⁹para el *ka* del Osiris, el ‘padre del dios Amón’, ¹⁰[Rudj, justificado] (y de) ¹¹la Osiris, la ‘señora de la casa’ y ‘música de Amón’, ¹²Ankhesmut, justificada”.

Davies hace referencia a dos lugares en donde los registros antiguos se reemplazaron por los de los nuevos ocupantes de la tumba: en las jambas de la segunda puerta (DAVIES, 1933: 52), donde sin embargo sus títulos y nombres no fueron reproducidos como parte de los jeroglíficos pintados sobre la superficie de mortero tosco que cubría las inscripciones originales

(DAVIES, 1933: Fig. 8) y en las rodillas de las estatuas de Neferhotep y de Merytra, donde Davies pudo leer los títulos y nombres de los nuevos ocupantes de TT49, con mayor seguridad en el caso de la esposa (Figura 13).

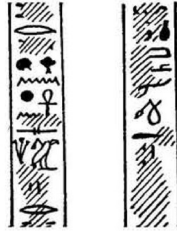


Figura 13. Copia de los textos usurpados (DAVIES, 1933: Fig.7)

Con estos cambios en el registro epigráfico se creaban las condiciones para el recuerdo eterno de los difuntos cuya morada de eternidad era parte de TT49 y se aseguraba para Rudj y Ankhesmut la efectiva realización de los cultos documentados en el programa decorativo de la misma, en correspondencia con los privilegios que sus títulos informaban.

En este caso, de acuerdo con la topografía simbólica de la tumba que daba acceso al Más Allá, el cambio de nombres en la entrada a la capilla aseguraba a sus propietarios la preservación de su memoria. Por eso, al menos en ese espacio de la estructura se habría requerido la presentación de los nuevos ocupantes del monumento, cuya identidad y títulos resultaba informativa tanto desde un punto de vista religioso como social.

El *graffito* del “usurpador”

Finalmente, es destacable que el registro de un *graffito* sobre la puerta de ingreso a ese sepulcro (Figura 14) muestra que el escriba responsable de esa inscripción hierática se propuso contribuir al culto de su propietario, lo que da legitimidad a la sepultura misma.



Figura 14. *Graffito* de la entrada a la tumba anexa (Foto: detalle de CAPUCHIO, 2020)

No obstante su fragmentario estado de conservación actual, todavía se reconoce al difunto frente a Osiris como componentes figurativos de la escena (DAVIES 1933: I, Pl. XLVIII). La armónica articulación de estas intervenciones con el programa decorativo de los propietarios originales también se observa en la localización topográfica del *graffito* ramésida, que coincide ideológicamente con la localización de la escena de presentación de Neferhotep ante Osiris en la pared oeste de la capilla (Figura 15).

La armónica articulación de estas intervenciones con el programa decorativo de los propietarios originales también se observa en la localización topográfica del *graffito* ramésida, que coincide ideológicamente con la localización de la escena de presentación de Neferhotep ante Osiris en la pared oeste de la capilla (Figura 15).

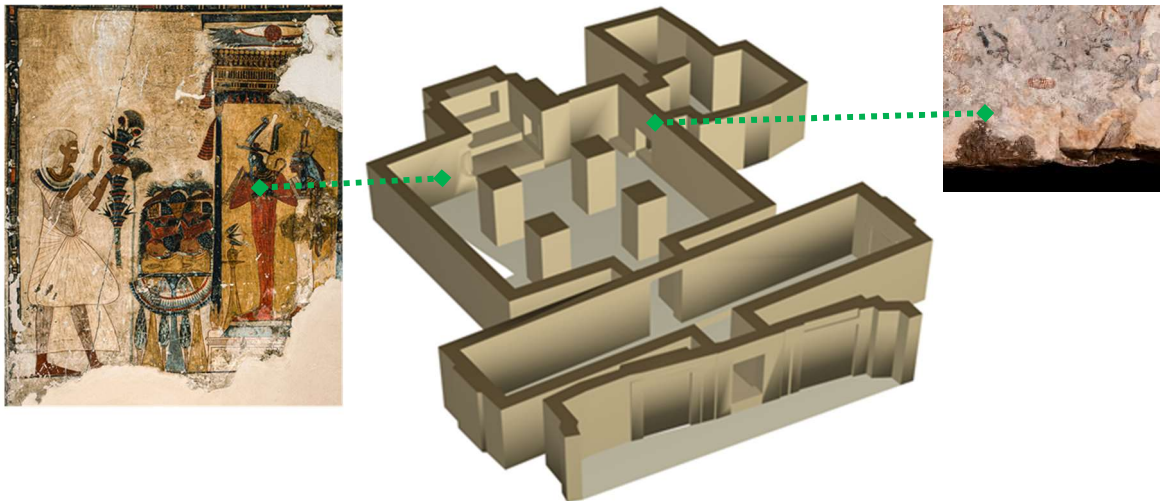


Figura 15. Localización de la escena sobre la entrada al sepulcro de Neferhotep

En concordancia con una práctica del período ramésida, propia de la clase de los escribas (RAGAZZOLI 2012: 1-55; 2013: 30-33), en el vestíbulo de TT49 se localizaron dos inscripciones de este tipo, asociadas a las escenas dispuestas respectivamente del lado sur y norte de la pared oeste. Otros tres *graffiti* estudiados recientemente por Ragazzoli fueron identificados por John Gardner Wilkinson en TT49. Escritos en hierático con tinta negra, Davies reconoció dos de ellos al examinar la tumba a principios del siglo XX, todavía visibles en el vestíbulo.

Consideraciones finales sobre la primera reasignación de TT49

Durante el Reino Nuevo en la necrópolis de Tebas se reconocen agrupamientos de las tumbas no reales de acuerdo con la ocupación y/o la institución de pertenencia de los funcionarios (TAYLOR 2001: 139-141). En ausencia de descendientes directos de los propietarios originales, es probable que los monumentos fueran reasignados a miembros de la misma o de otras familias, y que tales reasignaciones ocurrieran por falta de espacio disponible para construir nuevas tumbas en espacios libres, además de organizarse su distribución en calles (KAMPP 1996: 120-122), produciéndose en favor de miembros de la elite de rango inferior al de los propietarios originales (DODSON; IKRAM 2008: 27). En todo caso, el lugar de enterramiento pondría de manifiesto la posición social y pertenencia del propietario original de la tumba, pero también el de su propietario secundario (AUENMÜLLER 2014: 179-180).

En cuanto a los cambios realizados en TT49, podría decirse que en lo posible el diseño arquitectónico original fue respetado y también el registro epigráfico, mientras que la pertenencia de los nuevos propietarios a la elite tebana y al gran templo de Amón a cuyo dios sirvieron -documentada en los títulos y materiales arqueológicos recuperados en la tumba anexa a la capilla de TT49- permiten inferir proximidad social de los ocupantes con Neferhotep.

En consecuencia, es posible reconocer que la construcción de un nuevo sepulcro adyacente en el interior de la capilla de Neferhotep (identificado por Davies como “tumba del usurpador”), constituyó una alteración de la estructura a partir de la reasignación de TT49 como lugar de enterramiento de un funcionario del templo de Karnak. Sin embargo, la evidencia arqueológica solo da cuenta de materiales mortuorios destinados a un niño, quien habría sido el único sujeto enterrado allí.

El estudio del registro escrito preservado en el dintel interior de TT49 permitió una interpretación más precisa de las inscripciones. Esta nueva lectura permitió identificar a la pareja que habría sido beneficiaria de la nueva reasignación del monumento por sus nombres y títulos, y reconocer la iconografía con que fueron retratados.

Del análisis arquitectónico de la estructura podemos suponer que si la mesa de ofrendas, en el muro norte de la capilla, es fechable desde finales de la dinastía XVIII, la asignación del sepulcro a Rudj debió producirse en ese momento, mientras que su utilización efectiva podría fecharse en la dinastía XIX, según la cronología de las sandalias halladas, pudiendo ser estas un ejemplo temprano de una manufactura que se vuelve común en el período siguiente.

Por último, es interesante considerar la intervención que el escriba ramésida hizo en el programa decorativo de TT49. Al pintar un *graffito* en el dintel de la entrada a la tumba anexa a la capilla, puso de relieve la individuación de la misma puesto que consideró que esa reutilización funeraria de TT49 era legítima, dando cuenta de una práctica habitual en la necrópolis de esa época.

Bibliografia

ASSMANN, Jan. The Ramesside Tomb and the Construction of Sacred Space. In: STRUDWICK, Nigel and TAYLOR John H. (eds.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future*. London: British Museum, 2003, p. 46-52.

AUENMÜLLER, Johannes. The Location of New Kingdom Elite Tombs. Space, Place and Significance, *Studies in Ancient Art and Civilization* 18:171-193.

CARNIEL, María Violeta. *Il rituale funerario egizio: esempio di una tomba Ramesside*. Tesis trienal (inédita). Università degli Studi “Gabriele D’Annunzio”, Chieti – Pescara, 2012.

CHAMPOLLION, Jean Francois. *Monuments de l’Egypte et de la Nubie: notices descriptives conformes aux manuscrits autographes redigés sur les lieux*. Vol. I. Paris: Fermin Didot, 1844.

DAVIES, Norman de Garis. *The Tomb of Neferhotep at Thebes*. Expedition IX. New York: Metropolitan Museum, 1933.

DODSON, Aidan; IKRAM, Salima. *The Tomb in Ancient Egypt*. Cairo: American University in Cairo, 2008.

KAMPP, Friederike. *Die Thebanische Nekropole. Zum wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1996.

MENOZZI, Oliva. Funerary uses and reuses of Theban rock-cut architecture between the 9th century BC and the Ptolemaic period: planimetric re-functionalization of tombs at the Neferhotep Complex (Luxor-Egypt). In: *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde* 45. Frankfurt: Goethe Unversität, 2021.

PEREYRA, M. Violeta. Conservación e investigación de imágenes en una tumba egipcia. In: *V Jornadas de Investigación del Instituto de Teoría e Historia del Arte*, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 87-94.

PEREYRA, M. Violeta *et alii* [CEREZO, M. Eugenia; FRESQUET, Inés]. El aporte de los registros fragmentarios para la reconstrucción de la historia de una tumba egipcia. In: *Actas del I Congreso Internacional da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, CD.

PEREYRA, M. Violeta. Sandalias rituales. Estudio de un hallazgo de la tumba de Neferhotep. In: *Actas del XVº Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (Simposio 9). Tomo III. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto. 2009, pp. 185-191. 2009.

PEREYRA, M. Violeta *et alii* [DI ANTONIO, Giorgia; CARNIEL, M. Violeta; MENOZZI, Oliva; Di Giovanni, Marialaura; DI VALERIO, Eugenio; PALUMMBO, Angelo; GIOBBE, Marcella] Il Complesso funerario di Neferhotep (Luxor): una lunga storia di 'riutilizzi'. Progetto, metodologie, tecnologie, scavo e protocolli archeometrici integrati. In: *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde* 28. Frankfurt: Goethe Unversität, 2015, 17-62.
RAGAZZOLI, Chloé. *Studien zur Altägyptischen Kultur*. Hamburg: Helmut Busque, 2013, 269-323.

SHIRLEY J.J. Viceroy, Viziers and the Amun Precinct: The Power of Heredity and Strategic Marriage in the Early 18th Dynasty, *Journal of Egyptian History* Vol.3.1. 2010. <https://doi.org/10.1163/187416610X487241>.

TAYLOR, John H. *Death and Afterlife in Ancient Egypt*. Chicago: Chicago University Press, 2001.

PEREYRA, M. Violeta *et alii* [VON SEEHAUSEN, Pedro; LEMOS, Rennan; MANZI, Liliana, CHAPOT, Gisela; MACHADO, Tamires; CARNIEL, M. Violeta; SÁNCHEZ, Julián; DUARTE, Davi], *Neferhotep y su espacio funerario II. El abordaje arqueológico* (en preparación).

ARTE NO ANTIGO EGITO: REGRAS CANÔNICAS, SIMBOLISMO E SOCIEDADE

Gisela Chapot

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Neferhotep Project

Introdução

Ao redor dos museus de todo o mundo as coleções egípcias sempre estão entre as mais procuradas pelos visitantes, admiradas, sobretudo, por suas características muito particulares que as tornam fascinantes aos olhos modernos. E o que há de tão distinto na arte do antigo Egito que gera tamanha atração? Esta indagação é feita habitualmente pelos especialistas quando abordam o tema e as respostas, embora variadas, possuem alguns denominadores comuns.

Para o egiptólogo inglês John Baines, tal encanto pode ser atribuído “a clareza e a consistência das formas egípcias, bem como o senso de ordem que transmitem”, com destaque para o tratamento dos antigos egípcios para com o corpo humano, o uso de registros para organizar as cenas e as regras de proporção (BAINES, 2015: 16).

Dorothea Arnold, grande referência para assuntos de arte egípcia antiga, fundamentada em outro relevante nome da História da Arte, Cyril Aldred, sugere que, mesmo com toda monumentalidade inerente ao repertório artístico do antigo Egito é sua a “humanidade” que nos atrai e impressiona até os dias de hoje, já que a figura humana era o tema primordial em relevos, pinturas e esculturas egípcias em todas as fases históricas. Homens, mulheres, crianças, famílias reunidas, trabalhadores desenvolvendo diversas funções são facilmente captados por nossos olhos e, cujo significado, de acordo com Arnold, “é de imediata apreensão” (ARNOLD, 2001: 6).

Nesse sentido, o que estamos aqui destacando são alguns dos princípios básicos que tornam a arte do antigo Egito facilmente reconhecível, regras as quais moldaram as composições oficiais durante milênios e, por isso mesmo, são chamadas de canônicas.

Neste artigo, pretendemos apresentar os principais elementos que caracterizam a arte formal do antigo Egito, destacando em sua longevidade e rigidez a relação com aspectos sociais, memoriais, cosmológicos e propagandísticos em diversas fases históricas.

Arte egípcia formal: conceitos e características principais

Os estudos envolvendo a arte egípcia antiga, desde o século XIX foram pautados por dois debates: aquele que considerava a arte egípcia menos desenvolvida que a de outras sociedades por ser mais antiga e outro que, fundamentado no elemento filológico, considerava que no antigo Egito não havia arte, uma vez que não existia na língua egípcia um termo para tal que correspondesse aos usos modernos da arte ocidental (BAINES, 2015). Na percepção de Baines (2015), o argumento é extremamente problemático uma vez que os antigos egípcios também não possuíam termo para religião, por exemplo, o que não nos impede de identificar nitidamente os aspectos religiosos desta sociedade na documentação existente.

O autor conclui que ambos os pontos de partida privilegiam perspectivas ocidentais as quais não consideram a “universalidade das preocupações estéticas na sociedade humana” e sugere que arte possa ser informalmente definida como: uma “gama completa de atividades esteticamente ordenadas em uma sociedade, quer isso resulte ou não na produção de artefatos ou deixe traços permanentes ou outras características que possam ser recuperadas do registro material, pictórico ou textual” (BAINES, 2015: 3)

Partindo dessa definição, Baines constata que as formas artísticas do antigo Egito constituíram um todo coerente desde o quarto milênio AEC com características normativas e influentes para fora do Egito inclusive (BAINES, 2015: 15).

Além do modo particular de representar o corpo, os antigos egípcios não faziam uso da perspectiva, tampouco utilizavam movimento nas cenas, fortemente marcadas pelas hierarquias sociais, idealizações e pelo decoro vigente (FREED, 2001).

As regras canônicas, portanto, constituíram o sistema oficial de representação do antigo Egito, que se manteve suficientemente estável para que reconheçamos as formas egípcias artísticas de imediato ao longo dos milênios: da paleta de Narmer, no começo da era dinástica, aos templos greco-romanos em fases mais tardias de dominação estrangeira no país, mesmo o olhar menos treinado é capaz de identificar as composições como sendo do antigo Egito com certa facilidade (CARDOSO, 1998). As chamadas “regras de decoro” determinavam os temas que poderiam ser representados em tumbas, templos e outros monumentos estatais ou privados o que as tornam bastante valiosas para compreendermos os conteúdos representados, pois sofreram variações significativas ao longo das fases históricas

No que concerne aos relevos e pinturas, a egiptóloga Gay Robins reuniu os seus princípios básicos em um pequeno e útil livro intitulado *Egyptian painting and relief* onde aborda as especificidades do padrão representativo egípcio os quais divergem drasticamente

das convenções artísticas ocidentais, que se fundamentou na perspectiva, algo que as formas egípcias conheciam, mas optaram por não utilizar em função das possíveis distorções que a técnica poderia gerar (ROBINS, 1986: 11). A perspectiva pode ser definida como um método de representar a ilusão de espaço e volume em um plano bidimensional, observado em um determinado momento e de uma posição fixa (PECK, 2015: 372)

O motivo para tal reside, novamente, nas particularidades da arte egípcia antiga: o que era desenhado deveria ser facilmente compreendido e visível em sua totalidade, sem quaisquer ambiguidades. Além disso, os egípcios não buscavam com relevos e pinturas retratar o momento, mas o atemporal para eternizá-lo.

Deste modo, relevos e pinturas associavam em sua composição múltiplos pontos de vista dentro de um plano de imagem como um conjunto composto de informações codificadas, denominado por Emma Brunner Traut como *aspectiva*, ou seja, uma espécie de *não-perspectiva*, característica das formas artísticas egípcias (SCHÄFER, 1986).

Conforme podemos observar na figura 1 a seguir, algumas das características supramencionadas são notadas neste jardim retratado na tumba de Rekhmira (TT100), vizir durante os reinados de Tutmés III (1479-1425 AEC) e Amenhotep III (1390-1353 AEC), no Reino Novo (1550-1069 AEC) que por sua importância social possui uma tumba de grandes dimensões no Vale dos Nobres em Luxor (antiga necrópole de Tebas).

A figura 1 retrata um jardim que parece ser visto de cima, contudo é a exemplificação da associação de pontos de vistas de que se falou, a *aspectiva*. Para que não encubram umas às outras, as árvores são ladeadas ao redor do retângulo cujo centro contém uma espécie de lago/piscina com peixes e plantas aquáticas. Dentre as árvores, podemos identificar tipos distintos, como sicômoros, palmeiras e tamareiras. Notamos a presença de homens trabalhando na cena, certamente jardineiros que cuidam do local, uma prestigiosa casa de elite egípcia tebana no período. A cena está perfeitamente ordenada, segundo os princípios que norteiam as composições do antigo Egito.

A tumba de Rekhmira, além de ser extremamente rica no que concerne aos assuntos iconográficos, com variedade de cenas retratando atividades laborais, também contém uma versão da composição conhecida como *As obrigações do vizir*, texto que explica as funções e deveres atreladas da profissão de vizir, o mais alto funcionário do Estado faraônico.



Figura 1: Jardim na tumba de Rekhmira. Foto da autora, Lúxor, 2020.

William Peck (2015: 160) afirma que uma das “chaves” para compreender a arte do antigo Egito reside exatamente em observar como a figura humana era representada, certamente um dos seus traços mais memoráveis. Nesse sentido, o trabalho de Heinrich Schäfer de quem a supramencionada Traut foi discípula, *Principals of Egyptian Art* além de pioneiro, tornou-se grande referência conceitual para compreensão da arte egípcia bidimensional pictórica, ou seja, relevos e pinturas, a partir do uso de exemplos diversos que tornam a obra bastante útil até os dias atuais. O autor sugeriu o uso do termo baseado em imagens frontais”, expressão que gerou certa confusão sendo bem substituída pela perspectiva de Traut.

Conforme explica o autor:

A apresentação da figura humana na arte bidimensional egípcia é um exemplo do uso do diagrama composto, de fácil leitura, completamente compreensível, e sem referência a tempo ou lugar. O diagrama composto não prevê hora do dia ou estação; a localização é mencionada apenas como uma convenção que explica a ação e tem pouca influência na apresentação da figura (PECK, 2015: 363).

Assim eram selecionadas as partes do corpo mais típicas e facilmente reconhecíveis para serem exibidas, conforme podemos ver na figura 2. Nessa associação de pontos de vista o rosto era mostrado de perfil, com um dos olhos de frente, sobrancelha e metade da boca também frontais, tais como ombros, embora o tórax fosse retratado em perfil, junto com um dos seios

femininos. No demais, ventre e quadris eram em $\frac{3}{4}$, para que o umbigo pudesse ser visto, com pernas e pés de perfil (ROBINS, 1986: 12).

Na figura 2 podemos observar a figuração humana conforme descrita anteriormente. Em se tratando da representação do dono da tumba, este foi retratado de forma ideal e com destaque indicativo de sua posição social como alto funcionário régio. Desse modo, homens são retratados jovens, fortes e bem-sucedidos em poses prestigiosas que afirmam sua importância em vida e reforçam a identidade social como membro da elite local. Alguns paramentos enfatizam tais aspectos, como a barba cerimonial, a peruca, o kilt plissado, o bastão em uma das mãos e o cajado na outra, símbolos de poder e autoridade.

A idealização é um elemento crucial para se compreender as representações egípcias e se vincula diretamente com as hierarquias sociais, que nas representações são marcadas sobretudo pelo tamanho das figuras.

Com base no exemplo oriundo de uma mastaba do Reino Antigo (2686-2125 AEC), de Khnumhotep, em Sacara, podemos analisar tais elementos. O dono da tumba é visivelmente muito maior que seu filho, aqui representado na altura de seu joelho segurando um pássaro (poupa) e o bastão do pai, que indica também a importância do filho, nesse caso o primogênito masculino, como sucessor da linhagem familiar (CHAPOT, 2019).

A criança, retratada nua com uma trança lateral, segue as convenções para representação infantil no Reino Antigo, que se modificou pontualmente ao longo dos períodos, mantendo os elementos principais, como na figura 6, do Reino Novo.

As mulheres igualmente eram representadas jovens, bonitas, sem marcas do tempo e seu tamanho variou ao longo tempo. Nas mastabas do Reino Antigo eram menores e pouco marcantes, ao passo que nas tumbas do Reino Novo aumentaram de tamanho e poderiam até ser equiparadas aos maridos nas cenas, indicativo de sua importância no processo de renascimento do morto, atuando de forma ativa em muitas cenas mortuárias (WHALE, 1989).

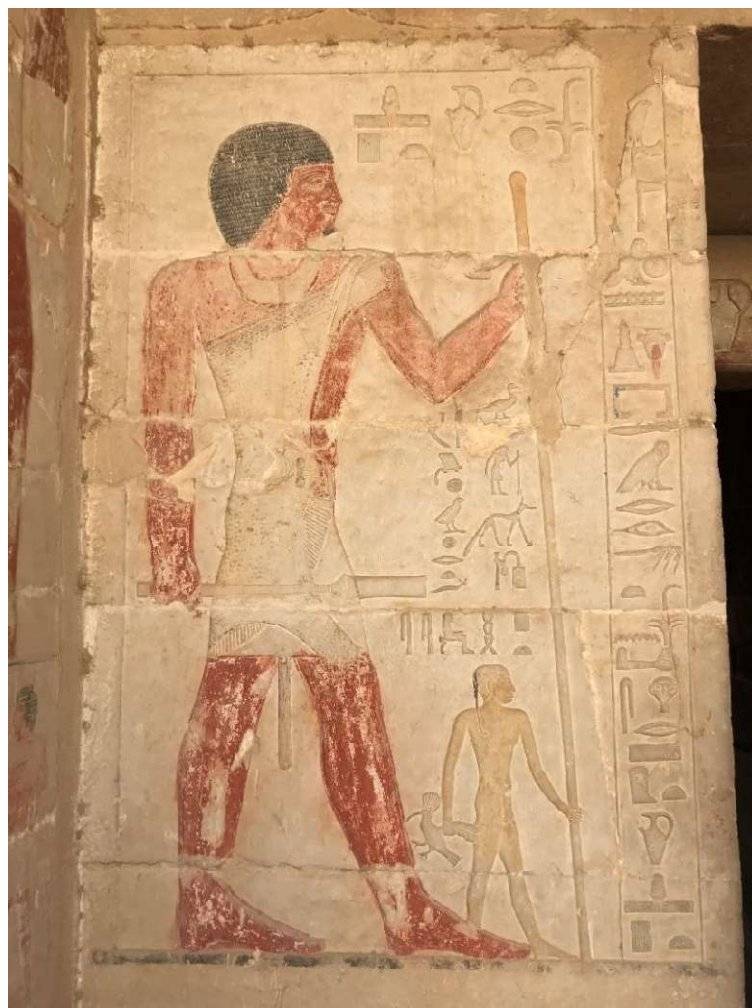


Figura 2- Representação da figura humana em uma mastaba do Reino Antigo
Foto da autora. Tumba de Khnumhotep, Sacara, Egito, 2020

O ambiente natural não tem o mesmo destaque de homens e deuses em cena, servindo, em muitos contextos, como pano de fundo para o desenrolar das ações dos protagonistas humanos, como na figura 1. Homens, animais ou objetos estão inseridos numa ordem solidamente estabelecida e coesa de representação inerente ao pensamento egípcio, que se refletiu na concepção harmônica das grades de composição empregadas para organizar o que seria então retratado e eternizado nas paredes de templos, palácios e tumbas em toda paisagem nilótica ao longo do tempo.

Para tal, foi utilizado desde o período dinástico um sistema de registros horizontais, vigente até o Reino Médio (2055-1550 AEC) quando foi adotada uma grade de quadrados iguais (quadriculados) que auxiliava pintores e desenhistas a encontrar a forma ideal do corpo das figuras principais em uma cena, pois os egípcios acreditavam que cada parte do corpo

humano possuía proporções ideais, cuja unidade básica era o côvado ou cúbito, medida que ia do cotovelo a ponta do polegar, com aproximadamente 52 cm (FREED, 2001).

Em pesquisa específica sobre o tema, Gay Robins, demonstrou que, na maioria dos períodos históricos, as figuras de pé foram construídas sob um quadriculado de 18 quadrados, que ia da sola dos pés até a linha dos cabelos, onde cada parte do corpo correspondia a um pequeno quadrado específico. Figuras sentadas, por sua vez, eram compostas em 14 quadriculados, em média, já que a altura das coxas era descontada (ROBINS, 1994).

As medidas seguiram esse padrão até a Dinastia 25, quando uma modificação significativa no tamanho das figuras ampliou a de pé para vinte e um quadrados da linha do solo para a pálpebra superior e dezessete quadrados para a figura sentada. Na visão de William Peck, o aspecto mais importante de se destacar acerca dos quadriculados para figuração humana e suas variações é compreender que tal layout não era “fixo ou inflexível” e foi exatamente essa flexibilidade na variação das proporções a responsável por criar estilos artísticos, como no caso do período amarniano (PECK, 2015: 371).

No chamado período de Amarna (1352 – 1136 AEC), o faraó Akhenaton promoveu uma reforma religiosa na qual um novo deus, o disco solar Aton, dominou as cenas de templos e tumbas, inclusive as privadas, com representações diversas de sua família adorando o deus e fazendo oferendas ao mesmo (CHAPOT, 2015).

Foi utilizado no período um quadriculado de 20, que poderia ser adicionado em partes diversas do corpo, decisivo para tornar o estilo do período absolutamente distinto, sobretudo em seus primeiros anos mais radicais, marcados pela ambivalência de gênero nas representações régias, fruto das associações solares com deuses primordiais.

Convém ressaltar que o sistema canônico não foi abandonado, apenas flexibilizado em alguns de seus aspectos, proporcionando assim o surgimento de composições únicas no que concerne ao estilo e temas retratados, alguns um pouco incomuns para imagética régia, como as cenas informais de Akhenaton, suas filhas e esposa Nefertiti reunidos sob os raios do sol exercendo atividades aparentemente corriqueiras, porém carregadas de elementos religiosos, conforme podemos observar na figura 3 a seguir:

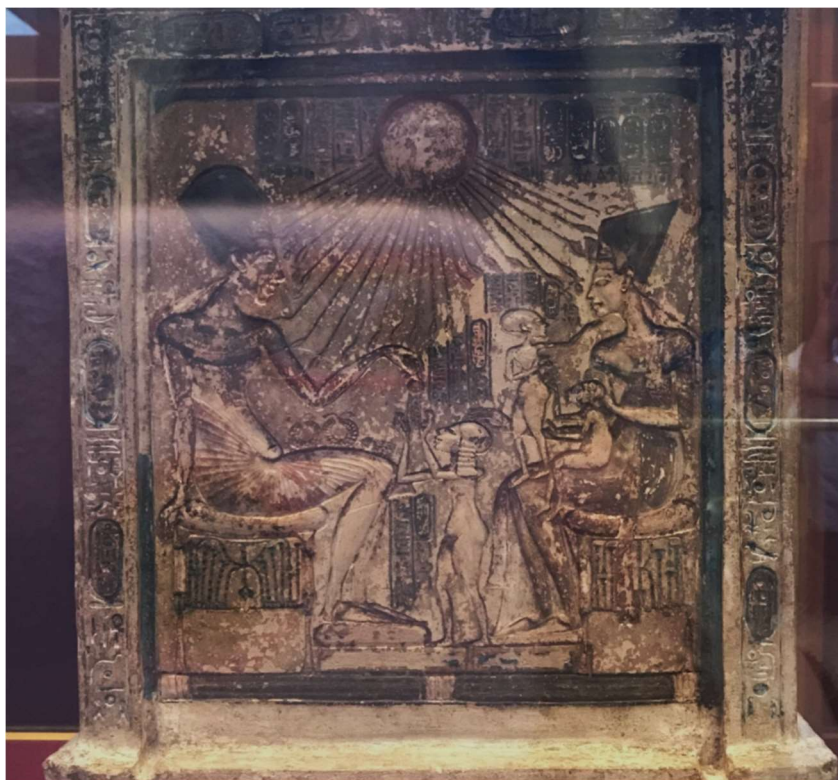


Figura 3: Família real de Amarna. Foto da autora. Estela do Cairo, Museu Egípcio, 2020.

Arte e Sociedade

O modo como os egípcios ordenavam suas formas artísticas está diretamente ligado à sua cosmovisão que se fundamentava no princípio de *maat* (ordem) no qual o caos (*isft*) está no centro das preocupações e deve ser ritualmente afastado através da performance do faraó nos templos, locais erigidos para o culto divino e que se constituíram como fortalezas na terra contra os elementos caóticos desordenados.

Diante dos deuses somente o faraó era retratado, embora na prática o serviço divino fosse incumbência dos sacerdotes, os quais raramente eram pintados no contexto de culto, salvo raras exceções, como os festivais religiosos. Todavia, Baines acertadamente salienta que cenas templárias são uma analogia para o culto, não uma representação direta do mesmo (BAINES, 2015: 7).

Na figura 4 podemos observar o faraó (direita) fazendo uma oferenda ao deus (esquerda). A natureza divina do rei do Egito, descendente direto do deus criador, torna seu tamanho equiparado ao do deus, ocorrendo o que Richard Wilkinson denominou isocefalia, ou seja, cabeças na mesma linha, comum nas representações entre deuses e o faraó, indicando igualdade entre as figuras retratadas (WILKINSON, 1994).

Enquanto intermediário entre homens e deuses, grande parte da iconografia régia no Egito antigo tem um caráter ritual e está carregada de idealização e poses bastante formais e com pouca variação.

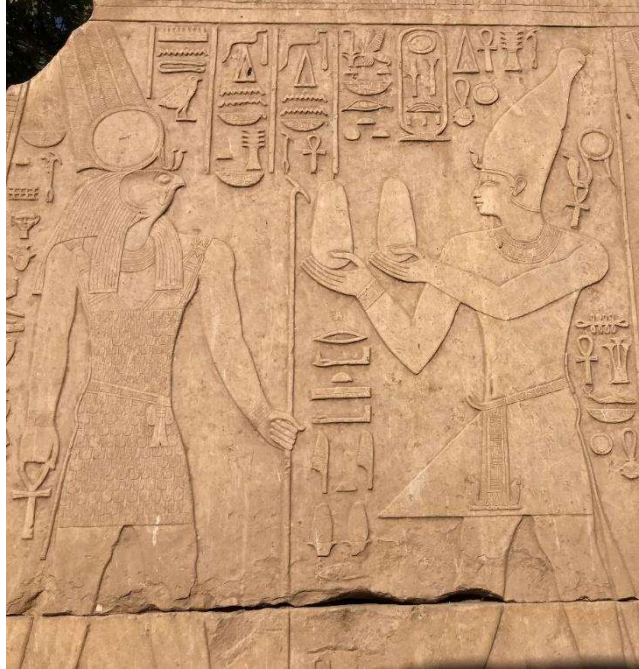


Figura 4: Faraó realiza oferendas divinas. Foto da autora. Karnak, 2020.

Outro tipo de cena recorrente no repertório régio é o massacre dos inimigos do Egito, motivo de grande antiguidade e longevidade na temática egípcia, atestada desde a paleta de Narmer, que remonta ao começo da era dinástica. Neste tipo de cena o faraó em proporções gigantescas enfatiza seu status superior, já que na ideologia faraônica ele era o campeão invencível, sobre-humano, herdeiro do cosmos completo e dono dos países estrangeiros (CARDOSO, 2013).

Nas paredes dos templos egípcios, cuja forma canônica é atingida no Reino Novo, o motivo coloca estrangeiros como inimigos constantes do Egito, independentemente dos conflitos de fato existentes: estrangeiros eram uma representação do caos e por isso deveriam ser vencidos se não se submetessem ao poder egípcio.

Portanto, fosse internamente cultuando os deuses ou externamente aniquilando inimigos do Egito, a representação da atuação régia tinha a capacidade mágica de proteger toda sociedade contra os elementos caóticos que a rondavam diariamente. Esta era uma das principais características da arte no Egito antigo: era utilitária e tinha a capacidade de suscitar a realidade magicamente, pois a figura era aquilo que representava (CARDOSO, 2009). Nesse sentido, as

formas artísticas egípcias eram agentes decisivos para manter o mundo em perfeita ordenação, auxiliando assim na sustentação de Maat, verdade-justiça-ordem do universo.

Pouco conhecemos sobre aqueles que hoje seriam considerados como artistas, mas socialmente indistintos dentro do grupo de trabalhadores do ramo artesanal egípcio. As obras eram anônimas, assinadas em casos raros, pois a originalidade ou a individualidade daqueles que executavam as composições eram aspectos prescindíveis. O cargo era mais importante que o indivíduo que o exercia, logo, o resultado global da obra era o que de fato interessava, não o particular. Pintores ou escultores egípcios, não eram independentes, portanto, não poderiam expressar sua criatividade livremente no âmbito da arte formal, pois, acima de tudo, eram parte das instituições estatais.

Para executar com precisão o trabalho que seria eternizado em tumbas e templos, os artistas eram submetidos a treinamentos supervisionados por um mestre. Aprendiam, por exemplo, a desenhar objetos diversos e retratar as figuras humanas por meio de esboços em superfícies que poderiam ser facilmente encontradas, como lascas de pedra calcária ou fragmentos de cerâmica. Algumas dessas peças, inclusive, chegaram até nós com as devidas correções do mestre, que liderava seu grupo de artesãos e muito provavelmente concebia o design original, além de supervisionar cada estágio da produção, adicionando seu toque pessoal no fim (ROBINS, 1986).

No antigo Egito existiu uma modalidade de arte de caráter não oficial, cujos poucos exemplares que nos chegaram demonstram maior liberdade em sua concepção, já que não estavam presos às regras canônicas. Infelizmente, foram feitos com materiais pouco duráveis, o que nos impede de conhecer melhor as formas artísticas fora do contexto de elite (CARDOSO, 2009). É preciso também destacar que foi somente recentemente que o estudo das chamadas não-elites se tornou foco da Egiptologia, tarefa que Salima Ikram considera difícil, uma vez que a cultura material proveniente das não-elites é de fato menos volumosa e variada (IKRAM, 2015: 180).

Majoritariamente a cultura material que restou do antigo Egito é oriunda de uma pequena minoria da sociedade, a realeza e a elite de corte, as quais controlaram em todos os períodos históricos as riquezas e recursos necessários para construção de monumentos que perduram até os dias de hoje. Através da exploração do trabalho dessa maioria camponesa iletrada, elite e realeza sustentaram seu modo de vida “altamente estetizado” (BAINES, 2015). Ou seja, era para esse grupo social formado por altos funcionários régios, sacerdotes, militares e afins que os trabalhos de arte eram destinados. Este grupo, que recebia a formação de escriba,

estava apto a ler e escrever, logo, capacitado para compreender por completo o significado das representações imagéticas, que se fundiam com a escrita hieroglífica em muitos aspectos em função da unidade radical entre arte e escrita no antigo Egito (CARDOSO, 2009). Conforme destaca Ciro Cardoso, tal monopólio dos códigos era um modo de controle social por parte do grupo dominante que relegou à maioria da população um lugar subalterno reforçando as hierarquias sociais e mantendo seu *status quo*.

Nesse sentido, festivais, funerais e outras cerimônias pomposas que envolviam realeza e elite se configuraram como performances de caráter altamente estético realizados em locais ordenados para impressionar, tanto público, quanto participantes, funcionando como grandes arenas de exibição no antigo Egito (BAINES, 2015).

A tumba é um local profícuo para observarmos como as relações sociais eram representadas na arte egípcia antiga, pois além de deuses e do faraó, outra categoria fortemente favorecida na arte monumental do antigo Egito foram os mortos. Conforme visto na figura 2, as proporções “heroicas” do morto não deixam dúvidas de sua maior importância, como também pode ser observado na figura 5 proveniente da tumba de Khety, erigida em Beni Hassan, durante o Reino Médio.

Na cena podemos notar os diversos registros dividindo e ordenando a cena que se desenvolve ao redor do protagonista, Khety, nome importante, que se encontra diante de uma mesa de oferendas em posição sentada. Nota-se aqui o empilhamento do que seria oferecido: para que tudo fosse visível esta foi a maneira encontrada pelos artistas para exibir todas as oferendas, no que se convencionou chamar de deslocamento vertical (BRANCAGLION, 2003, p. 50).

Na figura 5 podemos observar atividades secundárias realizadas por outras figuras humanas. Além do contraste marcante entre os tamanhos do morto e das demais figuras coadjuvantes, estas não foram concebidas dentro das mesmas regras de decoro que o morto, o que permite maior liberdade nas poses, gestos e temas envolvidos (PECK, 2015: 369). Quanto maior o status social, maior seria o grau de idealização, que se pautava numa espécie de intensidade codificadora na qual deuses ocupavam o topo da lista, seguido do faraó, dignatários masculinos, suas esposas, egípcios comuns e estrangeiros.



Figura 5: Cenas secundárias em uma tumba egípcia do Reino Médio. Foto da autora. Tumba de Khety, Beni Hassan, 2020.

Deste modo, figuras secundárias em cenas subsidiárias poderiam ser retratadas com marcas da passagem de tempo, envelhecidos, com deformidades, mas estavam longe de serem estáticas como a figura principal, sempre ideal e fora do tempo. Seus atos ganham movimentos inéditos de luta, de dança e mesmo as representações de trabalho são retratadas em poses mais relaxadas e flexíveis (ROBINS, 1986: 38).

Arte e Simbolismo

Outro aspecto inerente às formas artísticas egípcias, fundamental para compreensão de seus propósitos e de seu significado diz respeito ao simbolismo das imagens:

O que chamamos de arte egípcia não era apenas uma expressão estética, mas também um modo de representação de um ideal: uma realidade mágica muitas vezes carregada de simbolismo que nos é difícil de interpretar e depende, em parte, de estilos e tendências da época (IKRAM, 2015: 180)

Em seu utilíssimo estudo sobre magia e simbolismo no contexto artístico do antigo Egito em todas suas fases históricas, *Symbol and Magic in Egyptian Art*, Richard Wilkinson, com base em uma gama de ricos exemplos retirados de esculturas, relevos, pinturas, incluindo amuletos e joalheria, reuniu o que considerou como os nove aspectos simbólicos mais

frequentes e importantes em arte egípcia nos âmbitos templário e funerário, em uma obra obrigatória para aqueles que pretendem enveredar neste campo de pesquisa (WILKINSON, 1994).

Tais simbolismos poderiam ser expressos através das formas e do tamanho dos objetos em cena, do local escolhido, dos materiais utilizados, da cor empregada, dos números adotados, dos gestos e ações das figuras retratadas, bem como os hieróglifos usados, já que os elementos ideográficos individuais das imagens poderiam ser “lidos” como se fossem sinais de uma inscrição.

A cor é um dos elementos que Wilkinson classifica como sendo um dos mais importantes em se tratando de simbolismo, pois adicionava vida e individualidade a uma determinada imagem. A coloração era parte integrante da natureza da imagem, portanto substancialmente indissociáveis (WILKINSON, 1994: 104). A paleta de cores egípcia básica era pouco variada e incluía o vermelho, o azul, o amarelo, o verde, o preto e o branco, embora ocasionalmente a mistura de colorações produzisse cores secundárias, como o cinza, o rosa, o marrom e o laranja (ROBINS, 1986: 23-26).

As cores eram derivadas de pigmentos minerais diversos, como ocre, ferro, azurita, malaquita e gesso, apenas para citar alguns exemplos. Alguns apresentam grande longevidade, como o que conhecemos como “azul egípcio”, que de acordo com Richard Newman (2015, p. 506) é o pigmento sintético mais antigo do mundo e foi de longe o principal da história egípcia, sendo encontrado em um objeto datado do reinado do Rei Escorpião, cerca de 3100 AEC.

Muitas delas mantiveram-se incrivelmente vívidas e brilhantes até os dias de hoje. Os pigmentos eram preparados pelo esmagamento da matéria prima com um pilão de pedra e, para que pudessem ser fixadas no gesso seco, Robins explica que a tinta necessitava de algo adesivo que funcionasse como uma cola, provavelmente uma goma solúvel em água cumpria essa função (ROBINS, 1986, : 25). Assim sendo, o vermelho estava associado ao deserto, o azul aos céus e às águas, o verde com fertilidade e amarelo ao sol, branco à pureza ritual e o preto aludia ao mundo inferior.

A cor poderia servir para distinguir as figuras retratadas. Nas composições com figuras idênticas e justapostas, estas eram pintadas com cores claras ou escuras para que pudessem ser diferenciadas umas das outras na cena. Homens, por exemplo, tinham suas peles em marrom avermelhado, que os distinguia do tom das mulheres, geralmente marrom clara ou amarela, dependendo do período. Neste caso o simbolismo estava associado às funções sociais que desempenhavam em vida: mulheres passavam a maior parte do tempo dentro de casa, por isso

um tom mais pálido, ao contrário dos homens, que realizavam inúmeras atividades sob o sol (FREED, 2001: 334).

As divindades também apresentam colorações simbólicas vinculadas às suas características principais, como o verde de Osíris, deus associado à agricultura e ao mundo ctônico e o azul para Amon, por sua relação atmosférica.

Os vários materiais empregados também estavam imbuídos de forte conotação simbólica, pois eram considerados pelos egípcios como a parte integrante fundamental de sua composição interna (WILKINSON, 1994). As pedras, por sua durabilidade, possuíam um destaque especial para os egípcios que costumavam empregá-las em suas gigantescas construções monumentais, especialmente o calcário e o arenito, mesmo que para tal fosse necessário um enorme esforço de extração e transporte nas inúmeras pedreiras espalhadas ao longo de todo o país. A tumba, entendida como a morada eterna dos mortos, bem como o templo, local que as divindades escolhiam para comunicação com homens, eram feitos de pedra, material ideal para eternizar os monumentos egípcios.

Um breve exemplo de como o simbolismo está presente nas composições egípcias está na figura 6, oriunda da tumba tebana de Nebamun, da décima oitava dinastia no Reino Novo.



Figura 6: Cena de caça e pesca no Nilo na tumba de Nebamun, Reino Novo.

Fonte: © The Trustees of the British Museum

A cena que se encontra hoje no Museu Britânico é um exemplar cheio de cores, vivacidade e simbolismos cujo tema é atestado desde o Reino Antigo e foi particularmente marcante nas tumbas da décima oitava dinastia tebana. Resumidamente, temos o morto, Nebamum, caçando aves nas margens do Nilo acompanhado de sua esposa (segurando um buquê de flores atrás do marido) e filha, sentada entre suas pernas em um barco segurando uma flor de lótus toda paramentada.

Podemos organizar as teorias envolvendo as cenas de caça e pesca em três categorias: esporte e subsistência, renascimento em outra vida e controle do caos. Embora exista um enorme debate a respeito das interpretações, todas são possíveis e complementares (HARTWIG, 2004). O simbolismo de que se falou pode ser notado na presença da esposa, decisiva para o renascimento sexual do morto na próxima vida, da filha, que evoca elementos de fertilidade no *post mortem*, nas aves caçadas, aqui entendidas como representantes do caos, conferindo ao morto, Nebamun o poder de ordenar o universo em seu gesto, que imita uma pose régia prestigiosa. Outros animais presentes também possuem simbolismos próprios, como o gato, de forte associação solar e pato, de forte conotação erótica reforçando aspectos fecundos da cena (WILKINSON, 1994).

Este é um breve exemplo de como o simbolismo pode apresentar camadas diversas a serem desveladas quando da análise das imagens egípcias, que não devem ser negligenciadas para que tenhamos um entendimento dos propósitos e significados da arte egípcia antiga de maneira mais completa.

Conclusão

A arte do antigo Egito sempre foi objeto de fascinação ao longo do tempo e podemos atribuir ao seu sistema canônico, com regras estritas para representação, a razão para tamanha atração, latente até os dias de hoje. O modo particular como o corpo humano foi retratado nos permite de imediato reconhecer essa arte como egípcia, em função do estilo único das proporções empregadas. Embora as fontes atestem que os egípcios apreciassem coisas belas e tivessem senso estético, o caráter funcional e utilitário das formas artísticas egípcias foram prioritários.

Carregadas de elementos mágicos e simbólicos, a imagem era aquilo que representava, permitindo, portanto, que uma mesa de oferenda pintada em uma tumba funcionasse como substituto de uma mesa de oferenda real e assim fosse capaz de alimentar o morto ou o deus. Estes, junto com o faraó foram os grandes protagonistas da arte monumental do antigo Egito,

que, apesar de sua imponência majestosa, é de grande sensibilidade e delicadeza, como podemos notar nos pequenos detalhes presentes nas cenas pintadas. Embora não conheçamos os nomes dos artesãos responsáveis por esses trabalhos, temos uma certeza: de que o objetivo de eternizar o que era retratado foi magistralmente atingido.

Referências Bibliográficas

- ALDRED, Cyril. *Egyptian art in the days of the pharaohs 3100-320 BC*. London-New York: Thames & Hudson, 1985.
- ARNOLD, Dorothea. Introdução. In: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs) *Egipto: O mundo dos faraós*, Trad. Luís Anjos et alii. Colônia (Köln): Könnemann, 2001.
- BAINES, John. What is Art? In: HARTWIG, Melinda (org.). *A companion to ancient Egyptian art*, Chichester: Wiley Blackwell, 2015, p. 1-22.
- BRANCAGLION, Antonio. *Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo I*, Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu Nacional, 2003.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Escrita, sistema canônico e literatura no antigo Egito. In: BAKOS, Margaret Marchiori e POZZER, Katia Maria Paim (orgs.). *III Jornada de estudos do Oriente antigo. Línguas, escritas e imaginários*. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998, pp. 95-144.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Arte e ofícios no Egito antigo. In: Fábio de Souza Lessa; Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva. (Org.). *História e Trabalho: Entre Artes & Ofícios*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2009, v., p. 19-32.
- CARDOSO, Ciro. A teologia régia: o faraó segundo a ideologia monárquica do antigo Egito. *Revista Maracanan*, [S.l.], v. 9, n. 9, p. 31-54, dez. 2013. ISSN 2359-0092. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/12749/9871>>. Acesso em: 05 set. 2022. doi:<https://doi.org/10.12957/revmar.2013.12749>.
- CHAPOT, Gisela. *A Família Real Amarniana e a Construção de Uma Nova Visão de Mundo Durante o Reinado de Akhenaton*. Tese de doutorado, 2v. Universidade Federal Fluminense, 2015.
- CHAPOT, Gisela. A Criança nas Representações Mortuárias Privadas do Antigo Egito. In: BRANCAGLION, Antonio, GAMA-ROLLAND, Cintia e CHAPOT, Gisela (orgs.), *Semna - Estudos de Egitoologia VI*, 2ª ed. – Rio de Janeiro: Editora Klínê, 2019, p. 44-59.
- DAVIS, Whitney. *The canonical tradition in ancient Egyptian art*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1989.
- FISCHER, Henry George. *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.) *Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen*. London: Thames and Hudson/Boston: Museum of Fine Arts, 1999.
- FREED, Rita (2001), Beleza e Perfeição – A Arte Faraônica. In: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs) *Egipto: O mundo dos faraós*, Trad. Luís Anjos et alii. Colônia (Köln): Könnemann, 2001, pp. 331-342.

HARTWIG, Melinda, *Tomb painting and identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*, Monumenta Aegyptiaca X, Fondation égyptologique Reine Elisabeth, Brepols, 2004.

IKRAM, Salima. Interpreting Ancient Egyptian Material Culture. In: HARTWIG, Melinda (org.). *A companion to ancient Egyptian art*, Chichester: Wiley Blackwell, 2015, p. 175-188.

NEWMAN, Richard. Technology. In: HARTWIG, Melinda (org.). *A companion to ancient Egyptian art*, Chichester: Wiley Blackwell, 2015, p. 504-521.

PECK, William. The Ordering of the figure. In: HARTWIG, Melinda (org.). *A companion to ancient Egyptian art*, Chichester: Wiley Blackwell, 2015, p. 360-374.

ROBINS, Gay. *Egyptian painting and relief*. Aylesbury: Shire, 1986.

ROBINS, Gay. *Proportion and style in ancient Egyptian art*. London: Thames & Hudson, 1994.

SCHÄFER, Heinrich. *Principles of Egyptian art*. Texto preparado por e com um epílogo de Emma Brunner-Traut. Trad. e notas de John Baines. Oxford: Griffith Institute, 1986.

SHAW, Ian (org.) *The Oxford history of ancient Egypt*. Oxford- New: Oxford University Press, 2000.

SMITH, William Stevenson. *The art and architecture of ancient Egypt*. Harmondsworth- New York: Penguin, 1981.

WHALE, Sheila. *The Family in Eighteenth Dynasty of Egypt. A study of the representations of the Family in private tombs*, Sydney: The Australian Center for Egyptology, 1989.

WILKINSON, Richard H. *Reading Egyptian art*. London: Thames & Hudson, 1992.

WILKINSON, Richard H. *Symbol and magic in Egyptian art*. London: Thames & Hudson, 1994.

O CULTO AO NILO: AS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS E OS HINOS A HAPI NO EGITO

Gustavo Henrique Marques Maciel

Graduando em História - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Orientadora: Profa. Dr^a. Maria Regina Candido - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

A dependência dos egípcios para com o Nilo tangenciava todos os setores desta comunidade. Assim como a religião não se separava do âmbito político ou econômico, os egípcios corriqueiramente faziam associações entre o Nilo e as questões do seu cotidiano, se tratando de um ponto estratégico de arquitetura ou da escolha do material para trabalhar na escola dos escribas, até a religião. O rio era quase que a única base da economia do Egito, não sendo o ouro extraído no deserto oriental e na Núbia. O Nilo era a fonte dos alimentos, era crucial tanto na produção quanto na exportação dos alimentos e ouro, mas principalmente dos cereais (CASSON, 1965: 32).

Estando presente em diversas crenças populares no Egito, o Nilo está sempre de alguma forma ligado às divindades e seus mitos. Um exemplo disto são as divindades, como *Taweret*, deusa que tinha como sua representação um hipopótamo, tinha a função de proteger as grávidas. Ligada a fertilidade e com sua aparência de animais do Nilo, *Taweret* era ainda representada em azul como forma de qualificar que é proveniente da água (FERREIRA, 2010: 1). Outro exemplo de divindade associada ao Nilo é *Sobek*, deus crocodilo que era responsabilizado pelas mortes acidentais e eventos inesperados (SILVA, 2016, n. p).

Para além das crenças relacionadas a terceiros por meio do rio, deve-se apontar também as formas de culto direcionadas diretamente ao Nilo, o deus costuma aparecer nas obras arquitetônicas do Egito com frequência. Em sua aparição mais frequente na literatura do Egito antigo, podemos apontar o Hino ao Nilo, que era utilizado para os rituais de fertilidade e inundação em Tebas. O evento anual mais importante do calendário egípcio era a chegada de *Akhet*, a inundação do rio que ocorria entre julho e outubro do nosso calendário.

Isto porque o entendimento de tempo para os egípcios funcionava em prol das suas necessidades agrícolas, levando estes povos a organizarem seu calendário em função das cheias do Nilo (GARCIA, 2022: 12).

O festival da inundação era a mais importante celebração para os egípcios, pois comemorava a chegada da cheia e faziam suas preces e ofertas ao *Hapi*, o Nilo. Os egípcios acreditavam que, caso as cheias não fossem comemoradas como feriados, elas não ocorreriam no ano seguinte, tornando suas terras inférteis. Durante as festividades baseadas nessa crença, o rio era dividido em sete níveis, cada qual era representado por um templo, estes templos eram gerenciados pelos sacerdotes de *Hapi*. Durante as festividades os templos eram adornados com flores e esculturas do deus do Nilo (SAFAK, 2022: 32).

Entre os diversos rituais e práticas associadas ao Nilo durante as celebrações, destacava-se a oferenda às divindades. As pessoas lançavam ouro, joias e amuletos no rio enquanto rogavam por uma colheita abundante e recitavam o hino à divindade. Esse ato remetia ao mito da morte de Osíris, que, segundo a tradição, teria sido lançado ao Nilo dentro de um baú repleto de joias e ouro. Essa prática teve origem em Filae (ELLIS *apud* PETRUSKI, 2016: 32).

O Hino ao Nilo se tornou tão popular entre os egípcios que provavelmente era utilizado como um texto para a aprendizagem da escrita hieroglífica nas escolas de escribas. Esse hino era frequentemente reproduzido em ostracas encontradas em Deir el-Medina, local onde se situava uma importante escola de escribas próxima a Tebas. Além de seu uso educativo, o texto também era copiado e inscrito em vasos cerimoniais, sendo levados para festivais e locais sagrados onde ocorriam rituais em homenagem ao rio. Durante essas celebrações, sacerdotes e devotos recitavam o hino como forma de veneração, agradecendo as cheias que garantiam a fertilidade das terras. Esse costume reforçava a ligação simbólica e espiritual entre os egípcios e o Nilo, considerado a fonte primordial da vida e abundância no Egito Antigo (CASSON, 1965: 36).

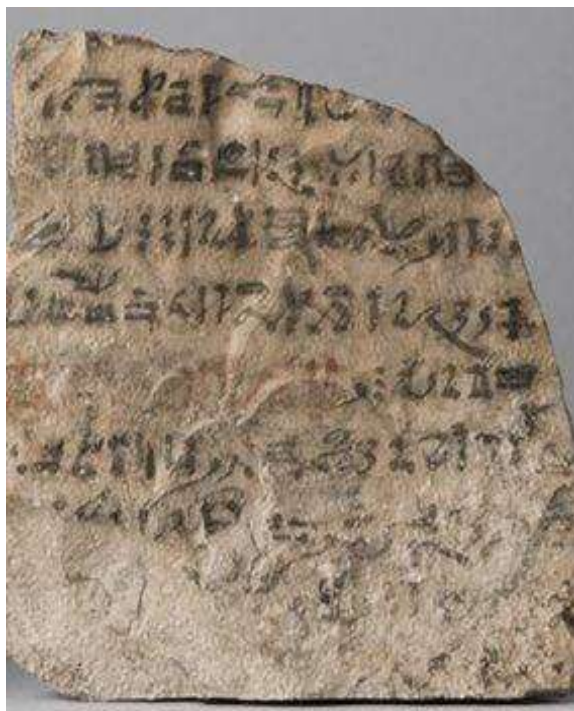


Figura 1: Ostraca com texto hierático que preserva parte do “Hino ao Nilo”.
 Fonte: Museu Egípcio de Turim. INV: S. 6356.

O autor Lovari (2021: 15) diverge da interpretação de que o Hino ao Nilo seja um documento de cunho religioso. Ele defende que, ao contrário dos textos funerários, o hino não foi elaborado com a finalidade de realizar um ritual ou oferecer diretrizes sobre o mundo dos mortos e seus ritos. Na verdade, trata-se de um poema criado em homenagem ao Nilo, atribuído a um renomado escriba chamado Ennana. Em sua descrição sobre o texto, Lovari afirma que o hino apenas reforça a ideia já estabelecida que o Nilo é o precursor de toda a vida do Egito, e o nomeia ainda como sendo um “deus supremo” e “o pai dos deuses e de todas as outras coisas”

A ideia de uma divindade que dava a vida para tudo e todos, incluindo todos os deuses, vem da soberania que é demonstrada no próprio hino. O Nilo era tido como um deus bondoso que dava a dádiva da vida com suas cheias, porém ao mesmo tempo era um deus impiedoso que causava a morte se suas cheias fossem demasiadas (LOVARI, 2021: 26).

A utilização deste “Ode ao Nilo” como recurso de aprendizagem da escrita é um apontamento que deixa transparecer uma relação de proximidade cotidiana dos alunos com o texto a ser trabalhado, já que a escrita era ensinada mais comumente com a tradição oral, utilizando algo que lhes fosse cotidiano para uma melhor memorização (CASSON, 1965: 36).

Parte do hino que é apresentado por Casson,

Salve, ó Nilo que saís da terra e vens dar vida ao Egito! (...) O que dá de beber ao deserto e ao lugar distante da água. O que faz a cevada e dá vida ao trigo para que ele possa tornar festivos os templos. Se ele é preguiçoso então as narinas se tapam e todos ficam pobres. Se por isso há um corte nas oferendas de alimentos dos deuses, então um milhão de homens perece entre os mortais e pratica-se a avareza. (...) Mas as gerações de teus filhos alegram-se por ti e os homens te saúdam como um rei(...) Quando o Nilo transborda, oferendas são feitas a ti, bois sacrificados a ti, grandes oblações são feitas a ti, engordam-se aves a ti, caçam-se leões no deserto para ti, acendem-se fogo para ti. E fazem-se oferendas a todos os outros deuses, como se fazem ao Nilo, com superior incenso, bois, gado, aves e chamam(...) (CASSON, 1965: 36)

Segundo seu mito, *Hapi* nascia da caverna *Qerty*, de onde partia para o céu, depois faria passagem pela terra dos mortos e enfim chegaria ao mundo mortal onde se dirigia ao Egito (Petruski, 2016: 27).

Hapi era conhecido também na Grécia como a personificação do Nilo, este era invocado como “*Neilos*” o Deus-Rio do Egito, filho de Tétis com seu irmão Oceano (HESÍODO, 1995: 98). Em grego, *Hapi* significa “águas do Nilo” cuja crença e ritos se difundiram através do Mediterrâneo como deixa transparecer nas imagens em homenagem ao rio Nilo em Roma, no templo de Ísis em Pompeia, local onde se encontra uma estátua em homenagem ao deus Nilo.

No que tange às representações iconográficas da divindade, há uma divergência entre as figuras produzidas pelos próprios egípcios e as que foram produzidas fora, como a imagem romana anteriormente citada. Isto reflete os conceitos e o imaginário de uma sociedade acerca de uma divindade com determinados atributos, no caso de *Hapi*, a água, a fertilidade e a prosperidade, além de, em alguns mitos, ser uma figura central na criação da vida. *Hapi* teria seu gênero ligado ao seu atributo divino da vida, ou este foi assim representado como uma divindade andrógina por se tratar de um elemento em si, e não a representação de um?



Figura 2: Alto relevo de Hapi. Fonte: Parede do Templo de Ramesses II. Crédito da imagem: Aidan McRae Thomon.

Em sua iconografia egípcia, *Hapi* é representado com diversos elementos simbólicos que reforçavam sua associação com a fertilidade e a abundância proporcionadas pelo rio. Um dos principais símbolos ligados a divindade são as oferendas, frequentemente retratadas sobre uma mesa repleta de cereais, peixes e outros produtos que demonstravam a fertilidade do Nilo. Esses elementos destacavam o papel do deus como provedor das cheias que garantiam a colheita e a subsistência do Egito. Outro aspecto marcante em seu simbolismo é sua fisionomia singular. Ele é representado com seios pendentes, remetendo à figura feminina e simbolizando a fertilidade, e com uma barriga avantajada, que expressa a fartura trazida pelas águas do rio. A coloração azul de sua pele é outro atributo significativo, pois faz referência à água do Nilo, reforçando a identidade divina de Hapi como a própria essência do rio (MILLARD, 2001: 9).

Hapi é frequentemente retratado com mesas de oferendas repletas de cereais, peixes e outros produtos derivados das águas do Nilo. Esses itens não apenas simbolizam a riqueza natural proporcionada pelo rio, mas também reafirmam seu papel essencial na manutenção da vida e da ordem no Egito Antigo. Além disso, a própria figura do deus reforça essa simbologia. A barriga avantajada e os seios pendentes são traços constantes em suas representações, ressaltando sua ligação com a fecundidade e a nutrição. Essa iconografia reforça que, mesmo com variações estilísticas ao longo do tempo e em diferentes regiões, a essência do deus como símbolo de renovação, prosperidade e vida permaneceu inalterada na tradição egípcia.

A análise comparativa de diversas representações iconográficas de *Hapi*, realizada no projeto que deu origem a este artigo, revela que, independentemente da época ou local de produção, certos elementos simbólicos permanecem recorrentes. Entre eles, destaca-se sua associação com a fertilidade e a abundância, aspectos fundamentais de sua identidade divina. Esses atributos são representados por meio de elementos visuais que remetem à prosperidade, como a presença de alimentos e animais em sua iconografia.



Figura 3: Estátua do rio Nilo, como *Neilus*. Fonte: Museu do Vaticano. Inv. [2300](#)

Em sua representação romana, *Hapi*, denominado de *nilus*, do grego antigo Νεῖλος, é frequentemente representado como um velho deitado de lado, com uma cornucópia cheia de frutas na mão esquerda e espigas de trigo na mão direita, símbolos claros de sua associação com a fertilidade e a abundância trazidas pelas águas do Nilo. A terra do Egito é evocada na cena pela presença de uma esfinge sobre a qual a figura repousa, além de alguns animais exóticos, que sugerem a riqueza da fauna egípcia. Há na obra dezesseis crianças, uma alusão aos dezesseis côvados (cerca de 8 metros) de água, que correspondem ao nível que o Nilo atinge durante a estação das cheias.

Na mitologia grega o deus aparece como um *potamos*, em grego antigo ποταμός, um *deus-rio*, ou seja, uma divindade que tem sua forma física em um rio, sendo estes descritos como rios rodopiantes, filhos da titânide Tétis com seu irmão Oceano (HESÍODO, 1995: 98).

Hapi, como deus das cheias e da fertilidade, é representado em sua iconografia de maneira a ressaltar suas qualidades de abundância e renovação, essenciais para a agricultura e a vida cotidiana do Egito. A simbologia associada à sua imagem, como a mesa de oferendas repleta de cereais, peixes e produtos que brotavam das águas do Nilo, reforça sua função como provedor da vida. Suas representações com seios pendentes e barriga avantajada não são meramente estilísticas, mas indicam sua natureza fecunda, capaz de sustentar e nutrir as terras

do Egito com sua inundação. Sua coloração azul, por sua vez, liga sua imagem diretamente   água do Nilo, como uma extens  o do próprio rio, que dava vida a tudo o que tocava.

A popularização do Hino ao Nilo, que se tornou um texto importante não apenas nos cultos religiosos, mas também no ensino da escrita hieroglífica, é outro exemplo da ubiquidade da divindade na vida egípcia. O hino, que celebra a chegada das cheias e a fertilidade trazida por *Hapi*, foi disseminado entre as camadas educadas da sociedade, sendo transcrito em ostracas e usado como ferramenta pedagógica. O fato de o hino ter sido utilizado para ensinar a escrita aos escribas não apenas confirma o profundo vínculo cultural com o Nilo, mas também revela como a religião e a educação estavam entrelaçadas na sociedade egípcia. Ao ensinar sobre o Nilo e seus ciclos, os escribas estavam internalizando um dos pilares da cosmovisão egípcia, que não separava o aprendizado da espiritualidade e da prática cotidiana (CASSON, 1965: 36).

A crença de que a inundação do Nilo deveria ser comemorada como um evento sagrado e que, caso não fosse devidamente celebrada, as cheias poderiam falhar no ano seguinte, reflete uma visão de mundo profundamente integrada à natureza. Para os egípcios, o Nilo não era apenas um rio, mas uma divindade viva que precisava ser cultuada e reverenciada para que a ordem cósmica fosse mantida. A crença de que a fertilidade das terras estava diretamente ligada ao comportamento do rio exemplifica a dependência espiritual que o Egito tinha de seu entorno natural. Essa visão de interdependência entre o divino e o natural era uma característica fundamental da religião egípcia, que via o mundo como um lugar harmonioso em que as forças cósmicas e naturais estavam intimamente conectadas (SAFAK, 2022: 32).

Em relação às representações iconográficas, observa-se que, embora haja variações estilísticas entre as imagens egípcias e as romanas de *Hapi*, certos elementos simbólicos permanecem constantes. A cornucópia, os alimentos e a barriga avantajada são símbolos associados à fertilidade, enquanto o azul, cor que remete à água, continua a ser um atributo essencial do deus. Essas representações são uma forma de relembrar e reforçar o vínculo dos egípcios com o Nilo, que, para eles, era não apenas uma fonte de vida física, mas também um agente de renovação espiritual e cósmica (CASSON, 1965: 31).

Em última análise, o culto ao Nilo e a figura de *Hapi* nos ensinam que as divindades no Egito não eram apenas símbolos de forças naturais, mas representações da profunda conexão espiritual que os egípcios tinham com o seu ambiente.

Através da adoração a *Hapi* e de seus rituais, os egípcios buscavam garantir a continuidade da vida e da ordem, *ma'at*, celebrando a fertilidade do Nilo e reconhecendo sua importância como fonte de tudo o que era necessário para a sobrevivência e o florescimento da

sociedade egípcia. A presença do culto ao Nilo nas diversas camadas da sociedade, desde os escribas até os camponeses, é um reflexo de como a religião permeava todos os aspectos da vida egípcia, consolidando o Nilo não apenas como um rio, mas como um deus vital e fundamental para o equilíbrio de todo o Egito.

Fontes documentais

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

ESTÁTUA DO NILO. A colossal estátua do Nilo foi descoberta em 1513 em Campo Marzio, onde provavelmente decorava o chamado *Iseo Campense*, dedicado às deusas egípcias Ísis e Serápis. *Museu do Vaticano*, Inventário 2300. Disponível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html>. Acesso em: 24 jan. 2025.

OSTRACA COM HINO AO NILO. Médio Império (2160–1730 a.C.) – Egito, Tebas. *Museu Egípcio de Turim*, Inv. S. 6356.

PLACA DE CALCÁRIO COM IMAGEM DE HAPI. Representação da personificação do rio Nilo, denominado Hapi. Egito, Abydos, Al Balyana, Templo de Ramessés II. Data: 1303–1290 a.C.

Referências bibliográficas

CASSON, Lionel. *O Antigo Egito*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1965.

FERREIRA, Lucas. Taweret. *Antigo Egito.org*, 2010. Disponível em: <https://antigoegito.org/deusataueret/>. Acesso em: maio 2023.

GARCIA, Juliana (org.). *O panteão egípcio*. Cotia, SP: Editora Pandorga, 2022.

LOVARI, Leonardo Paolo. *Inno al Nilo*. Itália: Editora Harmakis, 2021.

MILLARD, Anne. *Os egípcios*. 24. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2001.

PETRUSKI, Maura Regina. Um rio... Nilo, um deus... Hapi, uma deusa... Anuket e um festival. *Revista Mundo Antigo*, ano 5, v. 5, n. 11, dez. 2016. ISSN 2238-8788. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2016-2/artigo01-2016-2.pdf>. Acesso em: dez. 2023.

ŞAFAK, Filiz Ay. Eski Mısır'da Nil Nehri ve Tanrı Hapi. *Amisos*, v. 7, n. 12, p. 22–47, 2022.

SILVA, Daniel. Panteão Egípcio. *Mitografias*, 2016. Disponível em: <https://www.mitografias.com.br/2016/02/panteao-egipcio/>. Acesso em: maio 2023.

A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NA ARTE MODERNA PERNAMBUCANA: O CASO DA OFICINA FRANCISCO BRENNAND E O ENSINO DE HISTÓRIA

Otávio Vicente Ferreira Neto

Mestre em História - Universidade Federal Rural de Pernambuco

Egiptomania: o Egito nas artes

A egiptóloga brasileira Margaret Bakos (2004: 09) levanta um importante questionamento: “O que faz uma civilização tão antiga como essa continuar ditando modas e, seis milênios depois, prosseguir influenciando aspectos tão diversos da vida contemporânea, seja na arquitetura, nas artes, no espiritualismo, na ciência e na filosofia?” Transplantando para nosso objeto de pesquisa, qual a motivação para o Egito servir de inspiração para as criações de Francisco Brennand? O artista pernambucano confessa em seus diários a influência das mitologias; egípcias, romana, grega e africana, nas suas criações. As obras; Ovo primordial (1968), totens felinos (1979), obelisco (1985) e esfinges (1983) representam a influência da Antiguidade, especificamente do Egito na arte moderna pernambucana.

O apreço pelo Egito Antigo se manifesta através de três diferentes formas na cultura moderna. Segundo Bakos (2003), a primeira delas a ‘egiptofilia’ consiste no gosto por objetos relativos à cultura egípcia, a segunda, a ‘egiptomania’ é a reutilização de elementos culturais do Antigo Egito pela sociedade contemporânea, a terceira e última é a ‘egiptologia’, ramo da ciência que estuda tudo relativo à antiguidade egípcia. Tal como realizou Marcia Saraiva (2007), a presente dissertação irá, através de ferramentas conceituais da egiptologia, tratar especificamente da egiptomania na arte.

Desde a Antiguidade que o fascínio pelo Egito ocorre. Um episódio protagonizado pelo imperador Augusto poderia representar o início da egiptomania: o mesmo ordenou o traslado de diversos monumentos egípcios para Roma, buscando a partir disso demonstrar seu poder. Por outro lado, a expedição científica, militar e política ao Egito, liderada por Napoleão Bonaparte, resultou, segundo Thais Rocha (2023), na fundação da egiptologia como ciência. A partir desse momento, o Egito tornou-se uma ‘febre’ na Europa. Resultantes da exploração, surgem as obras: *Description de l’Égypte* e *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte* do arqueólogo Vivant Denon, que se consistem em descrições detalhadas do Egito, nesse sentido Liliane

Coelho (2005) elenca a inspiração causada pelo manuscrito resultando na elevação nos números de releituras da arte egípcia no período.

Descobertas como a Pedra de Roseta e sua subsequente decifração por Jean François Champolion, e a tumba de Tutankhamon e seus achados arqueológicos por Howard Carter representam o crescimento, da egiptologia e expansão, da egiptomania no XIX. Margaret Bakos (2003) elenca que a descoberta da máscara funerária do faraó Tutankhamon desencadeou a apropriação de inúmeros elementos da cultura egípcia, principalmente pelo setor de joias e decoração das sociedades modernas. Gradualmente, o fenômeno da egiptomania se dissemina e, neste sentido, Raquel Funari (2017: 225) atenta que “os meios de comunicação modernos viriam a multiplicar essa tendência.”

De fato, o gosto pela re/utilização de elementos da cultura egípcia antiga, no Brasil, chegou até nós, vindo da África às Américas, ao sabor das etnias, de credos e de valores mundanos muito diferenciados. Tais práticas se constituem, além de exemplares únicos, em fragmentos preciosos de um fenômeno de transculturação de longa duração, que vem atravessando espaços oceânicos e continentais em um movimento contínuo e intermitente: a apropriação, por outras culturas, de elementos do antigo Egito. Elas demonstram que a civilização ocidental foi construída tomando algumas peças de empréstimo ao oriente, ainda que o mosaico resultante fosse sempre diferente, essencialmente ele era o mesmo”. “(...) É que essa última (a Egiptomania) não condiciona a apropriação de elementos do Antigo Egito, ao conhecimento específico e erudito de seu significado original, à época de sua criação, mas à sensibilidade daqueles que a utilizam, seja para expressão artística, seja para a venda de algum produto. (BAKOS, 2003)

Brennand e o Egito

“Por que um artista cria, de onde partem suas ideias, como é seu método para elaboração de sua obra, seu processo de execução?” São questionamentos de Camila Lima (2009) que serão incorporadas como questões norteadoras. Inicialmente, buscando responder a primeira indagação a autora coloca que a arte é para quem a produz um ato de rebeldia, além de ser uma forma de manter o equilíbrio. Diante do objetivo dessa dissertação de estudar os episódios de egiptomania em produções criada por Francisco Brennand, ao invés de se perguntar ‘de onde partem suas ideias’, a pergunta mais adequada seria: Por que o artista se inspira no Antigo Egito para criar? Documentações do Acervo Instituto Oficina Francisco Brennand (2017) revelam a vivência do artista, que transitava entre as bibliotecas dos pais, experiencia que o permitiu estabelecer contato com ‘as Antiguidades’ que lhe inspirariam a criar mais tarde.

Quanto aos métodos e técnicas de produção em cerâmica, as obras de Francisco Brennand resultam de um conjunto de procedimentos que unem formação intelectual, técnicas de manipulação de barro e queima. Essa reunião demonstra a capacidade de criação do artista e sua constante dedicação ao estudo da arte, seu esforço em capacitar-se e aprimorar-se. A

constituição física das esculturas ocorre a partir de algumas etapas: a primeira delas, a seleção da matéria prima. Originada a partir da transformação de minerais através da ação da água, existem diferentes tipos de argila, cada qual com suas características (temperatura específica para a queima, por exemplo) que influenciam na escolha. Para executar suas peças, Francisco Brennand (2005, s.p) se utiliza de argilas advindas dos Estados do Piauí, Paraíba e Pernambuco que: “na sua maioria, as descobertas de jazidas de nossa matéria-prima foram resultantes de exaustivas prospecções feitas pelo meu pai (um homem fascinado pela matéria cerâmica) no interior nordestino, e não me parece um acaso, apenas encontrá-las, hoje, lá onde se encontra vida no coração da terra.

A busca por uma argila com características específicas proporcionou à cerâmica uma alta qualidade. Encomendado, o barro era acomodado em galpões localizados na oficina, onde se realizavam os processos para a modelação. O ato do ceramista moldar o barro pode ocorrer de duas formas, manual ou através de moldes, e, como aponta Camila Lima (2009: 156), na arte de Brennand “tudo parte de um desenho, nele se encontra a ideia inicial, fruto da criação do artista que dará origem à escultura”. Ou seja, a ilustração é o ponto de partida para a execução da modelagem por artesãos da oficina. Sob orientação do artista, todo processo é monitorado a fim de obter o resultado previsto. Para obras de maior complexidade eram criadas modelos em escala menor, a partir dos quais era possível observar as ideias fora do papel, possibilitando ao artista ajustar a produção.

A etapa seguinte era a esmaltação das esculturas: com as peças já secas, aplicavam-se os esmaltes cerâmicos e levavam-nas ao forno para uma pré queima. A pintura pode ser aplicada de duas formas: imersão ou pulverização. Feito isso, as obras estão prontas para as sucessivas queimas realizadas pelo artista, algo específico de suas técnicas para dar tom e formas às criações.

As esculturas de Brennand possuem tons ferruginosos, definidos pela elevada temperatura em que sua cerâmica é queimada, cerca de 1.400°C. Devido à característica do processo, o artista teve seu leque de cores resumido – é mais difícil obter cores vivas, como vermelho, amarelo, laranja ou um forte azul, na queima em alta temperatura (LIMA. 2009: 126).

Em 06 de Agosto de 1974, Brennand registrou em seu diário: “Sem fogo não há cerâmica”, a fala do artista só reforça a importância desse elemento para as suas produções; por meio das chamas, as obras adquirem suas características e diferentemente das técnicas de desenho ou pintura, o processo de queima independe da interferência do artista sobre o material. Camila Lima (2009: 150) aponta que o trabalho em cerâmica é desempenhado em conjunto

entre: ‘homem – natureza – artista – e fogo.’ O calor é muito imprevisível, por isso acontecimentos desagradáveis, como rachaduras e quebra de esculturas são recorrentes. Em seus escritos o artista (2016: 406) comenta: “algumas vezes, os grandes acidentes com rachaduras abertas, como cavernas, recriam uma nova escultura[...] A entrada e a saída do forno são como uma guerra, onde quase sempre vence o mais forte: o poder do fogo”. Para produzir sua arte, Brennand desenvolveu uma rotina, que inclui chegar cedo à oficina, desenhar, acompanhar a modelagem e a queima, um processo que conferiu excelência à sua arte. O fogo está diretamente relacionado ao ato de transformar, e através dele muitas esculturas ganham a vida.

Na propriedade São Cosme e Damião no bairro da Várzea, cidade do Recife, Estado de Pernambuco, está situada o Instituto Oficina Francisco Brennand. O conjunto arquitetônico do local está composto por jardins, pátios, templos, galpões, praças e demais espaços ao qual o artista denomina por “cidadela”. Um dos principais ambientes da cidadela é o pátio de entrada que acomoda esculturas como os *Comediantes* (1987) e o *Pássaro Roca* (2007). Ao centro de tudo, se encontra o pátio do templo, que celebra o ovo primordial em referência a origem dos seres e processo de reprodução. O salão das esculturas e outro importante local, estando lá exposto cerca de 600 esculturas do artista, o showroom da linha arte design também acolhe exposições temporárias do acervo institucional e serve de ligação para a Praça Burle Marx. Criado pelo paisagista brasileiro o ambiente conta com jardins projetados com plantas nativas e dar acesso a avenidas das *Esfinges* (1989), entrada oficial do local. Na ‘cidadela’ de Francisco Brennand estão presentes ainda a capela Imaculada Conceição, o teatro Deborah Brennand, a Accademia e o Templo do Sacrifício.

A partir da compreensão de onde estão abrigadas as obras, podemos retornar ao fenômeno da egiptomania presente nelas. As obras do artista são repletas de crenças, gostos e pensamentos; mesmo um olhar apressado por elas encontra indícios da busca pelas respostas às grandes questões primordial como também identificar a relação delas com o Egito Antigo, tal como realizou um taxista, que em passeio pelo local profere a seguinte comparação: “Mas esse lugar parece o Egito!”

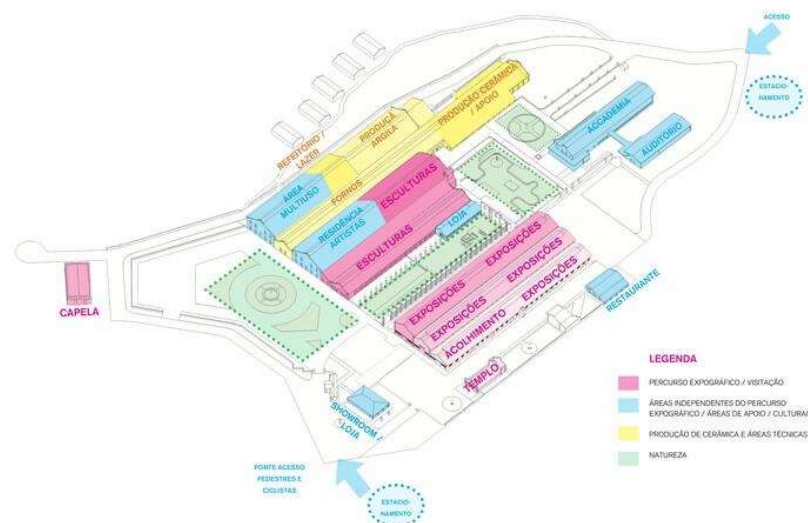


Imagem 11: Planta baixa do Instituto Oficina Francisco Brennand. Fonte: acervo Instituto Oficina Francisco Brennand

Esfinges (1983)

De acordo com tabela apresentada em Raquel Funari (2017) Tutankamon (15%), múmias (8%), pirâmides (6%) e esfinges (4%) são as principais imagens associadas ao Egito antigo, por estudantes de graduação em História da Unicamp. Sob tal premissa encontra-se uma das principais motivações para as reinterpretações contemporânea de elementos culturais egípcios, segundo Bakos (2003). Pode ser este o caso, ou talvez, seja apenas a busca de inspiração criativa, que levou Francisco Brennand a conceber a obra *esfinges*.

Na data de 5 de março de 1982, Brennand (2016: 89) escreveu em seu diário: “Ainda com os olhos vermelhos lacrimejando em abundância, retorno o trabalho de modelagem na IV Esfinge, num conjunto de doze esculturas um pouco semelhante a freiras medievais e muito a certas esculturas egípcias.” Localizadas na entrada principal do Instituto Oficina de Francisco Brennand, num conjunto de 12 esculturas idênticas estão divididas em seis a esquerda e seis a direita ladeando o acesso e formando uma ‘avenida de esfinges’. Na concepção criacional do artista a função simbólica da presença dessas criaturas na porta de entrada seria a de escoltar e proteger os visitantes que por ali passar tal como acreditavam os egípcios.



Imagem 15: Processo de queima da esfinge X. (Imagem de Tadeu Lubambo)

O fogo era fator preponderante para a execução das esculturas cerâmica, possuindo poder de conceber vida como também matar as obras, por sua instabilidade e imprevisibilidade. Conforme aponta Peter Burke (2017, p.209) “Toda imagem conta uma história”, a fotografia acima é resultante da produção do livro *Brennand*, capturada por Tadeu Lubambo, registra os detalhes do processo de queima da *X Esfinge*, uma importante etapa criativa do artista plástico pernambucano. Erwin Panofsky (1979) alude para a necessidade de estabelecer um olhar atento às minúcias da imagem; nesse sentido a foto de Lubambo permite a observação de uma particularidade da parte superior da escultura, como a presença do que seria a representação de um *nemes*, caracterizando-a como do sexo masculino.

A hipervalorização do corpo recorre na produção artística de Francisco Brennand: a presença de falos, vaginas e partes corporais em pinturas e esculturas evidencia tal fato. O estudo presidido por Kathrin h. Rosenfield (2002) enfatiza para o caráter fálico da esfinge, atribuindo tal característica a representação produzida por Brennand, explicando a similaridade da parte superior da escultura com uma glândula.

Concebida em 1982, as esculturas intituladas *Esfinge* foram inseridas na entrada principal do Instituto Oficina Francisco Brennand, entretanto uma prática habitual da criação cerâmica do artista era a produção da denominada ‘obra teste’, cuja função seria a de mensurar o resultado da criação. Em suma maiorias os protótipos eram destruídos, no entanto, no caso das esfinges o mesmo foi vendido ao Hotel Manibu. Situada na área social do local, a obra conta com descrição bilíngue, escrita pelo artista a apresentação retrata o aspecto criacional e simbólico da produção

O título dessa escultura cerâmica foi escolhido como “esfinge”, por variadas razões levando em conta a enorme riqueza simbólica desse ser fabuloso composto por partes da criatura humanas e de quatro animais. A Esfinge de Tebas tinha cabeça e seio de mulher; corpo de touro ou de cão, garras de leão, cauda de dragão e asa de ave. Enigma por excelência, a esfinge contém em seu significado um último reduto inexpugnável, “decifra-me ou te devoro.” Outros significados, como na tradição esotérica, a esfinge de gize sintetiza toda a ciência do passado, contemplando o sol nascente e referindo-se ao céu e a terra. Naturalmente, é um símbolo que unifica, mesmo dentro da heterogeneidade, os quatro elementos (tetramorfos) e quintessência ou espírito, aludido pela parte humana deste estranho ser. No meu caso, sempre alerta a outros significados, lembrei a tradição egípcia corrente e acrescentei uma aparência também de freira medieval, tentando unir conceitos míticos e religiosos do oriente à idade média ocidental. Francisco Brennand (Acervo Instituto Oficina Francisco Brennand)



Imagem 16: Esfinge localizada no Hotel Manibu Recife. (Imagem do autor)

Originalmente, a *Sphinx* ou Esfinge subdividiam-se em dois tipos, a saber: as gregas, cultura que as popularizou no ocidente, e as egípcias, povo que as originou. As primeiras têm torsos femininos em corpos de leão com asas. São oriundas do Oriente Médio, onde há exemplos hititas, fenícios e assírios, e sua representação mais antiga num contexto helênico vem da cidade de Micenas. Já entre os egípcios, o torso era de um felino enquanto a cabeça poderia ser humana ou de animais. A partir do Médio Império as esfinges passam a poder ter cabeça da rainha.

Esculpida em monólitos de vários tamanhos, eram consagrados a Amon ou Rá, guardiões dos templos e dos túmulos, simbolizando poder, sabedoria e eternidade. Na construção antropozoomorfica, representa a união entre a realeza e a invencibilidade do leão e a personalidade humana, evidenciada na expressão serena, mas austera, do rosto da esfinge. (BAKOS, M. 2004, p. 49)

No contexto egípcio, a principal função das esfinges era a protetiva. Nesse caso o egiptólogo brasileiro Antônio Brancaglion (2004: 111) destaca as *crioesfinges*, “esfinge com cabeça de carneiro que guardava exclusivamente as vias de acesso aos santuários.” Denominada de Avenida das esfinges, a ligação entre os templos das cidades de Luxor e Karnak, ladeada por esfinges criocéfalas cuja incumbência seria a de proteger quem por ali transita.



Imagem 17: Avenida das Esfinges. Fonte: Leitorado Antigo.

Talvez sob inspiração dos egípcios (seus manuscritos não deixam claro quanto a isto), Francisco Brennand, à sua maneira, produz uma versão da avenida das esfinges. Em proporções menores se comparada à original, apresentando, no entanto, como elemento comum mais saliente a mesma concepção simbólica de proteção, conservada pelo artista pernambucano em sua releitura.



Imagem 18: Entrada principal do Instituto Oficina Francisco Brennand/ *Esfinge*. (Imagem do autor)

As esculturas de Francisco Brennand apresentam divisões em volumes, mais especificamente três: inferior, intermediária e superior. Observando as *esfinges*, elas apresentam uma sequência justaposta desses elementos: o inferior tem como função sustentar a escultura; a intermediária faz ligação até a superior, sendo este o componente que recebe maior elaboração de detalhes, onde encontramos a assinatura do artista e a data de produção da escultura.

Fisicamente, as esfinges brennandianas apresentam poucos aspectos comuns com as egípcias, parecendo-se mais com “freiras medievais”, nas palavras do próprio artista. Na proposta egípcia, a esfinge era um ser híbrido, usualmente o corpo leonino encimado com o rosto humano real portando um *Nemés*, um toucado faraônico, representação que simboliza a encarnação do poder divino. Antônio Brancaglioni Junior (2004) destaca as variadas formas de esfinges encontradas na arte egípcia: com cabeças de falcão ou carneiro, e troncos de carneiro ou crocodilo. Em seus escritos, Brennand autoafirma a inspiração na cultura egípcia para produzir suas esculturas, diferindo apenas na similaridade com a original.

Obelisco (1985)

Obeliscos, esfinges e pirâmides, são segundo Bakos (2003) e Saraiva (2007), os principais símbolos do Egito antigo e da egiptomania. Popularizados, desde muito cedo, em outras culturas, os obeliscos foram sucessivamente transportados para fora território egípcio. Como já mencionado, a transferência de monólitos egípcios para Roma, ordenada pelo imperador Otávio Augusto, representaria o momento de expansão da egiptomania, assim como um movimento de atribuição ao monumento da condição de sinônimo de poder. Muito tempo depois, as ações coordenadas por Benito Mussolini, na Etiópia, buscavam através do emprego e da retirada de obeliscos simbolizar o poderio do *duce*. Da mesma forma a igreja católica, através do Papa Sixtus V, delegou poder ao monumento, a fim de a partir dele simbolizar o trunfo do catolicismo perante as religiões pagas. Vias de fato, se convencionou o obelisco como símbolo de poder, sobre as representações recentes do monumento, Marcia Saraiva (2007, p. 30) destaca que “alguns foram acrescidos de determinados símbolos ou sofreram algum tipo de modificação morfológica, mantem a referência ao passado histórico, ao Egito Antigo.”

No contexto brasileiro, Margaret Bakos (2003) elenca a prática de homenagear figuras públicas, a demarcação fronteiras, a celebração de datas históricas e a exaltação de colônias de imigrantes, como as principais motivações de construção dos obeliscos. O artista Francisco Brennand apresenta entre suas criações duas releituras dos monólitos. Um deles está situada na

entrada secundária do Instituto Oficina Francisco Brennand, este celebra a Restauração Pernambucana, o término da Dominação Holandesa no Nordeste (1630-1654), e é fiel ao design egípcio original, inclusive pela presença do *benben*, ponta piramidal. O outro se encontra localizado na Estação Central do Recife, medido 12 m de altura por 1,15m de largura, neste o artista optou por não se ater ao design convencional, criando um monumento em formato quadrangular e com duas extremidades, algo que segundo o próprio artista, atribuiria à obra um caráter moderno, mas não se esquecendo modelo original. Levando em consideração as motivações de criação dos obeliscos aludida por Margaret Bakos, ambas as produções do artista pernambucano possuem em comum a celebração de datas ou eventos históricos como causa motivadora para a criação.



Imagem 19: Obelisco da Estação Central do Metrô (esq.) e o da Oficina de Francisco Brennand (Dir). (Imagem do autor)

A década 80 representou a fase de desenvolvimento urbanístico na cidade do Recife, a inauguração de praças e empreendimento exemplifica esse fato. Na questão da mobilidade urbana, o metrô representava a maior das inovações, ligando a zona oeste da cidade ao centro da capital pernambucana, em sua fase inicial, e prologando-se até município de Jaboatão dos Guararapes, na etapa final em 1987. A provável visita do presidente da República João Figueredo para a inauguração do metrô motivou o embelezamento paisagístico do entorno da Estação Central do Recife que ficou a cargo de artistas locais como José Claudio da Silva e Francisco Brennand.

Em 20 de julho de 1984, as autoridades do Metrorec e do Governo do Estado de Pernambuco encomendaram uma escultura em forma de obelisco a Francisco Brennand, que

em seu diário (2016, p.142) revela surpresa e apreensão diante de tal pedido: “fico sem saber como desenvolver algumas ideias, sobretudo com esse modelo que foi magistralmente explorado e executado pelos artistas egípcios. Suponho, inclusive ser pretensioso imaginar um obelisco depois deles”. Essa fala deixa evidente o respeito do artista pela antiga arte egípcia, e deixa um questionamento: em que pese ser uma obra feita a pedido, como se deu a influência egípcia na execução dessa sua criação?

Depois de meses de trabalho chego ao fim do *Obelisco*, cuja estrutura vertical é de 12 metros de altura. Os tons de terra vermelha nas primeiras queimas passaram para o verde do cobre azinhavrado. Todo o monumento esfriou com estas súbitas transformações. Assim o vermelho do açafrão percorreu, no calor das chamas, o caminho de um verde-mineral, sem, contudo, perder deste vermelho primitivo o seu núcleo incandescente. Anular a cor sem perdê-la é talvez a mais sutil tarefa do grande artista: “*La verdade es que todo color es aborrecible.*” O branco egípcio resgatado do *Templo do Ovo Primordial* permanece nos quatro obeliscos que emergem ligeiramente protuberantes, da esguia coluna quadrangular, e confirmam, como um segredo, está aparente ausência de cor. Este *Obelisco* tem duas pontas: uma voltada para cima, outra voltada para baixo, ou seja, para o espaço e para o coração das trevas. Ai, penso, reside a originalidade do meu desenho. (BRENNAND: 161).

Após cerca nove meses de atividade o *obelisco* ganha vida a partir das mãos de Francisco Brennand, que confessa que ainda trabalharia por mais anos na obra, entretanto, o prazo acordado não o permitiria. Uma vez fincado na estação do metrô, o obelisco passou pelos últimos preparativos antes da inauguração, marcada para o dia 11 de março de 1985. A cerimônia pública de abertura do Metrô contou com a presença de autoridades entre elas: o Presidente da República João Figueiredo, o governador do Estado de Pernambuco Roberto Magalhães e Cloraldino Severo, ministro dos transportes. Entre as atrações culturais do evento recital de cordel e apresentações artísticas da cultura popular. A agenda política do presidente João Figueredo envolvia inaugurar dois equipamentos públicos, não só o Metrô do Recife, mas também o Parque da Jaqueira, localizado na zona norte da cidade. As manchetes dos jornais levam representam a vinda do chefe de estado gerando na população uma intensa mobilização, aumentando quantitativamente o público nas solenidades.

Um dia após a celebração, à qual não compareceu, não tendo sido nelas aludido, Francisco Brennand expressa seu descontentamento com a situação em seu diário:

Ontem inauguraram solenemente as instalações do Metrô do Recife (Metrorec), contando com a presença do Presidente da República e outras autoridades. Como não compareço a cerimoniais nem a espetáculos públicos, de longe aguardei alguma alusão aos trabalhos dos diferentes artistas pernambucanos que colaboraram para o ‘embelezamento’ do local, entre eles, o pintor e escultor José Claudio da Silva. Nenhuma referência falada ou escrita foi feita, nem ontem, dia do acontecimento, nem hoje e, acredito, que não será feita jamais. (BRENNAND, 2017: 173)

De fato, esse não-reconhecimento perdura até hoje. O visitante atento percebe a inexistência de quaisquer referências ao trabalho do artista, a ausência de sua assinatura e da

data de produção. O “embelezamento da praça” era uma colocação recorrente do artista, a principal função a que deveria servir o *Obelisco*. Não obstante. Ela se encontra depredada e sem cuidado, com vegetação encobrindo boa parte da obra e parte do revestimento cerâmico original já ausente. É este o lamentável cenário que rodeia a recriação egípcia do artista pernambucano.

Na visão de mundo egípcia, o obelisco são consagrações ao Deus Sol, e representam os primeiros raios solares que descem à terra, conectando o humano ao celeste. Marcia Saraiva (2007, p.23) define o monólito como “um monumento de pedra única com quatro lados, terminando em uma pequena pirâmide chamada *piramideon* denominada *THEKENU* no Egito. *OBELISKOS* é um nome dado pelos gregos, ao falarem sobre a civilização egípcia e seus monumentos. Em grego, *obeliskos* significa ‘pequena agulha’, alusão lógica ao seu formato.”

A parte superior do obelisco, denominada por *benben*, constituída em forma piramidal foi, segundo Labib Habachi (1989), um objeto ao qual foi atribuído poder sobrenatural e prestado culto pelos deuses Atum e Rá, sendo associado também ao *pássaro Fênix*. As inscrições da câmara mortuária do Rei Unas; “Ó Atum, o Criador. Você se tornou elevado nas alturas, você subiu como a pedra *Benben* à mansão da Fênix em Heliópolis” exemplificam a ligação entre deuses, ave e a pedra *ben*. (HABACHI, 1989: 05)

Erguido primordialmente em Heliópolis, se difundido posteriormente por todo Egito, devido a constante presença os obeliscos são definidos por Labib Habachi como “arranha-céus do passado.” Simbolicamente dedicado ao deus solar, era a representação terrena da divindade, explicando assim o fato de oferendas serem destinadas ao monumento. As inscrições, em hieróglifos, presente nos quatro lados do monólito eram uma característica comum. Na fase frontal, estão geralmente, epígrafes dedicatórias, quando em entrada de tumba, possuiriam o nome e o título do dono. A fase leste era dedicada ao deus sol, destacando a função da divindade de guia do morto. Ao seu modo, Francisco Brennand, reproduz inscrições que denotam aos hieróglifos no obelisco da Estação Central do Recife.



Imagem 21: Inscrições presente no *Obelisco*. (Imagem do autor)

Os grafismos presentes no monólito, fazem alusão aos hieróglifos existente nos monumentos egípcios, embora sem clara significação para um olhar despretenso alguns elementos são passíveis de análise. Ao centro das inscrições tem-se um tríscele (*triskélion*), uma espiral tríplice com simetria rotacional que, não raro, apresenta a forma de três pernas humanas, um motivo bastante comum na Antiguidade. Os demais signos apresentam aspectos tipicamente ameríndios e africanos, mas que, segundo Margaret Bakos (2004), vistos de longe recordam os hieróglifos presentes nos antigos monumentos egípcios.

A arte quando no contexto da egiptomania possui duas características básicas, segundo Bakos (2004: 100), “a utilização de símbolos do antigo Egito com novos objetivos e antiguidade do tratamento dado a estes, que deve apresentar elementos referencias identificadores da época antiga.” Utilizando a citação como referência as produções de Francisco Brennand, a presença de elementos como o *nemes*, o *benben* e as inscrições em suas obras evidenciam a inspiração na arte egípcia. Quanto à significação das produções, Renata Garraffoni (2018) pontua que o significado das reinterpretações contemporâneas não é totalmente determinado por sua origem, ela ainda atenta para as obras não como imitações do clássico, mas sim, uma nova criação. Nesse sentido a arte de Brennand, ela é feita ao seu modo, com a sua significação, uma versão das obras egípcias.

Referências bibliográficas

- BAKOS, Margaret. Corpo e egiptomania no Brasil. *Phoinix*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 210–226, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/36342>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BAKOS, Margaret. *Egiptomania: o Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004.
- BAKOS, Margaret. Obeliscos americanos: polêmicos da gênese à forma. *Phoinix*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 195–199, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/33192>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Madrid: Electa España, 2003.
- BRANCAGLION, Antônio. *Manual de arte e arqueologia do Egito Antigo I*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, 2003.
- BRANCAGLION, Antônio. *Manual de arte e arqueologia do Egito Antigo II*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, 2004.
- BRENNAND, Francisco. *Brennand: meu nome é um só*. Recife: [s.n.], 2005.
- BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand: o nome do livro*. v. 1, 1949–1979. Recife: Cepe Editora, 2017.
- BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand: o nome do livro*. v. 2, 1980–1989. Recife: Cepe Editora, 2017.
- BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand: o nome do livro*. v. 3, 1990–1999. Recife: Cepe Editora, 2017.
- BRENNAND, Francisco. *Diário de Francisco Brennand: o nome do livro*. v. 4, 2007–2013. Recife: Cepe Editora, 2017.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COELHO, Liliane; SANTOS, Moacir Elias. O Egito Antigo em espaços privados: um estudo de egiptomania. *Revista Uniandrade*, v. 6, n. 1, p. 89–104, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/668411/O_Antigo_Egito_em_esp%C3%A7os_privados_um_estudo_de_egiptomania. Acesso em: 20 dez. 2023.
- DIOP, Cheikh Anta. *The African origin of civilization: myth or reality*. New York: Lawrence Hill & Company, 1973.
- ELLIS, Normandi. *Deuses e deusas egípcios: festivais de luzes*. São Paulo: Madras, 2003.
- FUNARI, Raquel. O Egito Antigo no espelho da modernidade brasileira. In: SILVA, Glaydson; GARRAFONI, Renata; FUNARI, Pedro P.; RUFINO, Rafael (org.). *Antiguidade como presença: antigos, modernos e os usos do passado*. Curitiba: Prismas, 2017.

GARRAFONI, Renata S.; FUNARI, Pedro Paulo A. Antiguidade e modernidade: considerações sobre os usos do passado. In: *Simpósio Nacional de História*, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2011. p. 1–10.

GUARINELLO, Norberto L. *História Antiga*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

GUARINELLO, Norberto L. Uma morfologia da história: as formas da História Antiga. *Politeia – História e Sociedade*, v. 3, n. 1, p. 41–61, 2003.

HABACHI, Labib. *The obelisks of Egypt: skyscrapers of the past*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1989.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, Lorna. Classical reception. *Classical Receptions Journal*, v. 1, n. 9, p. 1–13, 2009.

HART, George. *Mitos egípcios*. São Paulo: Editora Moraes, 1992.

KLINTOWITZ, Jacob. *Francisco Brennand: mestre dos sonhos*. São Paulo: Laserprint, 1995.

LEAL, Weydson B. Francisco Brennand: uma biografia. In: ARAÚJO, O.; LEAL, W.; FIALDINI, L. (org.). *Brennand*. São Paulo: Metron, 1997.

LIMA, Camila da Costa. *Francisco Brennand: aspectos na construção de uma obra em escultura cerâmica*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of receptions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, Charles; HARDWICK, Lorna. Receptions. In: *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MONTEIRO, Felipe. *Brennand*. Rio de Janeiro: Editora Spala, 1987.

OLIVIO, Tavares. *Esculturas – 1974/1998*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998.

PAIVA, Alessandra Melo Simões. *Horror e encantamento na arte de Francisco Brennand: a dimensão mítica e ritualística e a visão trágica na obra do artista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Significados nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PETRUSKI, Maria Regina. Para além das pirâmides e das múmias: a festa de Bubástis no Egito Antigo. *Nearco – Revista Eletrônica de Antiguidade*, ano 8, n. 2, p. 141–158, 2015. Disponível em: <https://ancientegyptdigitalibrary.blogspot.com/2016/04/nearco-revista-eletronica-de.html>. Acesso em: 20 dez. 2024.

PETRUSKI, Maria Regina. Um rio... Nilo, um deus... Hapi, uma deusa... Anuket e um festival. *Revista Mundo Antigo*, ano 5, v. 5, n. 11, 2016. Disponível em: <www.nehmaat.uff.br/revista/2016-2/artigo01-2016-2>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROSENFELD, Kathrin. Édipo, Bin Laden e os engodos do reconhecimento. In: ROSENFELD, Denis; MATTEI, Jean (org.). *O terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SALES, J. C. *As divindades egípcias: uma chave para a compreensão do Egito antigo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

SARAIVA, Márcia Raquel. *Penduricalhos da memória: usos e abusos dos obeliscos no Brasil (séculos XIX, XX e XXI)*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Ibéricas e Americanas da PUCRS, 2007. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUCR_52ee77741b6bef44c4040262f7156efa. Acesso em: 20 dez. 2024.

SILVA, Gleydson; FUNARI, Pedro P.; GARRAFONI, Renata S. Recepções da Antiguidade e uso do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 84, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/NxWFCCdfrijxYXzmQB98NPt/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2024.

STEIN, Rebecca L.; STEIN, Philip L. *The anthropology of religion, magic, and witchcraft*. Abingdon; Nova York: Routledge, 2017.

TATUM, James. A real short introduction to classical reception theory. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Boston: University of Boston, v. 22, n. 2, p. 75–96, 2014.

TÉCNICAS DE MUMIFICAÇÃO NO ANTIGO EGITO E AS CONTRIBUIÇÕES DA ENTOMOLOGIA FORENSE

Rafael Rodrigues Felix

Museólogo - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Introdução

O fascínio causado pelo patrimônio egípcio nos países europeus, ocorrido no século XIX durante a corrida expansionista em busca de novos territórios, é de conhecimento geral. Grandes porções de seu extenso solo foram tomadas de personagens vindos das mais distintas nações, representados por seus comerciantes, cônsules, negociantes, viajantes, traficantes, entre outros – por sua vez, o material achado era removido de sua localidade e então transferido para enriquecimento de acervos particulares ou museus em estado inicial de formação de suas coleções.

Esses vestígios do passado de restos materiais da vida humana permitiram, por muito tempo, o preenchimento do acervo cultural de outros países, contribuindo proficuamente para o desenvolvimento da Arqueologia como campo do conhecimento capaz de estudar os comportamentos dessa sociedade egípcia e seus *archaios*. Considerado por muitos como “pai da Arqueologia egípcia”, William Matthew Flinders Petrie (Charlton, Inglaterra, 1853 – Jerusalém, Israel, 1942), foi o primeiro egiptólogo a elaborar uma metodologia sistemática de técnicas de escavação arqueológica nos sítios egípcios e a datação através dos fragmentos dessa antiga cultura – por meio de seu interesse desde jovem pela matemática, aplicou noções de metrologia para medir monumentos na Inglaterra, ampliando sua abordagem em sociedades sem sistemas de escrita; além disso realizou escavações em diversas estações arqueológicas, como Abidos e Amarna em 1880, e Mênfis e Tebas em 1881 (PETRIE, 1877).

A grande quantidade de achados nas terras do Egito Antigo reflete diretamente em como a sociedade da época se reconhecia dentro de uma conjuntura cultural, social e religiosa. A transmissão dessas histórias, tradições, modos de fazer e saber e ritos, dos quais estão carregados de simbologias e marcas das crenças existentes numa concepção de vida além-morte materializadas no Livro dos Mortos, marcara a experiência cotidiana da antiga civilização egípcia e resultou em diversas heranças – isso inclui todo o equipamento funerário, como estelas, *shabtis*, câmaras, tumbas, sarcófagos, pirâmides, entre outros – que hoje, em grande parte, se encontram preservadas e são motivo de constantes estudos e análises por parte de

especialistas. Dentro dos rituais e práticas funerárias, o processo de mumificação [ação no sentido de retardar a degradação do corpo], era realizado por todas as camadas sociais – inicialmente esse recurso era destinado somente aos faraós e, posteriormente, aos funcionários de alta classe até chegar às classes mais baixas da sociedade egípcia.

Muitos dos patrimônios encontrados em solo egípcio foram recuperados em situações de extrema fragilidade, incluindo materiais orgânicos com a presença de insetos que passaram pelos materiais funerários da época e, possivelmente, pelos registros mumificados. Em termos relacionais com as técnicas de mumificação empregadas, a presença desses agentes biológicos em múmias egípcias permite compreender e identificar o cadáver, bem como a decomposição [ou preservação] do corpo. Neste sentido, se faz necessária a discussão do conhecimento das ciências forenses, sobretudo o da Entomologia Forense, no que concerne a aplicação do estudo dos insetos e outros artrópodes na resolução de crimes (LORD, 1997). Através de métodos específicos, a análise das amostras entomofaunais visa auxiliar na estimativa dos intervalos *post mortem* do cadáver.

A investigação da decomposição dos corpos humanos, por intermédio das já avançadas noções de medicina presentes na sociedade antiga, possibilitaram, inclusive, estudos recentes dentro da atuação forense [pelo viés criminal e médico-legal] e a constituição de alguns campos do conhecimento que podem ser empregados em contextos arqueológicos e suas relações interdisciplinares, como a Arqueoentomologia, a Tanatologia e a Paleoparasitologia.

Outrossim, apresenta as espécies mais comumente encontradas em sítios arqueológicos e em estudos realizados em múmias localizadas em instituições museológicas [uma vez observadas suas particularidades quanto aos seus ciclos de desenvolvimento e características morfofisiológicas], o estudo das estimativas do intervalo *post mortem* do cadáver.

Técnicas de mumificação aplicadas ao antigo Egito

As referências que fazem menção ao processo de mumificação realizado no Antigo Egito são limitadas. No entanto, segundo a historiadora Eliana Laborinho, há alguns textos que apresentam alguns relatos da aplicação de unguentos, bandagens para se enfaixar o corpo e a colocação de equipamentos funerários: são eles o texto “Ritual de Embalsamamento”, o “Papiro Mágico de *Rhind*, datado de cerca de 200 a.C. e, já na 26ª Dinastia, o “Papiro Ápis”, na qual consta uma descrição da prática de embalsamamento do boi sagrado *Ápis*, venerado na antiga cidade de Mênfis (LABORINHO, 2003).

A primeira abordagem sobre o conhecimento empregado pelos sacerdotes e oficiais encarregados dos faraós foi descrita por Heródoto (Halicarnasso, atual Bodrum, Turquia, 485 a.C. – Túrio [?], Grécia, 425 a.C.) e que foi relatada em sua mais famosa obra já publicada, intitulada “Histórias”. No primeiro volume, inscrito no “Livro II – Euterpe”, além de discorrer de forma detalhada sobre a sociedade do Egito e seus costumes, hábitos, cultura, religião, entre outros, ele alerta para o oferecimento dos melhores serviços oferecidos por esses “profissionais”:

Quando lhes trazem um corpo, mostram aos portadores modelos de mortos em madeira, pintados ao natural. O mais digno de atenção representa, segundo eles dizem, aquele cujo nome tenho escrúpulos de mencionar aqui. Mostram depois um segundo modelo, inferior ao primeiro e mais barato, e ainda um terceiro, perguntando, então, por que modelo querem que seja o morto embalsamado. Combinado o preço, os parentes retiram-se (HERÓDOTO, 1950).

Segundo Brancaglioni Junior, uma das primeiras tentativas de mumificar um corpo consistia em técnicas simples: através de uma cobertura de gesso a qual evitaria a sua decomposição e preservando somente a aparência externa do cadáver (BRANCAGLIONI JUNIOR, 2004). Após essa tentativa frustrada, surgem, a partir do Antigo Império, alguns métodos mais complexos para se iniciar a conservação do corpo: com a remoção do cérebro pelas narinas, “[...] parte com um ferro recurvo, parte por meio de drogas introduzidas na cabeça” (HERÓDOTO, 1950) e, em seguida, e com a evisceração abdominal (caracterizada como projeção ou extração das vísceras para fora da cavidade abdominal) para a retirada de alguns dos órgãos vitais, como fígado, intestino, pulmões e estômago por meio de “[...] uma incisão no flanco com pedra cortante da Etiópia [...] limpando-os cuidadosamente e banhando-os com vinho de palmeira e óleos aromáticos” (HERÓDOTO, 1950) – vale ressaltar que os órgãos eram depositados nos vasos

canópicos, termo moderno para os quatro potes nos quais os tecidos moles internos do falecido eram armazenados após a mumificação do corpo.

Os baús canópicos nos quais pacotes desses órgãos – fígado, pulmões, estômago e intestinos – eram colocados são conhecidos desde o início do Antigo Império, mas surgiram potes reais com tampas ovoides um pouco mais tarde. No Médio Império, o conjunto de potes dedicado aos quatro filhos de Hórus haviam evoluído. Os potes eram todos originalmente humanos encabeçados, mas pelo Novo Império tiveram cabeças separadas – humano, babuíno, chacal e falcão. Da 21^a Dinastia em diante, os órgãos internos eram embrulhados em pacotes e colocados no corpo (Figura 01), mas o equipamento funerário continuou a incluir potes canópicos falsos. O uso de potes reais foi revivido na 26^a Dinastia (BIERBRIER, 2008. Tradução nossa).



Figura 01: Vasos canópicos de calcita de uma nobre da 21^a Dinastia conhecida como *Neskhs* ou “*Nsikhonsou*”.

Fonte: Acervo digital do Museu Britânico.

Após esses processos, assim como afirma Heródoto, foram utilizadas algumas substâncias conhecidas atualmente para realizar a desidratação artificial do morto, se apresentando como a maneira mais luxuosa de se embalsamar os corpos:

O ventre, encham-no com mirra pura moída, canela e essências várias, não fazendo uso, porém, do incenso. Feito isso, salgam o corpo e cobrem-no com natro [sal natural encontrado em várias regiões do país], deixando-o assim durante setenta dias. Decorridos os setenta dias, lavam-no e envolvem-no inteiramente com faixas de tela de algodão embebidas em *commi* [goma arábica extraída da acácia, árvore muito comum no Alto Egito, onde é conhecida sob o nome de *sourit*, e sob o de *cyale* na Arábia Pétreia] (HERÓDOTO, 1950).

Segundo Brancaglioni Junior, outros materiais poderiam ser inseridos no corpo, de modo a garantir uma melhor conservação, contando, inclusive, com todos os equipamentos funerários que iriam junto do sarcófago:

A cavidade abdominal poderia ser preenchida com goma de cedro, mirra, diversos unguentos junto com mechas de linho, ou na mais simples com serragem, dando ao corpo a sua forma original antes de ser enfaixado com tiras de linho impregnadas com goma arábica. Em seguida uma série de faixas em tecido, mais largas, eram colocadas para proteger o corpo todo e por último um sudário era amarrado ao corpo por faixas horizontais (BRANCAGLIONI JUNIOR, 2004).

O ritual da mumificação também poderia ser realizado para a população com poucas condições de arcar com os custos mais onerosos. Como descreve Heródoto:

Enchem as seringas de um licor untuoso tirado do cedro e injetam-no no ventre do morto, sem fazer nenhuma incisão e sem retirar os intestinos. Introduzem-no igualmente pelo orifício posterior e arrolham-no, para impedir que o líquido saia. Em seguida, salgam o corpo, deixando-o assim durante determinado prazo, findo o qual fazem escorrer do ventre o licor injetado. Esse líquido é tão forte que dissolve as entranhas, arrastando-as consigo ao sair. O natro consome as carnes, e do corpo nada resta a não ser a pele e os ossos. Terminada a operação, entregam-no aos parentes, sem mais nada fazer (HERÓDOTO, 1950).

Havia mais um tipo de embalsamamento, destinado aos mais pobres, onde “injeta-se no corpo o licor denominado *surmaia*, envolve-se o cadáver no natro durante setenta dias, devolvendo-o depois aos parentes” (HERÓDOTO, 1950). Recentemente, foi descoberto possivelmente o papiro médico mais antigo do mundo que contém instruções para embalsamar os corpos dos mortos, datado de cerca de 1450 a.C. (WEISBERGER, 2021). A assistente de pesquisa do Departamento de Estudos Interculturais e Regionais da Universidade de Copenhague, na Dinamarca, Sofie Schiødt, revelou o manual ao traduzir um papiro para sua tese de doutorado.

Em entrevista ao periódico digital *Livescience.com*, Schiødt afirma que “várias receitas estão incluídas no manual que descreve a fabricação de vários unguentos aromáticos, referindo-se às substâncias usadas como pomadas (tradução nossa)”. Além disso, as informações do pergaminho corroboram as já apresentadas no que diz respeito à duração de todo o ritual: levava 70 dias e a tarefa era realizada em uma oficina especial perto do túmulo da pessoa. As duas etapas principais – secagem e embalagem – duraram cada uma 35 dias (HERÓDOTO, 1950).

A novidade vem por conta de informações sobre o procedimento de embalsamamento do rosto de uma pessoa (Figura 02). De acordo com Sofie, as instruções incluem uma receita que combina aromáticos à base de plantas e ligantes, cozinhando-os em um líquido vermelho, onde

[...] aplicado no rosto do morto para envolvê-lo em um casulo protetor de matéria fragrante e antibacteriana, e isso se repetia a cada quatro dias, segundo o estudo. Nos dias em que os embalsamadores não tratavam ativamente o corpo, eles o cobriam com palha infundida com óleos aromáticos para manter os insetos e necrófagos longe (WEISBERGER, 2021. Tradução nossa).

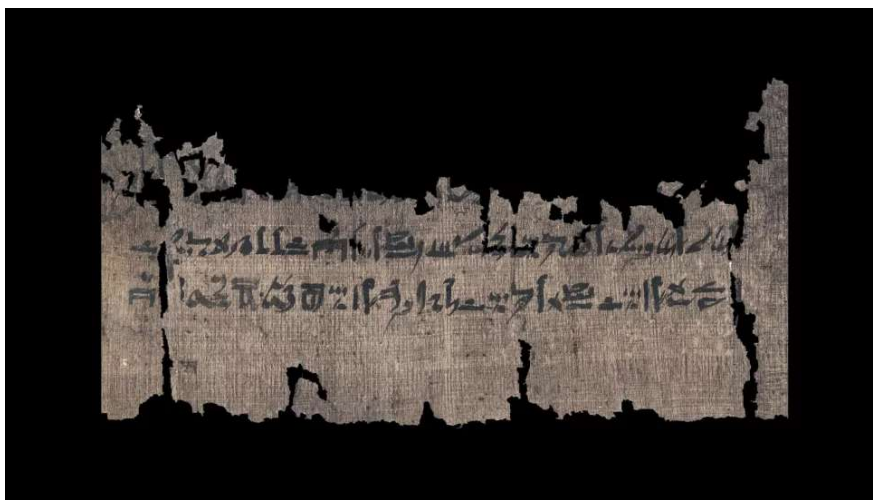


Figura 02: Seção do papiro que trata dos inchaços da pele.

Fonte:

Livescience.com.

Crédito: *The Papyrus Carlsberg Collection*, Universidade de Copenhague.

Recentemente, estudos investigativos realizados em túmulos e embalagens têxteis funerárias do período Neolítico Tardio e Pré-dinástico em Mostagedda, região de Badari, no Alto Egito (c. 4500-3350 a.C.) mostraram que, ao contrário da crença comum, os invólucros funerários pré-históricos estavam repletos de misturas complexas de gorduras, resinas e óleos (BIANUCCI *et al.*, 2018. Tradução nossa).

Uma das múmias estudadas, pertencentes ao Museu Egípcio de Turim, acompanhava consigo alguns objetos que foram enviados ao museu (Figura 03) e mostram que Ernesto Schiaparelli (Piemonte, Itália, 1856 – Turim, Itália, 1928) comprou o corpo de um negociante no começo do ano de 1901 (BIANUCCI *et al.*, 2018. Tradução nossa). Como resultado da análise têxtil desse corpo mumificado, havia sido encontrado acil-lipídios (ácidos graxos contendo lipídios, encontrados tanto nas membranas quanto nos óleos de armazenamento), resina de conífera – pinho (todos menos um dos túmulos mostraram evidências de aquecimento deste produto), extratos de plantas aromáticas, um açúcar / goma e petróleo natural (BIANUCCI *et al.*, 2018. Tradução nossa).



Figura 03: Visão dorsolateral da múmia.

Fonte e crédito: Acervo do Museu Egípcio de Turim.

No entanto, em uma análise realizada através de tomografias computadorizadas de múmias tebanas do Museu Redpath, pertencentes à Universidade MacGill e localizado na cidade de Montreal, no Canadá, os pesquisadores Andrew Wade e Andrew Nelson descobriram que os relatos descritos por Heródoto e as práticas de mumificação podem não ser exatamente os mesmos que foram amplamente disseminados ao longo do tempo e dos estudos feitos. Eles esclarecem que as classes superiores e inferiores da população egípcia “[...] tendiam a obter a fenda transabdominal, com um corte no ânus restrito às elites” (GHOSE, 2013. Tradução e adaptação nossa). Uma outra particularidade observada é que nem sempre as múmias tiveram seus corações mantidos dentro de seus corpos ou seus cérebros removidos (GHOSE, 2013. Tradução e adaptação nossa) (Figuras 04 e 05).



Figura 04: Reprodução da reconstrução 3D e uma marcação indicando o local da incisão realizada para a retirada dos órgãos.

Fonte. *Livescience.com*.

Crédito: Andrew Wade.

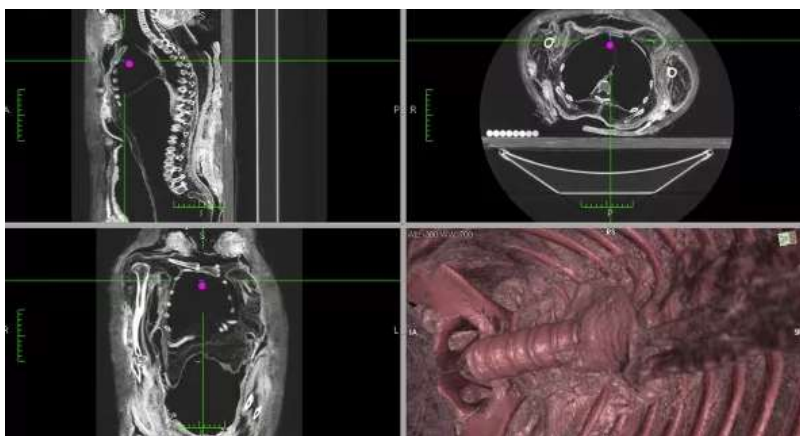


Figura 05: Reprodução da análise de múmia humana, seu esqueleto e o corte no ânus.

Fonte: *Livescience.com*.

Crédito: Andrew Wade.

A relação entre a decomposição do cadáver e os insetos nacrófagos: a entomologia forense e suas ramificações

Uma disciplina que se apresenta como uma auxiliadora na investigação dos materiais arqueológicos é a Entomologia, campo do conhecimento que analisa os insetos e suas pesquisas abarcam todo o espectro de disciplinas da biologia, incluindo evolução, ecologia, comportamento, anatomia, fisiologia, bioquímica e genética (CRANSTON; GULLAN, 2017).

A classe Insecta representa mais da metade das espécies conhecidas, possivelmente já com cerca de um milhão de espécies descritas e seus representantes são do filo Arthropoda, com características especiais em relação ao exoesqueleto rígido e a disposição de apêndices articulados. Os animais estão descritos de forma desigual entre grandes grupos taxonômicos denominadas ordens, a saber: Coleoptera (besouros),

Diptera (moscas e mosquitos), Hymenoptera (vespas, abelhas e formigas), Lepidoptera (borboletas e mariposas) e Hemiptera (percevejos) (CRANSTON; GULLAN, 2017) – neste caso, as ordens apresentadas são apenas as de maior interesse forense, além das mais encontradas nas escavações arqueológicas, como Diptera e Coleoptera.

Uma ramificação desta disciplina é a Entomologia Forense, conforme os entomólogos Elmer Catts e Madison Goff, compreendida como “[...] a aplicação do estudo de insetos e outros artrópodes para questões legais, especialmente em um tribunal de justiça” (CATTS; GOFF, 1992. Tradução nossa). Conforme os entomólogos Wayne Lord e Richard Stevenson Jr. afirmam, na busca pela utilização dos insetos na solução de crimes, a abordagem forense pode ser classificada em três subáreas: urbana, produtos armazenados e médico-legal (LORD; STEVENSON JR., 1986. Tradução e adaptação nossa).

Para Catts e Goff, existem algumas razões para o uso de insetos em investigações de casos de morte:

[...] Primeiro, os insetos são geralmente os primeiros a encontrar um cadáver em decomposição. Muitas vezes, moscas, se dado acesso, ovipositarão na carniça nas primeiras horas após morte. Esta ação inicia um relógio biológico por meio do qual a determinação subsequente da idade da progênie da mosca em desenvolvimento é a base para estimar o IPM [*intervalo post mortem*]. Em segundo lugar, a fauna de artrópodes dentro e ao redor de um cadáver muda em uma sequência sucessional bastante previsível à medida em que a decomposição progride (CATTS; GOFF, 1992. Tradução nossa).

Outros detalhes podem ser observados, como movimento do cadáver, forma e causa da morte, e associação de suspeitos com a cena da morte, e podem estar relacionados à ocorrência e atividades de artrópodes (CATTS; GOFF, 1992. Tradução nossa). Essa ciência visa estipular o tempo de morte baseado no estágio de desenvolvimento dos artrópodes encontrados nos cadáveres [ovo, estágios larvais, pupa e inseto adulto] (OLIVEIRA-COSTA, 2003).

Arqueoentomofauna cadavérica associada ao Egito antigo

A respeito dos dípteros, famílias como os Sarcophagidae – conhecidos como “moscas de carne” – incluem mais de 3000 espécies no mundo (PAPE; BLAGODEROV; MOSTOVSKI, 2011) e, por exemplo, a maioria das fêmeas são larvíparas e depositam diretamente as larvas de primeiro ínstar na carniça. Segundo Callou, Dunand, Huchet e Lichtenberg,

Normalmente, as fêmeas colonizam cadáveres de vertebrados em um estágio posterior do que as varejeiras pioneiras, atraídas pelas primeiras pistas de decomposição dos tecidos. Os pupários de sarcófagídeos são fáceis de distinguir das outras famílias principais de dípteros sarcosaprófagos devido ao formato de seus espiráculos posteriores, que estão localizados em uma cavidade em forma de cratera na parte superior do último segmento abdominal. Nenhum trabalho taxonômico exaustivo sobre pupários de sarcófagos está disponível. Os estágios imaturos, na maioria das vezes muito semelhantes, são difíceis de identificar além do nível familiar (CALLOU, DUNAND; HUCHET; LICHTENBERG, 2013. Tradução e adaptação nossa).

Os insetos pertencentes à família dos dermestídeos, além dos pertencentes ao gênero *Dermestes* (Linnaeus, 1758), são frequentemente encontrados associados a múmias. Em seu habitat natural, adultos e larvas se alimentam de carniça em diferentes estágios de decomposição *post mortem*, com marcada predileção por cadáveres dessecados (CALLOU *et al.*, 2013) (Figuras 09 e 10).



Figura 09: Imagem A: múmia de cachorro da era romana com parasitose severa (sítio arqueológico de El Deir, Egito).

Fonte: HUCHET, 2016.

Crédito: CALLOU, C., *Muséum National d'Histoire Naturelle*;

Imagem B: detalhe da orelha esquerda de um cachorro infestado pelo carrapato marrom *Rhipicephalus sanguineus*.

Fonte: HUCHET, 2016.

Crédito: Acervo pessoal de Jean-Bernard Huchet.

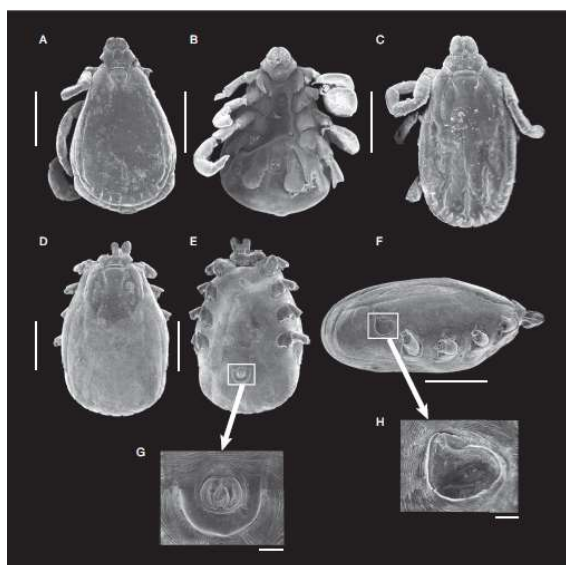


Figura 10: Fotos de microscópio eletrônico de varredura de *Rhipicephalus sanguineus* da múmia de cachorro no local do período romano de El Deir (Egito), com destaque para a preservação dos espécimes arqueológicos. Imagem A: indivíduo do sexo masculino, vista dorsal; Imagem B: idem, visão ventral; Imagem C: indivíduo feminino, vista dorsal; Imagem D: indivíduo feminino, visão dorsal ingurgitada; Imagem E: indivíduo feminino, visão ventral; Imagem F: indivíduo feminino, vista lateral; Imagem G: abertura genital, detalhe; Imagem H: estigma respiratório, detalhe.

Fonte: HUCHET, 2016.

Crédito: LEMOINE, M., *Muséum National d'Histoire Naturelle*.

Moscas de famílias como Calliphoridae, Muscidae e Sarcophagidae estão entre os primeiros dípteros a colonizar cadáveres e são os indicadores mais utilizados para a estimativa do intervalo *post mortem* em seus estágios iniciais de decomposição (MELLOPATIU; OLIVEIRA-COSTA, 2004). Sua presença está intimamente ligada a processos de decomposição dos cadáveres e de forma alguma atesta a existência de uma *miíase ante mortem* (HUCHET, 2016. Tradução e adaptação nossa). A identificação específica das espécies presentes pode fornecer uma estimativa ao longo do tempo mínimo da fase pré-sepulcral. As pupas indicam que as condições ambientais ou o método de sepultamento (geralmente no solo) inibem a realização do ciclo (HUCHET, 2014).

Segundo Huchet, os insetos necrófagos, como as moscas, podem colonizar cadáveres humanos e carcaças de animais em um curto período após a morte do indivíduo [fase conhecida como “pré-deposição”; e outra fase, denominada “pós-deposicional”, é subterrânea, contando com grupos ecológicos especializados em colonizar restos enterrados (HUCHET, 2014). Na maioria dos casos, quando os únicos exemplares fossilizados de dípteros são encontrados, eles estão em seu casulo ovoide, o pupário. Estando esclerotizado, é possível que se conserve por longos períodos (FLACH, 1890). Os pupários fazem parte das estruturas mais frequentemente armazenados na presença de restos mortais humanos antigos, sua interpretação requer levar em consideração vários parâmetros importantes, incluindo em particular: sua representação numérica, sua localização, a diversidade taxonômica da amostra e finalmente o fato de serem pupas vazias ou cheias (HUCHET, 2014) (Figura 11).

Segundo Huchet, no caso do contexto arqueológico,

[...] é o pupário que atestará sua presença. Encontram-se frequentemente presas em bálsamos e resinas internas. As fêmeas preferem pôr seus ovos em grandes feridas, quando estas existem, sendo provável que a fenda de evisceração abdominal realizada pelos embalsamadores seja um local de acesso preferido para a oviposição (HUCHET, 2014. Tradução nossa).



Figura 11: Pupário do díptero *Chrysomya albiceps* do abdômen da múmia do sacerdote egípcio Namenkhet Amon (25^a-26^a Dinastia).

Fonte: HUCHET, 2014.

Crédito: Henri-Pierre Aberlenc, *Centre de Biologie pour la Gestion des Populations* / Montpellier 2007.

O Egito tem aproximadamente 2.700 espécies registradas de besouros; a respeito dos besouros terrestres, por exemplo Carabidae, das cerca de 200 espécies registradas do Egito, mais de 95% também são encontrados na Europa e no Oriente Próximo (BUCKLAND; PANAGIOTAKOPULU, 2010. Tradução nossa). Uma das características da ordem dos Coleoptera [e também os parasitas, como por exemplo Phthiraptera, Siphonaptera, Ixodidae] – que provavelmente é a maior ordem de insetos, com cerca de 390.000 espécies descritas em quatro subordens (Archostemata, Myxophaga, Adephaga e o grande grupo Polyphaga) (CRANSTON; GULLAN, 2017) – é a presença de exoesqueleto robusto e um dos seus principais componentes: a quitina, um composto quimicamente orgânico e estável, particularmente resistente à decomposição e à restrições químicas e físicas do ambiente (CASTNER, 2001).

Quando as condições ambientais não permitem a preservação de seu exoesqueleto é através de uma abordagem icnológica para traços ou impressões presentes em vários materiais halogênicos ou em ossos que podem ser reconstruídos, posteriormente, através da atividade fóssil de artrópodes na tumba (HUCHET, 2014. Tradução e adaptação nossa) (Figura 12). Segundo Huchet, o exoesqueleto de insetos pode ser preservado em períodos

muito longos devido ao alto grau de resistência do exoesqueleto dos coleópteros (HUCHET, 2014. Tradução e adaptação nossa).

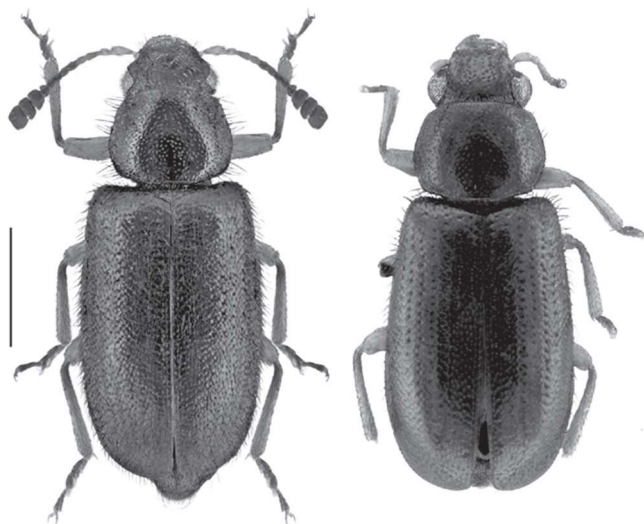


Figura 12: Da esquerda para a direita: *Necrobia rufipes*, espécime atual; Espécime da múmia de um escriba do templo de Amon (Templo de Karnak, Egito).
Fonte: HUCHET, 2017.
Crédito: Acervo pessoal de Jean-Bernard Huchet.

Em muitos casos os parasitas estão ligados a uma única espécie de hospedeiro, às vezes para várias espécies do mesmo gênero ou de uma mesma família. No entanto, os ciclos biológicos de alguns parasitas são muito complexos por envolver uma grande variedade de animais hospedeiros para atingir a maturidade e o seu estudo não se limita exclusivamente para a análise dos fragmentos de quitina vindos de contextos arqueológicos (HUCHET, 2016). Com exceção das pulgas, parasitas temporários à alta mobilidade, três ectoparasitas específicos podem infestar múmias humanas: piolhos do corpo (*Pediculus humanus humanus*) (Linnaeus, 1758), piolhos da cabeça (*Pediculus humanus capitis*) (De Geer, 1767) (Figura 13) e o piolho-da-púbis (*Phthirus pubis*) (Linnaeus, 1758) (HUCHET, 2014).



Figura 13: Imagem de piolho de cabeça de uma múmia egípcia da 22ª Dinastia (825-800 a.C.), localizado no Museu Anne de Beaujeu, em Moulins, França. Fonte: HUCHET, 2014. Crédito: Dominique Robcis / *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France* (C2RMF).

Aplicações do conhecimento no âmbito forense: o “estudo do tempo de morte” através de dados entomológicos

Os estudos sobre as investigações da morte possibilitaram variações de ramos e aplicações. Os insetos se proliferam e se desenvolvem conforme as suas preferências, notados em cada etapa de decomposição do corpo e através de cada ordem classificatória relatada em cada estágio (Figura 14). O avanço do conhecimento sobre a comunidade de insetos [e seus ciclos de vida] que se estabelece no corpo nos estágios iniciais até os finais de putrefação é crucial para a Entomologia Forense, uma vez que esta estima o intervalo *post mortem* por meio dos animais necrófagos encontrados no cadáver [sejam eles em plena atividade no corpo ou somente a sua pupa coletada] (GUEDES; PREZOTO, 2019).

Para se determinar o intervalo *post mortem* por meio de dados entomológicos, podem ser utilizados dois métodos: o Limite Mínimo e o Limite Máximo. O Limite Mínimo, mais comumente utilizado pelos entomólogos forenses, trata-se de conhecer o ciclo de vida dos insetos e o seu desenvolvimento junto do corpo em decomposição, de acordo com cada uma das espécies da entomofauna cadavérica (MARTINS, 2009). O seu cálculo é realizado através do estágio larval mais velho obtido na cena do crime, no qual indica as primeiras atividades do inseto no corpo, fator que indica o tempo mínimo de exposição do cadáver. Para isso, calcula-se o grau-dia acumulado (GDA), que seria a analogia entre a idade e a temperatura que o inseto precisa para terminar seu desenvolvimento larval (OLIVEIRA-COSTA, 2003).

O Limite Máximo é possível através da determinação da sucessão cronológica no processo de colonização de insetos (GAUDRY; LEFEBVRE, 2009). Esse método pode ser utilizado em situações em que o corpo se encontra em estado avançado de decomposição e quando se percebe que há presença de pupas na cena (OLIVEIRA-COSTA, 2003). Nesta ocasião, o arqueoentomólogo vai depender da evidência do pupário (a “testemunha fóssil”) para calcular a hora da morte. Nas duas metodologias abordadas, é preciso notar que diversos fatores podem influenciar na entomofauna encontrada e na sua disposição no cadáver.

Baseada no padrão de sucessão, Oliveira-Costa desenvolveu a metodologia das unidades de tempo (U.T.), sem levar em consideração as fases da decomposição do cadáver. A estimativa do intervalo de tempo é realizada através da divisão em unidades amostrais de tempo-específico que correspondem ao tempo cronológico de chegada das espécies à carcaça, uma vez observados em trabalhos anteriores realizados no mesmo substrato (OLIVEIRA-COSTA, 2003).

Segundo o médico Jorge Paulette Vanrell, este método pode apresentar algumas dificuldades, pois é necessário simular, em laboratório, as condições de campo da cena do crime, assim como o caso dos corpos esqueletizados, quando raramente se encontram larvas de moscas vivas. Nesses casos, normalmente são encontradas exúvias larvais de coleópteros, restos de seus excrementos e pupários de lepidópteros. Neste caso, devem ser realizadas experiências locais que permitam a sua estimativa correta (VANRELL, 2004).

Considerações finais

A sociedade egípcia antiga apresentou traços significativos de organização plena e duradoura, tanto no aspecto social, econômico e religioso. Motivados pela crença na vida após a morte, para que se garantisse a sua existência eterna, realizava-se a mumificação. A preocupação com a integridade do corpo durante o caminho tortuoso do *Duat* era evidente e, então, por meio de rituais repletos de simbologias e particularidades envolvendo a preparação do corpo para a passagem em direção ao além-vida, acreditava-se que o emprego de técnicas avançadas na conservação e preservação dos corpos pudesse evitar o ataque de insetos que viriam colonizar o corpo logo nos estágios iniciais da decomposição cadavérica.

Como vimos, métodos com base na utilização de sais dessecantes, unguentos aromatizantes e até mesmo a retirada de órgãos do corpo do morto não impediram a atuação entomofaunal em múmias egípcias.

A importância em se analisar as diferentes fases de putrefação de um corpo em face das diversas ações de artrópodes necrófagos demonstra a necessidade de mais estudos interdisciplinares em frentes como a Antropologia, Arqueologia, Biologia, Medicina, Química, entre outros campos de conhecimento, sobretudo no âmbito criminal, no qual se mostrou imprescindível também para a estimativa do intervalo *post mortem* de um indivíduo, incluindo a verificação de diversos fatores e variáveis que estão presentes na apuração de dados entomológicos encontrados em contexto arqueológico. Ainda se faz necessário o avanço em questões como a determinação ou estipulação do intervalo *post mortem* máximo, isto é, aquele que se dá através da análise biológica e da sucessão cronológica no processo de colonização de insetos no corpo.

Abordagens recentes como a Bioarqueologia, a Arqueoentomologia Funerária e a Paleoparasitologia visam apontar também suas contribuições para a compreensão dos modos de vida e das práticas cotidianas [e funerárias] das populações do passado por intermédio de insetos como moscas, besouros e parasitas comensais do cadáver. O aprofundamento de pesquisas nesses campos – ressaltada aqui a conveniência de recursos e investimentos nas políticas públicas voltadas para a ciência, a educação e a tecnologia –, trará mais informações também para a perspectiva criminal, especificamente para a elucidação de crimes violentos.

A interação entre essas diversas áreas do conhecimento com instituições museológicas que detêm esses materiais arqueológicos em suas coleções deve ser cada vez mais evidenciada. Investigações envolvendo profissionais de diversos domínios do conhecimento [inclusive do campo forense], em cooperação mútua, necessitam de mais atenção, onde o entomólogo forense pode agregar reflexões e aplicar seus conhecimentos práticos na busca pela compreensão da atuação do inseto necrófago na decomposição cadavérica, a estimativa da identidade do corpo pela estimativa do intervalo *post mortem* e de aspectos da vida do indivíduo.

Referências bibliográficas

- BIANUCCI, Raffaella; JONES, Jana; HIGHAM, Thomas; CHIVALL, David; KAY, Gemma; ALLEN, Mark J.; OLDFIELD, Ron; UGLIANO, Federica; BUCKLEY, Stephen A. A prehistoric Egyptian mummy: evidence for an ‘embalming recipe’ and the evolution of early formative funerary treatments. *Journal of Archaeological Science*, Massachusetts: Elsevier, v.100, p.191-200, 2018.
- BIERBRIER, Morris L. *Historical dictionary of Ancient Egypt*. Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2008.
- BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. *Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo II*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, 2004.
- BUCKLAND, Paul C.; PANAGIOTAKOPULU, Eva. Environment, Insects and the Archaeology of Egypt. In: DODSON, Aidan; IKRAM, Salima (orgs.). *Beyond the Horizon: studies in Egyptian Art, Archaeology and History in honour of Barry J. Kemp*. Cairo: Publications of the Supreme Council of Antiquities, 2010, p.347-361.
- CALLOU, Cécile; Huchet Jean-Bernard; LICHTENTBERG, René; DUNAND, Françoise. The dog mummy, the ticks and the louse fly: Archaeological report of severe ectoparasitosis in Ancient Egypt. *International Journal of Paleopathology*, Massachusetts: Elsevier, v.3, p.165-175, 2013.
- CASTNER, James L. General Entomology and Arthropod Biology. In: BYRD, Jason H.; CASTNER, James L. (orgs.). *Forensic Entomology: The Utility of Arthropods in Legal Investigations*. Florida: CRC Press, 2001. p.17-41.
- CATTS, Elmer Paul; GOFF, Madison Lee. Forensic Entomology in criminal investigations. *Annual Review of Entomology*, v.37, p.253-272, 1992.
- CRANSTON, Peter S.; GULLAN, P. J. *Insetos: fundamentos da entomologia*. Tradução e revisão técnica de Eduardo da S. A. dos Santos e Sonia M. M. Hoenen. 5ª ed. Rio de Janeiro: Roca, 2017.
- FLACH, Karl. Über zwei fossile Silphiden (Coleoptera) aus den Phosphoriten von Caylux. *Deutsche entomologische Zeitschrift*, v.1, p.105-109, 1890.
- GAUDRY, Emmanuel; LEFEBVRE, Fabrice. Forensic entomology: a new hypothesis for the chronological succession pattern of necrophagous insect on human corpses. *Annales de la Société Entomologique de France*, v.45, n.3, p.377-392, 2009.
- GHOSE, Tia. Image Gallery: Mummy Evisceration Techniques. Disponível em: <https://www.livescience.com/28116-image-gallery-mummy-evisceration-techniques.html>. Acesso em: 21 ago. 2021.
- GUEDES, Mariana Sartorello; PREZOTO, Helena Santos. Cadáveres e sua diversidade de insetos: uma revisão. *Biológica: Caderno do Curso de Ciências Biológicas*, v.2, n.2, p.1-16, 2019.

HERÓDOTO, História. Tradução de Pierre H. Larcher. Versão para o português de José B. Broca. Rio de Janeiro: Editora W. M. Jackson Inc., 1950.

HUCHET, Jean-Bernard. Insectes et archéologie. *Les nouvelles de l'archéologie*, v.148, p.40-44, 2017.

HUCHET, Jean-Bernard. L'animal-amphitryon: archéologie de l'ectoparasitisme. *Anthropozoologica*, v.51, n.1, p.55-65, 2016.

HUCHET, Jean-Bernard. L'Archéoentomologie funéraire. CHARABIDZE, Damien; GOSSELIN, Matthias (orgs.). *Insectes, cadavres et scènes de crime: Principes et applications de l'entomologie médico-légal*. France: Ed. De Boeck, 2014. p.209-232.

LABORINHO, Eliana. As técnicas de mumificação no Egito Antigo. *Revista de Filosofia da Unidade de Investigação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Lusófona*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, n.3, p.1-19, 2003.

LORD, Wayne. Case Histories of the use of insects in investigations. CATTS, Elmer Paul; HASKELL, Nellie. H. (orgs.). *Entomology & Death: a procedural guide*. South Carolina: Joyce's Print Shop, Inc., 1997. p. 9-38.

LORD, Wayne; STEVENSON JR., R. *Directory of Forensic Entomologist*. 2^a ed. Washington D.C.: Defense Pest Management Information Analysis Center, Walter Reed Army Medical Center, 1986.

MARTINS, Edmilson. *Análise dos processos de decomposição e sucessão ecológica em carcaças de suínos (Sus scrofa L.) mortos por disparo de arma de fogo e overdose de cocaína e protocolo de procedimento diante de corpo de delito*. Dissertação (Mestrado em Biologia Geral e Aplicada). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Botucatu, 2009.

OLIVEIRA-COSTA, Janyra. *Entomologia Forense: Quando os insetos são vestígios*. Campinas: Millennium, 2003.

PAPE, Thomas; BLAGODEROV, Vladimir; MOSTOVSKI, Mikhail B. Order Diptera Linnaeus, 1758. In: ZHANG, Zhi-Qiang. Animal biodiversity: An outline of higher-level classification and survey of taxonomic richness. *Zootaxa*, v.3 148(1), p.222-229, 2011.

PETRIE, William Matthew Flinders. *Inductive Metrology: Or, the recovery of ancient measures from the monuments*. London: Hargrove Saunders, 1877.

VANRELL, Jorge Paulete. *Manual de Medicina Legal: Tanatologia*. 2^a ed. v.1. Leme, São Paulo: LED - Editora de Direito Ltda., 2004.

WEISBERGER, Mindy. Ancient papyrus holds the world's oldest guide to mummification. **Livescience.com**. 03 mar. 2021. Disponível em: <https://www.livescience.com/earliest-mummification-manual.html>. Acesso em: 20 nov. 2023.



SESHAT – Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional

Dr. Pedro Luiz Diniz Von Seehausen (MN/UFRJ)

Dra. Gisela Chapot (UFRJ)

Dra. Claudia Rodrigues Ferreira de Carvalho (MN/UFRJ)

Dra. María Violeta Pereyra (Universidad de Buenos Aires)

Dr. Rennan de Souza Lemos (Durham University)

Dra. Joana Campos Clímaco (UFAM)

Dra. Cintia Alfieri Gama Rolland (Musée des Confluences – Lyon , França)

Dr. Sergio Alex Kugland de Azevedo (MN/UFRJ)

Dr. Álvaro Hashizume Allegrette (PUC-SP)

Dr. Jorge Roberto Lopes dos Santos (INT/PUC-RJ)

Dr. Victor Guida de Freitas (MN/UFRJ)

Dra. Lilian Cardoso e Silva Costa Pinto (MN/UFRJ)

Me. André Effgen (MN/UFRJ)

Me. Tamires Machado (MN/UFRJ)

Me. Marcos Davi Duarte da Cunha (MN/UFRJ)

Me. Matheus Moraes Maluf (MN/UFRJ)

Me. Bernardo Henrique Penha Brasil (Embaixada do Brasil no Egito/ BAPE)

Me. Marina Buffa César (MN/UFRJ)

Me. Regina Coeli Pinheiro da Silva (MN/UFRJ)

Me. Rodrigo Alcântara de Souza (MN/UFRJ)

Ernesto Graf (Universidad de Granada)

Ainá Rayani Xavier Ferreira (UFRJ)

Daniel Portocarrero da Silva (UERJ)

Jéssica de Moraes Silva (UFRJ)

