UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GISELA CHAPOT

A FAMÍLIA REAL AMARNIANA E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISÃO DE MUNDO DURANTE O REINADO DE AKHENATON (1353-1335 a.C.)

VOLUME I

NITERÓI
2015

GISELA CHAPOT

A FAMÍLIA REAL AMARNIANA E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISÃO DE MUNDO DURANTE O REINADO DE AKHENATON (1353-1335 a.C.)

VOLUME I

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em História. Área de Concentração: História Social. Setor Cronológico-temático: História Antiga. Linha de Pesquisa: Poder e Sociedade.

Orientadora: Professora Doutora Adriene Baron Tacla
(Universidade Federal Fluminense)

Coorientador: Professor Doutor Antonio Brancaglion Junior
(Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro)

NITERÓI
2015

C466 Chapot, Gisela.

A família real amarniana e a construção de uma nova visão de mundo durante o reinado de Akhenaton (1353-1335 a.C.) / Gisela Chapot. – 2015.
2 v. (578 f.) : il.

Orientadora: Adriene Baron Tacla.
Coorientador: Antonio Brancaglion Junior
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2015.
Bibliografia: 385-400.

1. Egiptologia. 2. Reinado de Akhenaton. 3 Arte amarniana.

I. Tacla, Adriene Baron. II. Brancaglion Junior, Antonio. III. Universidade Federal Fluminense. Departamento de História, IV. Título.

CDD 913.32

GISELA CHAPOT

A FAMÍLIA REAL AMARNIANA E A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISÃO DE MUNDO DURANTE O REINADO DE AKHENATON (1353-1335 a.C.)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em História. Área de Concentração: História Social. Setor Cronológico-temático: História Antiga. Linha de Pesquisa: Poder e Sociedade.

Aprovada em junho de 2015

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Adriene Baron Tacla - orientadora
Universidade Federal Fluminense

Professor Doutor Antonio Brancaglion Junior – coorientador
Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Sônia Rebel de Araújo – avaliadora interna
Universidade Federal Fluminense

Professora Doutora Marcia Severina Vasques – avaliadora externa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Professora Doutora María Violeta Pereyra – avaliadora externa
Universidade de Buenos Aires

Professora Doutora Nely Feitoza Arrais – avaliadora externa
Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro

Professor Doutor Alexandre Carneiro Cerqueira Lima – suplente
Universidade Federal Fluminense

Professora Doutora Cláudia Beltrão - suplente
Universidade do Rio de Janeiro

Para o eterno professor Ciro Flamarion Cardoso, por tudo que me ensinou e para minha querida família Chapot, pelo apoio incondicional nesta tese e na vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar os agradecimentos com uma pequena homenagem ao professor Ciro Flamarion Cardoso, que orientou esta tese em seus primeiros anos do curso de doutorado (2011-2013), quando nos deixou, em junho deste último ano. Por toda generosidade, carinho e incentivo com que sempre me tratou desde os primeiros períodos da faculdade de História até a minha saída para cumprir o chamado “doutorado sanduíche” fora do país. Muito obrigada, professor, por tudo.

À professora Adriene Baron Tacla, que aceitou orientar esta tese, quando do falecimento do professor Ciro Cardoso e se tornou imprescindível em inúmeros momentos da pesquisa, tanto no âmbito acadêmico, quanto pessoal, me incentivando a “voar” nas ideias e fugir sempre do lugar comum, especialmente quando se trata do período amarniano. Muito obrigada por seu apoio, compreensão e conforto quando mais precisei.

Ao professor Antonio Brancaglion Junior, do Museu Nacional, que gentilmente aceitou coorientar este trabalho e foi igualmente importante para que os assuntos de arte egípcia, sua especialidade, se tornassem mais familiares para mim, enriquecendo sobremaneira a análise das imagens amarnianas. Muito obrigada.

À professora Kate Spence da Universidade de Cambridge, que supervisionou meu estágio doutoral nesta universidade na Inglaterra, permitindo que pesquisasse na Haddon Library, Biblioteca de Arqueologia, ao longo dos quatro meses em que lá estive. As trocas de ideias com Kate Spence, sempre muito solícita, foram determinantes para uma mudança de rumo crucial no trabalho, e definitivamente tornaram as imagens do período amarniano nosso *corpus* principal na tese.

Às Instituições de Pesquisa, que me deram o apoio financeiro necessário para realizar esta pesquisa no Brasil, bem como fora do país, Universidade Federal Fluminense e *CAPES* (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa).

Aos meus pais, Jorge Luiz Chapot e Célia Maria de Farias Chapot, por todo o apoio e torcida em absolutamente todos os momentos da minha vida. Obrigada por serem sempre meu porto seguro e exemplos de pais dedicados

Às minhas irmãs Chapot, Fernanda, pelos sábios conselhos, Flávia, pela sintonia diária, e Renata, por sua meiguice, todas sempre tão presentes e fundamentais em tudo que faço. Agradecimento especial para Flávia, que revisou a tese e fez avaliações interessantes para versão final.

Ao meu tio Renato Chapot, minha madastra Sandra Lanes e meu cunhado, Rodrigo Cortes, que igualmente me apoiaram e também se fizeram presentes em todo momento.

Aos amigos Rennan de Souza Lemos, que por intermédio de seu contato com o professor Barry Kemp nos permitiu estabelecer um vínculo com Kate Spence em Cambridge e assim cumprir os frutíferos meses de doutorado sanduiche na Inglaterra. Agradeço também pelas trocas constantes de ideias, materiais e conselhos, tão valiosos para amadurecer algumas ideias nesta tese. André Effgen, por sua amizade e carinho, Isabela Cardoso, quase irmã confidente de todos os dias, Vânia Almeida, por sua alegria contagiante, Vanessa Di Spirito, pelo apoio constante, Amanda Delduque e Lívia Grees, juntas comigo desde a infância.

Aos meus fisioterapeutas, que foram fundamentais para me ajudar a aliviar as dores na coluna que tornaram, em muitos momentos, a redação da tese bastante difícil.

Agradeço a todos aqueles não citados, mas que ao longo dos últimos anos fizeram parte desta longa caminhada e foram importantes para que esta tese pudesse ser concluída.

“É o cúmulo da ironia que, após uma intensiva campanha para expugná-los dos anais do Egito, os faraós de Amarna sejam hoje em dia provavelmente os mais reconhecidos governantes antigos de todos os países. Na verdade, a máscara de Tutankhamon e o busto de Berlim de Nefertíti estão entre as mais icônicas imagens do mundo, enquanto discussões sobre Akhenaton, suas crenças e atividades, podem provocar um nível de paixão pouco comum para um homem morto há mais de três milênios.” (Dodson, Aindan, 2009, p. 138.)

RESUMO

Em 1353 a.C., o faraó Akhenaton apresentou ao Egito uma nova visão de mundo, deveras solarizada, cuja fonte de toda vida era o disco solar Aton, que mantinha uma relação íntima e exclusiva com o grupo que personificava seu poder: a família real de Amarna. Esta, além de ser proclamada em hinos de louvor ao sol, foi enfaticamente retratada no repertório imagético do período, ora cultuando o deus, ora em momentos de pura informalidade familiar ou mesmo interagindo com seus cortesãos do alto do palácio. Com base nas fontes textuais e, sobretudo, no referido material imagético, esta pesquisa tem como principal objetivo propor uma abordagem distinta acerca do período amarniano, fundamentada na supracitada cosmovisão, que elevou Akhenaton e Nefertíti à categoria de deuses em vida em uma cerimônia estatal ocorrida no ano doze de reinado. Pretendemos relacionar as ideias do monarca nos âmbitos templário, funerário e doméstico com suas escolhas artísticas e, assim, articular os anseios de Akhenaton com o contexto sociopolítico no qual o Egito estava inserido no século XIV a.C.

Palavras chave: Egiptologia – Reinado de Akhenaton – Arte Amarniana

ABSTRACT

In 1353 BC, Pharaoh Akhenaten introduced to Egypt a new worldview, very solarized, whose source of all life was the Aten, the sun disk, who maintained an intimate and exclusive relationship with the group who personified their power before the whole society: the royal family of Amarna. Besides being proclaimed in the sun hymns of praise, the royal group was emphatically portrayed in the imagery repertoire of the period, worshiping Aten, sometimes in moments of pure familiar informality or even interacting with his courtiers from the top of the window palace. Based on textual sources and, above all, in that imagery material, this research aims to propose a different approach on the amarnian period, based on the aforementioned worldview, which raised Akhenaten and Nefertiti to the rank of living gods in a state ceremony held in the year twelve of the reign. We intend to relate the monarch's ideas, the templar, funerary and domestic spheres, to his artistic choices and, by doing so, articulate Akhenaten's wishes to the socio-political context in which Egypt was inserted in the fourteenth century BC.

Key words: Egyptology – Akhenaten’s Reign – Amarna Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO I

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
1	Séty I abre a porta do tabernáculo do deus Amon-Ra durante o ritual diário, no templo do referido faraó, em Abidos.	16
2	Concepção divina de Amenhotep III no Templo de Lúxor	18
3	Amenhotep III venera a si próprio, como deus Nebmaatra, em Soleb	24
4	Amenhotep III em um estilo jovial e solarizado de sua última década de reinado	28
5	Bloco de Berlim com Amenhotep IV e Ra-Harakhty em estilo tradicional de representação.	52
6	Bloco de Paris com Akhenaton duplicado em gesto de purificação ritual.	54
7	Akhenaton em pose osíriaca em um dos colossos de Karnak	56
8	Nefertíti executando uma inimiga feminina em gesto típico de um faraó, na popa de sua embarcação, decorado com cabeças suas.	57
9	Localização do horizonte *akhet* no *Wadi* real em Tell el Amarna	62
10	Reconstrução computadorizada da tumba real de Amarna alinhada com as estelas de fronteiras	67
11	Mapa de Akhetaton exibindo as edificações da cidade	69
12	Os nomes didáticos do Aton em suas três fases	70

CAPÍTULO II

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
13	Estela de Amenhotep III e Tiy sentado sob os raios do Aton	91

CAPÍTULO III

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
14	Representação típica de um jardim em arte egípcia	125
15	Relevo de pedra calcária encontrado em Hermópolis	126
16	Mesa de oferendas em deslocamento vertical	127
17	Horemheb faz oferenda de vinho à deusa Ísis	129
18	Comparação entre quadriculados dos reinados de Akhenaton e Amenhotep II	132
19	Paleta de Narmer	138
20	Colorações distintas entre homem e mulher em arte egípcia	145
21	Seth e Hórus atam as plantas heráldicas do Egito	148
22	Tutmés III em pose típica de subjugo dos inimigos do Egito	152
23	Pintura da tumba de Nebamun, Décima Oitava Dinastia	158
24	Tumba de Sennefer retrata a viagem do morto a Abidos.	159
25	Planta da tumba de Amenhotep III	162
26	Estátua de Amenhotep II em granodiorito	165

CAPÍTULO IV

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
27	Reconstituição do templo do Aton em Tebas com base no programa Aton 3D	169
28	Akhenaton com um *nemes* e quatro plumas de Shu	180
29	Amenhotep IV prestes a golpear os inimigos do Egito com apenas uma das mãos.	182
30	Lintel da porta da tumba de Kheruef em Tebas	183
31	Amenhotep IV na tumba tebana do vizir Ramose	185
32	Aton em forma de falcão da estela de Kiya	188
33	Akhenaton faz oferendas ao Aton em um estágio inicial do reinado	188
34 e 35	Nefertíti em estilos diversos em Karnak	192

36	Colosso de Karnak, sob a perspectiva do observador	196
37	Colosso Assexuado de Karnak	203
38	Reconstituição de quadriculados a partir da Estela de Berlim	207
39	Busto da rainha Nefertíti exposto no Museu de Berlim	211
40	Tumba de Panehesy em Amarna	226
41	Única representação mumiforme em Amarna, tumba de Huya	229
42	Planta simples da tumba real de Amarna	233
43	Cabeça em granito da rainha Nefertíti que ornamentava o sarcófago de Akhenaton	236

CAPÍTULO V

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
44	Reconstituição da Organização Concêntrica na Estela de Berlim	307
45	Plano com temáticas iconográficas na tumba de Huya	322

LISTA DE ABREVIATURAS

AJA	*American Journal of Archaeology*
AO	*Acta Orientalia*
BAe	*Bibliotheca Aegyptiaca*
BACE	*Bulletin of Australian Centre for Egyptology*
BIFAO	*Bulletin de l'nstitut Français d'Archeologie Orientale*
BSFE	*Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*
CAJ	*Cambridge Archaeological Journal*
CdE	*Chronique d'Egypte*
Coll. Antropol.	*Collegium Antropologicum*
GM	*Göttinger Miszellen*
JAMA	*Journal of the American Medical Association*
JARCE	*Journal of the American Research Center in Egypt*
JEA	*Journal of Egyptian Archeology*
JNES	*Journal of Near Eastern Studies*
JSSEA	*Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*
LÄ	*Lexikon der Ägyptologie*
MDAIK	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*
RdÉ	*Révue d'Égyptologie*
REE	*Revista de Estudios de Egiptología*
SAMJ	*South African Medical Journal*
Urk	*Urkunden des Ägyptischen Altertums*
ZÄS	*Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

PARTE I: EXPRESSÃO RELIGIOSA 6

CAPÍTULO I: AMARNA EM CONTEXTO 7

1.1 – A Décima Oitava Dinastia e a Coroação de Amon-Ra 7
1.2 - Diversos Akhenatons. Um único Deus? 31
1.3 - O Sol no seu Zênite: O Reinado de Amenhotep IV/Akhenaton 44
1.3.1- Um Trono Compartilhado? 44
1.3.2 - Satisfazendo o Aton em Tebas 49
1.3.3 – A Nova Sede Real e Solar 60

CAPÍTULO II: UMA COSMOVISÃO SOLARIZADA 76

2.1 – Prelúdio para Amarna: A Nova Teologia Solar 76
2.2 – Monoteísmo *versus* Monolatria 86
2.3 – Os Hinos ao Aton a Aclamação da Concepção Amarniana 98
2.3.1 – O Grande Hino ao Aton 101
2.3.2 – O Pequeno Hino 110

PARTE II: EXPRESSÕES FÍSICAS 115

CAPÍTULO III: ACERCA DA ARTE EGÍPCIA 116

3.1 – Aspectos Gerais 116
3.2 – Estabelecendo Um Cânone 123
3.3 – Unindo Magia e Simbolismo 134
3.3.1- A Importância das Formas, Tamanhos e Locais 136
3.3.2 – Sobre Materiais, Cores e Números 142
3.3.3 – Entre Palavras, Ações e Gestos 149
3.4 – Breve Panorama Artístico do Reino Novo Antes de Akhenaton 154

CAPÍTULO IV: PERSONIFICANDO UM CONCEITO DIVINO 166

4.1 – Realismo ou Idealismo? 166
4.2 – As Etapas do Estilo Artístico Amarniano 178
4.2.1 – Amenhotep IV em Tebas 181
4.2.2 – Sob a Regência Heliopolitana: Os Anos Iniciais 187
4.2.2.1 – Os Colossos de Karnak e a Materialização da Divindade Régia 194
4.2.3 – A Modificação Definitiva da Iconografia Real 205
4.3 – A Substituição de Osíris e seus Reflexos Artístico-Religiosos 213
4.3.1 – As Tumbas Amarnianas e a Exaltação da Família Real 223
4.3.1.1 – Os Sepulcros Privados 223
4.3.1.2 – A Tumba Real de Amarna 231

CAPÍTULO V: AGINDO NO NOVO MUNDO 238

5.1 - Proposta Metodológica 238
5.2 – Representando a Família de Akhenaton 242
5.2.1 – Adorando o Disco Solar 242
5.2.1.1 – O Culto ao Aton em Tebas 243
5.2.1.2 – Veneração em Hermópolis e Heliópolis 254
5.2.1.3 – As Cenas Rituais em Amarna 258
5.2.2 – Sistematizando a Análise das Imagens de Culto 299
5.2.3 – A Exposição da Vida Particular 305
5.2.3.1 – Refletindo Sobre as Cenas de Intimidade Régia 328
5.2.4 – As Exibições Públicas da Família Real 334
5.2.4.1 – As “Janelas das Aparições” 334
5.2.4.2 – Os Deslocamentos por Akhetaton 350
5.2.4.3 – Uma Grandiosa Celebração 362
5.2.5 – As Aparições Variadas 370

CONCLUSÃO 378

BIBLIOGRAFIA 385

APÊNDICE 401

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo principal demonstrar como as imagens produzidas durante o reinado do faraó Akhenaton entre 1353-1335 a.C. foram elementos indispensáveis para construir uma nova visão de mundo, na qual os antigos deuses do panteão politeísta perderam espaço para um deus solar de formas incomuns na imagética egípcia, aclamado como fonte única da vida. O Aton, que não se materializa em moldes pré-concebidos de artesãos e não admitia rivais, abençoava com seus raios em formas de mãos unicamente o casal real, Akhenaton e Nefertíti, que junto de suas filhas formaram um grupo igualmente divino e passível de adoração pelos súditos de Akhetaton.

A ideia inicial para o desenvolvimento deste trabalho é oriunda de nossa dissertação de mestrado *O Senhor da Ordenação: Um estudo da relação entre o faraó Akhenaton e as oferendas divinas e funerárias durante a Reforma de Amarna (1353 – 1335 a.C)* onde analisamos a relação do faraó Akhenaton com a provisão de oferendas divinas e funerárias durante seu reinado e apontamos as modificações religiosas feitas pelo monarca nos contextos templário e mortuário, identificando suas implicações, tanto no relacionamento entre homens, deuses, mortos e rei, quanto na ordenação do universo, bem como na manutenção da vida, em todas as suas esferas. Esta pesquisa forneceu os alicerceis para composição de nosso atual pesquisa, o que pressupõe continuidade com o trabalho desenvolvido durante o curso de mestrado.

Com base em um estudo sobre visões de mundo feito por Jan Assmann, defendemos, já naquela ocasião, a construção de uma cosmovisão amarniana, carregada de especificidades, ideia, contudo que reformulamos nesta tese de doutoramento, em função do contato com o material imagético amarniano, algo que não fizemos em 2007 e que hoje nos impede de continuar argumentando em prol de uma "desmitologização" ou defender reduções mais enfáticas, como fizemos no mestrado.

Deste modo, apoiados preferencialmente nas imagens de Amarna, mas também considerando a documentação textual referente ao reinado de Akhenaton, observamos que a nova cosmovisão encontrou meios muito particulares de expressões, que classificamos como: 1) "expressão religiosa": através de hinos em honra ao deus Aton e de seus nomes "didáticos", repletos de significados teológicos solares, bem como no texto das estelas de fronteiras,

marcos que delimitavam os contornos geográficos da nova capital, Akhetaton 2) “expressões físicas”: notáveis nas representações artísticas da família real amarniana, principalmente, mas também manifestas na concepção arquitetônica das cidades onde foram erigidas construções atonistas, cujas estruturas palaciais, templárias e funerárias estavam imbuídas de forte simbolismo solar e dominadas, pictoricamente, por tais representações da família de Akhenaton, com destaque absoluto para residência real, Akhetaton.

A organização deste volume I da tese foi inteiramente baseada nas formas de expressões supracitadas, que a dividiu em duas partes contendo cinco capítulos. Os critérios de organização do volume II serão explicitados na apresentação de nosso catálogo de imagens.

Sobre este volume I, a Parte I, designada como “Expressão Religiosa” abarca os capítulos I em e II e refere-se aos majoritariamente aos elementos religiosos da cosmovisão de Akhenaton, ao passo que a Parte II, “Expressões Físicas”, engloba os capítulos III, IV e V, que tratam de arte canônica, apresentam, respectivamente, os principais elementos artísticos e espaciais do reinado de Akhenaton e ainda analisam as fontes imagéticas selecionadas em consonância com a nova visão de mundo.

Apresentaremos no capítulo inicial da tese “Amarna em Contexto” um panorama contextual da Décima Oitava Dinastia, destacando, especialmente, seus elementos político - religiosos, correlacionando determinadas ênfases solares, latentes a partir de Amenhotep III, com as escolhas feitas por Akhenaton, que culminaram com a adoção de uma visão de mundo em 1353 a.C. Faremos uma exposição dos principais pontos do reinado do faraó Akhenaton, sem, contudo, esgotá-los. Muitos aspectos políticos, religiosos, artísticos e arquitetônicos da cosmovisão amarniana serão contemplados nos capítulos seguintes os quais delinearão toda a tese. Outrossim, um balanço da historiografia do período demonstrará que os diversos “Akhenatons” produzidos pela Egiptologia desde o século XIX escapam de quaisquer rótulos e o impacto de sua “reforma” ecoa até os dias de hoje, dentro e fora do mundo acadêmico.

No segundo capítulo da tese “Uma Cosmovisão Solarizada” foi feita uma análise da chamada nova teologia solar, inovação religiosa originada no reinado de Amenhotep III, que enraizou alguns dos preceitos teológicos sugeridos por Akhenaton, especialmente aqueles associados ao deus solar,

Aton. Realizaremos um debate acerca do ponto de maior contestação nos estudos da religião egípcia antiga na atualidade: houve ou não a implantação do culto ao deus único no Egito durante o reinado Akhenaton? Falar em monolatria do Aton, compatível com o politeísmo e seria mais condizente com a forma de pensar egípcia? Como base em uma análise dos Hinos ao Aton, apresentaremos alguns dos elementos religiosos amarnianos os quais moldaram a visão de mundo de Akhenaton, sobretudo a ênfase dada à luz solar e seus poderes criadores e regeneradores, capazes da dar vida, inclusive aos estrangeiros, protegidos e nutridos pelo Aton, condizente com o contexto imperial da época.

No terceiro capítulo “Acerca da Arte Egípcia” apresentaremos as principais características do sistema canônico de arte tradicional, padrão oficial para representações iconográficas, com regras bem instituídas e com pouca variação ao longo do tempo. Antes, todavia, destacamos algumas particularidades artísticas do Reino Novo, período marcado pelo refinamento técnico, bem como pela profusão de cores e materiais, os quais conferiram grande vivacidade às composições dos reinados que antecedem o de Akhenaton. Demonstraremos também que magia e simbolismo foram elementos crucias para confecção e logo para compreensão do conjunto imagético egípcio durante todo período faraônico e Amarna, mesmo com todas as radicalizações e inovações, não foi uma exceção.

No capítulo IV “Personificando Um Conceito Divino” demonstraremos que a redescoberta de Akhenaton e de sua “reforma” no século XIX não ficou restrita à nova cosmovisão solarizada, mas também atraiu os olhares dos especialistas para arte do período, absolutamente inconfundível e emblemática. As formas andróginas exibidas nos relevos e na estatuária, sobretudo no material proveniente de Karnak, propiciaram um intenso debate, que considerou, inclusive, leituras médicas acerca das representações régias, hoje refutadas em sua maioria, mas ainda existentes. Apontaremos as diferenças entre as imagens produzidas até o ano oito de reinado, sob a regência do chamado primeiro nome didático do Aton, repletas de associações míticas heliopolitanas, e aquelas da segunda metade do reinado, humanizadas, livres das estilizações andróginas anteriores. O capítulo ainda conta com uma revisão acerca do universo funerário amarniano, onde discutiremos sobre uma

substituição de Osíris, regente habitual do mundo dos mortos e de um novo ambiente funerário, onde templos e palácios desempenham uma função crucial na vida do morto, espelhando as relações de poder no período.

No capítulo V “Agindo no Novo Mundo” foi feita a análise do repertório imagético, que manteve o critério temático do volume II para facilitar o entendimento, ou seja, o capítulo foi dividido em “Culto ao Aton”, “Intimidade da Família Real”, “Exibições Púbicas”, que abarca os subtemas, “Janelas das Aparições”, “Deslocamentos Régios” e “Recepção de Tributos Estrangeiros” e ainda o grupo de “Aparições Diversas”, embora os títulos sejam distintos do volume II. O método utilizado foi baseado em Claude Bérard e suas unidades icônicas formais mínimas, que nos permite observar elementos constantes na imagética amarniana e assim obter sua significação a fim de compreendermos as imagens régias em sua totalidade.

Esperamos demonstrar de que maneira cada um dos temas recorrentes nas representações da família real estão inter-relacionados e em consonância com a visão de mundo amarniana, delineada ao longo de toda a tese. Pretendemos, ao final deste capítulo, sistematizar a análise das fontes, articulando nossas interpretações com as hipóteses de trabalho para assim atingir nosso principal objetivo, ou seja, propor uma abordagem original sobre período amarniano, articulando seus elementos religiosos, artísticos e funerários dentro de uma cosmovisão que superexalta o culto da família real, promovendo a divindade de Akhenaton e Nefertíti ainda em vida.

PARTE I: EXPRESSÃO RELIGIOSA

CAPÍTULO I: AMARNA EM CONTEXTO

1.1 A DÉCIMA OITAVA DINASTIA E A COROAÇÃO DE AMON-RA

A cidade no Médio Egito, localizada entre as antigas sedes religiosa e política, Tebas e Mênfis, hoje conhecida por seu nome árabe, Tell el Amarna, foi palco para a encenação no século XIV a.C. de um dos maiores dramas ocorridos na antiguidade próximo-oriental: a chamada "reforma" de Amarna. [1]

Neste momento tão particular da história faraônica, Amenhotep IV/Akhenaton introduziu uma nova visão de mundo que proclamava através de hinos em honra ao disco solar, Aton, um universo aparentemente ordenado, onde morte e noite eram associadas negativamente, ofuscando o Mundo Inferior regido por Osíris, bem como outras divindades do panteão, especialmente Amon-Ra, patrono da dinastia reinante.

[1] O uso do termo será discutido ao longo da tese.

Em troca, o monarca oferecia aos seus súditos um deus dinástico com pouca identificação com o rico e diversificado panteão egípcio, cuja forma geométrica, quase hieroglífica, nos induz a fixar os olhares no grupo antropomórfico que sempre o acompanha nas representações do período e que se tornou a verdadeira protagonista desta nova visão de mundo: a família real amarniana.

Segundo David O'Connor, a visão de mundo de uma sociedade pode ser definida como:

> O modelo ou até mesmo a visão compartilhada por muitos, talvez a maioria de seus membros, a respeito de como o cosmos surgiu, seu funcionamento, e sobre o local e papéis desempenhados pela humanidade dentro do processo cósmico. [2]

O processo cósmico, por sua vez, é entendido pelo autor como "as formas complexas as quais o cosmos era imaginado para funcionar a fim de continuar produtivo e estável".[3]

Assim como em muitas culturas, a visão de mundo egípcia, em qualquer período histórico, era expressada em termos religiosos, ou seja, em crenças sobre uma "dimensão sobrenatural" do cosmos "que gera tipos específicos de relações entre divindades e outros seres sobrenaturais, por um lado, e humanidade (vivos e mortos) e natureza, por outro". [4] Todavia, visões de mundo também possuíam dimensões ética e social, assinala o autor:

> Estas imaginam uma organização ideal da sociedade, que pode estender-se do igualitário ao mais alto grau de desigualdade e promovem conjuntos específicos de valores sociais, que podem encontrar expressão em status hierárquicos, prestígio, poder e rendimentos ou acesso aos recursos.[5]

Apesar da predominância religiosa, cosmovisões também podem ser expressas através de formas construídas. No caso amarniano, isto é latente e inconteste.

---

[2] O'CONNOR, David. "The City and the World: Worldview and Built Forms in the Reign of Amenhotep III." In: O'CONNOR, David and CLINE, Erik (eds.). *Amenhotep III: Perspectives on his reign.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pp. 128-129.
[3] Idem, ibidem, p. 129.
[4] Idem, ibidem.
[5] Idem, ibidem, p. 129.

Hoje, em pleno século XXI, as discussões acerca das escolhas feitas por Akhenaton em polêmico reinado ainda estão longe de ser encerradas e, na maioria dos casos, as respostas dadas às questões pendentes não nos parecem satisfatórias. Os pontos controversos acerca do período são inúmeros e vão desde a ascensão ao trono, com uma possível corregência entre Akhenaton e seu pai, Amenhotep III, passando por um dilema na fase final do período: teria Nefertíti governando o Egito como um corregente? No âmbito religioso, o embate entre monoteísmo e monolatria permanece em voga, principalmente pela ambiguidade das fontes em que os especialistas se apoiam para defender uma ou outra hipótese, o que permite o surgimento de teorias delicadas e impossíveis de comprovação.

Todavia, existe um ponto crucial que poucos egiptólogos arriscam responder, mas que acreditamos ser fundamental para elucidar as supracitadas escolhas, as quais moldaram a visão de mundo nos tempos de Akhenaton: o porquê de uma reforma religiosa? Será possível responder esta questão?

Ao longo do século XX, uma tese que atribuía ao poder político-econômico dos sacerdotes de Amon-Ra, deus dinástico do Egito imperial, a causa para as atitudes radicais de Akhenaton, algo semelhante à luta entre império e papado na Idade Média, ficou popular entre os estudiosos do período amarniano. A explicação parecia cair como uma luva para entender por que Akhenaton tomou medidas extremadas contra a tradição tebana, notáveis a partir do ano cinco de reinado, com a construção e mudança para uma nova capital, e que culminaram no ano nove, com a perseguição do nome e da imagem de Amon-Ra, eliminado de todos os contextos religiosos possíveis. A maioria dos autores acreditava que a adoção de uma nova religião, centrada em um deus com poucas associações com o antigo panteão, totalmente desvinculada de Amon-Ra, solaparia a crescente importância do grupo sacerdotal ligado ao deus tebano dentro do Egito.

Não obstante, a base para pensar num possível conflito é frágil e se fundamenta, principalmente, em um discurso muito fragmentado proferido por Akhenaton no ano cinco de reinado, no qual o rei se mostra ferozmente

ofendido por injúrias, as quais eram*:* "piores do que aquelas que ouvi no ano 4 de reinado" (o mesmo é dito para os anos 3, 2 e 1 de governo).[6]

Akhenaton insinua que tais calúnias eram ainda maiores do que as escutadas por seus antecessores, Nebmaatra (Amenhotep III), seu pai, Menkheperura (Tumés IV), seu avô, e mais graves do que as ouvidas "por quaisquer outros reis que assumiram a Coroa Branca".[7]

O texto registrado na estela de fronteira K, localizada na extremidade sul de Akhetaton, explicita, para os defensores da hipótese evolvendo os sacerdotes de Amon, as razões políticas para abandonar Tebas. Todavia, a teoria de conspiração contra o faraó não pôde ser sustentada por muito tempo, embora ainda seja possível encontrar resquícios desta ideia na atualidade.[8]

Tal noção desconsidera por completo as particularidades de uma sociedade tão diferente das sociedades modernas e de sua forma própria de conceber o universo, que era monista por excelência.[9]

Poder, Religião e Economia eram elementos indissociáveis no antigo Egito, "três dimensões de uma mesma realidade", o que torna a explicação supracitada para compreender a "reforma" totalmente inadequada.[10] O cargo sacerdotal era ocupado por homens que exerciam outras funções, não havia a necessidade de uma formação ou algo do tipo. Até mesmo uma pessoa comum poderia desempenhar a atividade litúrgica, desde que nomeada pelo faraó.[11] Além disso, os templos eram órgãos estatais e não instituições independentes,

---

[6] Consultei o texto em MURNANE, William J. *Texts from the Amarna Period in Egypt.* Atlanta: Scholars Press, 1995, pp. 78-79.

[7] Idem, ibidem.

[8] Cf. REEVES, Nicholas. *Akhenaten: Egypt's False Prophet*. New York: Thames and Hudson, 2001. Cf. SILVERMAN, David. "O Divino e as Divindades no Antigo Egito". In: SHAFER, Byron E. (org.). *As Religiões no Egito Antigo. Deuses, mitos e rituais domésticos.* São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 94. Redford não é tão enfático, mas sugere que a saída de Tebas para Amarna foi determinada por um grupo não nomeado, "talvez os sacerdotes de Amon". REDFORD, Donald. "The Beginning of the Heresy". In: 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, p. 59. Reeves, Silverman e Redford foram citados, mas muitos outros autores poderiam ter sido incluídos nesta lista.

[9] Sobre monismo Cf. ENGLUND, Gertie. "Gods as a Frame of Reference: On Thinking and Concepts of Thought in Ancient Egypt". In: ENGLUND, Gertie (org.). *The Religion of the ancient Egyptians: Cognitive structures and popular expressions*. Uppsala: Acta Universitatis Upsalienses, 1989.

[10] CARDOSO, Ciro. *Antiguidade Oriental: Política e Religião.* São Paulo: Editora Contexto, 1997, p. 11.

[11] PERNIGOTTI, Sergio. "O Sacerdote". In: DONADON, Sergio. *O Homem Egípcio.* Lisboa: Editorial Presença, 1994, passim.

com autonomia para atuar sem o aval real. Fora tal proclamação régia, não existe absolutamente nenhum outro documento que corrobore a referida tese.[12]

Conquanto seja bastante difícil reconstruir as motivações que levaram o monarca a adotar uma nova visão de mundo em 1353 a.C., quaisquer tentativas para compreender suas opções devem, necessariamente, considerar os elementos políticos e religiosos vigentes ao longo da Décima Oitava Dinastia, verificados nos reinados que antecederam o interlúdio amarniano, pois Donald Redford tem razão ao afirmar que: "Akhenaton não é um fenômeno isolado, divorciado de seu tempo e espaço."[13]

Uma resposta conclusiva talvez não seja possível com base na documentação disponível, mas os elementos supracitados, quando analisados de maneira integrada, podem nos fornecer alguns indícios significativos, os quais sinalizam que não foi como um poder econômico que Amon-Ra tornou-se perigoso para a realeza faraônica, mas de outra maneira, como bem pontuou Jan Assmann.

A chamada "reforma" de Amarna faz parte de um período da história egípcia antiga conhecido como Reino Novo, que se estendeu entre os anos 1550-1069 a.C, segundo a cronologia baixa hoje preferida. O momento foi marcado pela reunificação política do Egito, que se encontrava sob a dominação dos hicsos, povo de origem semita que se instalou aos poucos dentro do território egípcio e assumiu o controle das "Duas Terras" por um período suficientemente longo para gerar problemas de ordem cosmológica. Como explicar a presença de estrangeiros no trono do Egito, sede da monarquia divina terrena, desempenhando um papel que foi designado ao faraó pelo criador do universo?

A resposta foi dada com a formação de uma era imperial, cuja primeira dinastia, a Décima Oitava, de origem tebana, foi composta por faraós que atuaram como guerreiros imbatíveis à frente de seus exércitos, expandindo

---

[12] SPENCE, Kate. "Court and Palace in Ancient Egypt: the Amarna Period and the Later Eighteenth Dynasty". In: SPAWFORTH, Antony ed. *The Court and Court Society in Ancient Monarchies.* Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 296. Spence, contudo, afirma que os grupos sacerdotais ligados ao deus Amon, em Tebas e possivelmente ao deus Ptah, em Mênfis teriam sido "dispensados" por Akhenaton, certamente numa tentativa de enfraquecê-los. Cf. página 299 da obra citada.

[13] REDFORD, Donald B. *Akhenaten the Heretic King.* New Jersey: Princeton University Press, 1984, p. 5.

consideravelmente as fronteiras políticas e territoriais do Egito para os quatro cantos da Antiguidade. [14]

De Ahmés, o reunificador do Egito, passando pela opulência de Tutmés, III, todos os monarcas da Décima Oitava Dinastia até este último enfatizaram a performance militar como elemento decisivo na legitimação do poder régio. Porém, a partir de Tutmés IV (1401-1391), momento de relativa paz e estabilidade interna no país, nota-se uma mudança na postura dos monarcas, os quais, "desprovidos de carreira como líderes militares" foram à procura de "formas alternativas de reafirmação e legitimação do poder". [15]

Até que ponto, portanto, a construção e consolidação do império influenciaram uma nova visão de mundo durante a era de Amarna?

As fontes escritas e iconográficas do período parecem nos fornecer elementos para elucidar a questão. Muito embora o Egito tenha perdido o controle sobre áreas importantes durante o reinado de Akhenaton, as representações do período, com o faraó e sua esposa real, Nefertíti, massacrando os inimigos de maneira impiedosa, não favorecem de forma alguma à ideia do monarca como um "pacifista", visão corrente entre os estudiosos no começo do século XX. [16]

A sustentação da imagem do rei do Egito como um grande campeão invencível foi mantida durante o interlúdio amarniano mas se comparada com a imensa maioria de representações nas quais a família real conjuntamente foi retratada ora cultuando o Aton, ora em gestos informais de intimidade ou mesmo em suas aparições públicas nos mais diversos contextos, sem dúvida, a discrepância é notável e merece uma reflexão.

---

[14] Sobre aspectos cronológicos do Reino Novo Cf. BRYAN, Betsy. "The Eighteen Dynasty Before the Amarna Period". In: Shaw, Ian. (org.). *The Oxford History of Ancient Egypt.* New York: Oxford University Press, 2000, pp. 218-271.

[15] CARDOSO, Ciro. *Reflexões para um projeto sobre Amarna*. Material cedido pelo autor, p. 2.

[16] ZUHDI, Omar. "Akhenaten and the Crumbling Egyptian Empire". *Amarna Letters*, 3, 1994, pp. 82-89. As chamadas "Cartas de Amarna", correspondências diplomáticas em acadiano, trocadas entre os reis do Egito e outros governantes do Antigo Oriente Próximo, encontradas em Akhetaton, foram, em parte, responsáveis pela construção de um Akhenaton "pacifista e humanitário", que negligenciou o império em prol da contemplação de sua nova religião ensolarada e para cuidar da família. A maioria dos documentos foi enviada para o Egito e, por isso mesmo, Montserrat acredita que as cartas não são um retrato fiel da realidade política do Egito e devem ser relativizadas. MONTSERRAT, Dominic. *Akhenaten: history, fantasy and Ancient Egypt.* London-New York: Routledge, 2000, p. 26. Cf. ficha AD74 no catálogo.

Acredito que a escolha de tal repertório iconográfico esteja relacionada a uma ênfase na divindade do rei, que funcionou como um "substituto imagético" do faraó como grande guerreiro, importante na fase de construção do império, mas não tão persuasiva em tempos de manutenção imperial.[17] Tutmés IV, ao contrário de seu pai, Amenhotep II, faraó cujo reinado foi marcado por realçar textual e iconograficamente suas destrezas equestres e proezas atléticas, sobretudo o arco, foi o primeiro a abandonar a imagem de um grande militar. [18]

Jacobus Van Dijk sugere que a relativa paz conseguida com a estabilização do império mudou a atitude do Egito com seus vizinhos estrangeiros, tradicionalmente concebidos como elementos de perturbação da ordem estabelecida.[19] Os hinos ao Aton parecem corroborar tal ideia, insistindo no Aton como um deus universal que nutre e protege não apenas os egípcios, mas também os povos estrangeiros, abarcando "todas as terras as quais o disco solar circundava". Algumas imagens reforçam esta ideia retratando os embaixadores de Reinos vizinhos interagindo amistosamente com egípcios, embora também tenhamos, certas vezes na mesma cena, a manutenção de motivos de subjugo, com estrangeiros atados ao símbolo de união do Egito, *sema tawy*[20]

A reunificação do Egito, conquistada por reis da cidade de Tebas, promoveu o culto de um de seus deuses locais ao âmbito nacional, Amon, "o oculto". Associado de maneira sincrética ao deus solar, Ra, Amon tornou-se Amon-Ra, divindade à qual os monarcas da Décima Oitava Dinastia creditavam suas vitórias e que atingiu graus de riqueza e importância jamais alcançados por outra divindade egípcia até então. [21]

---

[17] MURNANE, William. Op. cit., 1995, p. 4. Convém salientar que a imagem do faraó como um grande guerreiro não foi, de maneira alguma, abandonada, nem mesmo por Akhenaton, como pode ser observado na ficha supracitada, bem como na decoração de algumas "Janelas das Aparições", assunto que será debatido no capítulo V.

[18] BRYAN, Betsy. "Antecedents to Amenhotep III". In: O'CONNOR, David and CLINE, Eric H. (eds.). Op. cit., 1998, p. 27.

[19] VAN DIJK, Jacobus. "The Amarna Period and the Later New Kingdom". In: SHAW, Ian (org.). *The Oxford History of Ancient Egypt.* New York: Oxford University Press, 2000, p. 272.

[20] O assunto será discutido quando da análise do Grupo de "Exibições Públicas", no capítulo V.

[21] A associação sincrética Amon-Ra não significa que os deuses Amon e Ra eram o mesmo ou que se fundiram em uma única divindade. As características básicas de cada deus não são perdidas no sincretismo, que é uma das muitas formas nas quais os deuses egípcios poderiam combinar-se. As partes podem ser separadas novamente e se manifestar independentemente, formando, inclusive, outras divindades, como Atum-Ra, deus solar crepuscular de Heliópolis. BAINES, John. "Egyptian deities in context: multiplicity, unity, and the problem of change." In:

A primeira menção ao deus foi feita nos *Textos das Pirâmides*, e sua relação com a cidade de Tebas é documentada desde a décima primeira dinastia, quando quatro governantes do período adotaram o nome de Amon em sua denominação pessoal "Amonemhat", "Amon é preeminente", postura semelhante a dos faraós da Décima Oitava Dinastia, os quais optaram por louvar a divindade tebana em seu nome de nascimento "Amon está satisfeito" como Amenhotep I, Amenhotep II, Amenhotep III e o próprio Akhenaton, que subiu ao trono como Amenhotep IV e efetuou a mudança que o tornou "útil ao disco solar", sacramentando um corte com a tradição tebana ainda no começo do reinado.

Além de atributos solares, adquiridos em função do processo de solarização pelo qual passou a religião egípcia antiga no terceiro milênio a.C, Amon possuía características de um deus criador, compondo a ogdóade de Hermópolis junto com uma consorte, Amaunet, e outros três casais, os quais representam elementos do caos que precediam a criação, sendo os deuses masculinos dotados de cabeça de sapo e as divindades femininas de cabeça de cobra.[22] A partir desse grupo de oito deuses, o ocultamento, a escuridão, a ausência de formas e as águas primordiais, surgiu um ovo contendo o demiurgo criador do universo, Thot, na maioria das versões do mito.[23]

De acordo com Richard Wilkinson, é possível observar Amon desempenhando papéis ligados à fertilidade, à guerra, suplantando o tebano Montu nesta função, como um deus universal e como "rei dos deuses", epíteto que acompanhou o deus ao longo do Reino Novo e cuja primeira ocorrência foi na Dinastia Doze, na Capela Branca de Senusret I, em Karnak. [24]

Amon era retratado antropomórfico, frequentemente entronizado como um faraó, trajando um saiote curto e uma coroa com duas plumas altas, subdivididas em sete seções, as quais o qualificam como um deus

---

NEVLING Porter, Barbara (org.). *One god or many: Concepts of divinity in the ancient world.* New York: Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute, 2000, p. 33.

[22] HART, George. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London and New York: Routledge, 2005, pp. 113.

[23] LESKO, Leonard. "Cosmogonias e Cosmologia do Egito Antigo." In: SHAFER, Byron E. (org.). *As Religiões no Egito Antigo. Deuses, mitos e rituais domésticos.* São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 115.

[24] WILKINSON, Richard H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt.* New York: Thames & Hudson, 2003, pp. 92-97.

atmosférico.[25] Sua coloração, a parir da Décima Oitava Dinastia, geralmente era azul, aludindo a sua natureza atmosférica e primeva e, segundo George Hart, como forma de simbolizar sua carne feita de lápis lazúli. [26]

Amon também era representado como um carneiro com chifres curvados *(ovis platyra aegyptiaca*), animal que estava associado ao deus em muitos contextos ou como um homem com cabeça de carneiro, facilmente confundido com uma forma noturna do deus solar. Outro animal relacionado ao deus tebano é o ganso nilótico (*alopochen aegyptiaca*), possivelmente devido a sua relação com elementos da criação do universo. O mesmo pode ser dito da representação de Amon em forma de serpente, bastante rara, mas existente. [27]

Ao longo da Décima Oitava Dinastia, os faraós reinantes, residentes em Mênfis, escolheram a cidade de Tebas como centro religioso imperial, berço de Amon que, em troca das vitórias na guerra que consolidaram um império, foi agraciado com a construção de um gigantesco complexo templário na região, com destaque para o *Ipet Sut* em Karnak, ampliado por cada novo monarca que ascendia ao trono das "Duas Terras". Junto com a deusa abutre, Mut, e o deus lunar, Khonsu, Amon formou uma tríade de deuses venerados em Tebas e que se tornou, durante os anos amarnianos o principal alvo de Akhenaton. [28]

[25] HART, George. Op. cit., 2005, pp. 13-22.
[26] Idem, ibidem, p. 13. É possível encontrar representações do deus em cor vermelha antes do período amarniano, sobretudo.
[27] WILKINSON, Richard. Op. cit., 2003, p. 95.
[28] O tema será aprofundado no capítulo II.

Figura 1: Séty I, Décima Nona Dinastia, abre a porta do tabernáculo do deus Amon-Ra durante o ritual diário, no templo do referido faraó, em Abidos. **Referência:** SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colônia (Köln): Könemann, 2001, p. 209.

Durante o referido período, o poder de Amon arraigou-se profundamente nas bases da legitimação real e cada novo monarca reinante passou a exercer o papel de "filho de Amon", nova identificação que não excluía a possibilidade de o faraó ainda invocar sua filiação solar, "filho de Ra", recorrente na nomenclatura real desde o Reino Antigo. Sob Amenhotep III, por exemplo, epítetos solares tais como "herdeiro de Ra", "escolhido de Ra" e "imagem de Ra", foram predominantes na titulatura do monarca e mais recorrentes do que em reinados anteriores. [29]

O mesmo faraó proclamou-se como hipóstase de Amon e afirmou sua relação consubstancial com o deus tebano através de representações de seu nascimento divino, no chamado "Quarto do Nascimento", em Lúxor, onde Amon

[29] BERMAN, Lawrence. "Overview of Amenhotep III and His Reign." In: O'CONNOR, David and CLINE, Erik H. (eds.). Op. cit., 1998, pp. 1-25. Na fase final do longo reinado de Amenhotep III, o faraó demonstrou certa preferência pelo epíteto *Aten-tjehen,* "Disco solar radiante", utilizado para nomear seu palácio, a barca real e parte do exército.

fecunda a rainha, Mutemuia, mãe do governante.[30] O aroma específico do deus tebano faz a rainha despertar e dar início ao engendramento do futuro faraó do Egito. Amon, que adentra o palácio no qual a rainha repousa disfarçado de Tutmés IV, seu marido, finalmente revela a verdadeira identidade e ouve as seguintes palavras proferidas por Mutemuia: "O quão grande é o seu poder!... Seu orvalho permeia todos os meus membros". Em resposta, Amon diz:

> Amenhotep, governante de Tebas, este é o nome da criança que coloquei em seu corpo... Ele deve governar a realeza de forma benevolente em todo país... Ele deve governar as Duas Terras como Ra, eternamente. [31]

O mesmo foi feito pela rainha Hatsehpsut, em cenas de conteúdo semelhante em seu templo em Deir-el-Bahari, evidenciando, em ambos os casos apresentados, a relação carnal e consubstancial entre faraó e Amon-Ra ao longo da Décima Oitava Dinastia. A teogamia entre a mãe do regente e o deus Amon era ritualmente encenada durante o festival anual de *Opet,* o mais longo dos festivais tebanos, realizado no templo de Amon em Lúxor. Durante a procissão, o faraó era publicamente aclamado como personificação terrena de Amon, tornando rei e deus intimamente relacionados em uma potente simbiose político-religiosa. [32]

[30] Idem, ibidem.
[31] Idem, ibidem, p. 4
[32] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, pp. 273-274. Sobre a relação entre o Festival de *Opet* e o templo e Lúxor, Cf. BELL, Lanny. "The New Kingdom Divine Temple: The Example of Luxor". In: SHAFER, Byron E. (org.). *Temples of Ancient Egypt.* Ithaca: Cornell University Press, 1997, pp. 127-184.

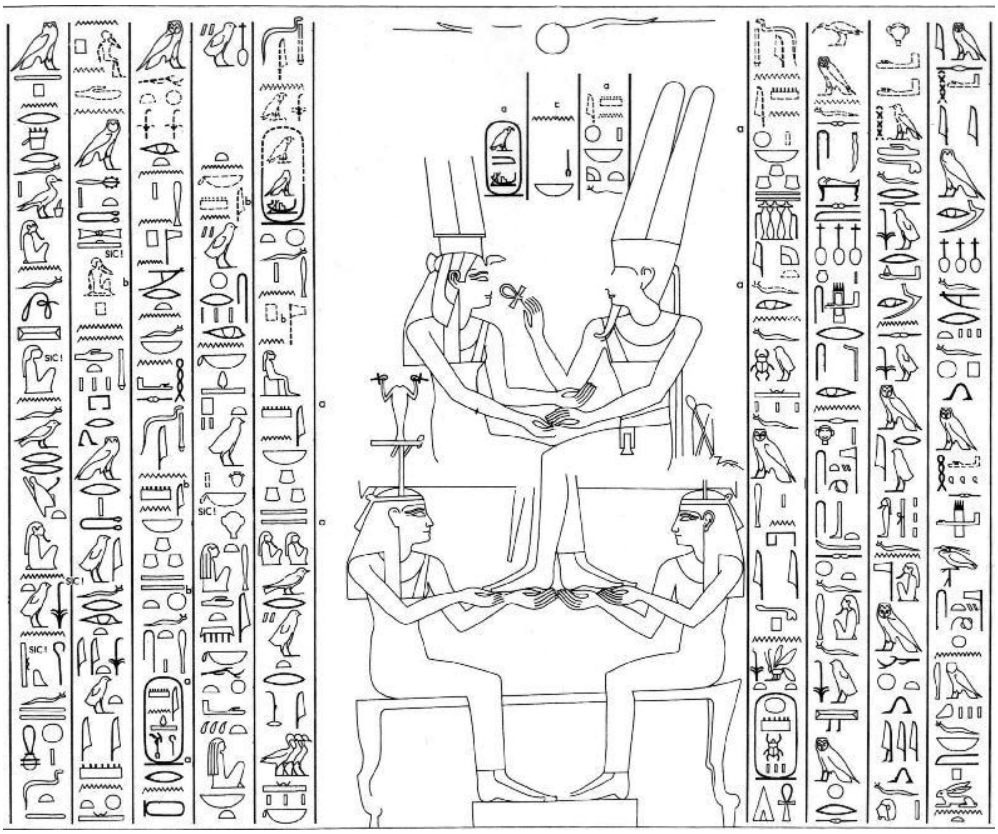


Figura 2: Concepção divina de Amenhotep III: a rainha Mutemuia amparada pelas deusas Selket e Neith e acompanhada por Amon-Ra, retratado no Quarto do Nascimento, Templo de Lúxor. **Referência:** BELL, Lanny. "The New Kingdom Divine Temple: The Example of Luxor". In: SHAFER, Byron E. (org.). *Temples of Ancient Egypt.* Ithaca: Cornell University Press, 1997, p.139.

Não obstante, a importância crescente do deus dinástico Amon-Ra durante o período trouxe, a longo prazo, problemas para os monarcas que, entusiasticamente, promoveram o culto do deus tebano. O ponto merece nossa atenção, pois creio ter influenciado diretamente a escolha de elementos adotados por Akhenaton na cosmovisão amarniana.

Para Jan Assmann, a situação religiosa da Décima Oitava Dinastia é muito complexa, carregada de tensão e "pontos dissonantes", sendo possível verificar o desenvolvimento de três "correntes religiosas" que competiam e coexistiam no período: a religião tradicional, focada no panteão "constelativo", que interagia em um processo cósmico e que, em última análise, garantia a sobrevivência do Egito como uma sociedade. [33]

[33] As ideias de Assmann foram resumidas e apresentadas em O'CONNOR, David. Op. cit., 1998, pp. 134-142. Em certos casos consultamos original em ASSMANN, Jan. *The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, passim.

A segunda tendência seria um complexo de crenças e ritos concernentes a um deus extremamente poderoso, interessado, inclusive, na vida dos indivíduos, Amon-Ra, e, por fim, a chamada nova teologia solar, inovação religiosa do Reino Novo marcada por uma forte "desmitologização" do deus solar que contribuiu, na visão do autor, sobremaneira para construção da visão de mundo "anti-mítica" e "anti-constelativa" de Akhenaton. [34]

Com base em Assmann, O'Connor argumenta que a emergência de tal complexidade religiosa ao longo da Décima Oitava Dinastia se deu em função de certos "incrementos teológicos", embora alguns naturalmente influenciados por mudanças nas circunstâncias históricas. Desde o Reino Médio um novo tipo de teologia "explícita" surgiu e desta emergiu, durante o Reino Novo, "um novo tipo de deus, Amon-Ra, e um novo tipo de religião solar". [35]

Na visão de Assmann, em oposição à "teologia explícita", existia sua versão "implícita", que enfatizava a vida atual e a reprodução do cosmos, onde o deus solar era preeminente, mas necessitava da presença de outros seres divinos para auxiliar em sua jornada cíclica diária contra as forças do caos. [36]

A interação entre "deuses e comunidade", e não entre indivíduos e divindades específicas, ponto que chama a atenção de O'Connor, era feita por intermédio "do cosmos, templos e textos sagrados." Dentro desse sistema de crenças, o faraó cumpria o papel de único intermediário entre homens e deuses**.**[37] Enquanto a teologia implícita estava relacionada aos "deuses", a explícita lidava com "deus", no singular. [38]

Para Assmann, a poderosa associação de Amon com Ra, ou seja, sua solarização tornou o deus tebano "um veículo perfeito para o desenvolvimento de ideias e interesses da teologia explícita".[39] Amon-Ra, o governante do cosmos, responsável por seu bom funcionamento, incluindo a humanidade, para quem ele era um "bom pastor". [40]

---

[34] "Desmitologização" é o termo utilizado por Assmann para designar a escassa invocação de elementos míticos nos hinos da nova teologia solar e amarnianos. Fizemos uso do termo com algumas ressalvas em contextos específicos, os quais serão explicados e debatidos na Conclusão da tese.
[35] O'CONNOR, David. Op. cit., 1998, p. 135.
[36] Sobre teologia implícita *versus* teologia explícita, Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 12-13.
[37] Idem, ibidem, passim.
[38] Idem, ibidem, p. 10.
[39] O' CONNOR, David. Op. cit., 1998, p. 136.
[40] Idem, ibidem.

A diversidade e especificidade de características concentradas em Amon-Ra o qualificam, nas palavras de Assmann, como uma "divindade perturbadora", que não restringiu seu campo de atuação ao âmbito imperial, identificando o futuro governante no Egito, legitimando, através de oráculos, sua condição de faraó, tal como Hatshepsut, ou até mesmo emitindo ordens aos monarcas sobre como proceder em campanhas militares na era tutméssida. Amon também era o "deus misericordioso" que ouvia as súplicas de seus súditos "o vizir dos humildes", aquele que se interessava pelo homem comum, fora da esfera da elite, o acolhia e o protegia.[41]

Amon era "onipotente" e "onipresente", mas também era o deus pessoal da vida apenas para aqueles que "o colocavam em seus corações".[42] Por isso mesmo, Assmann questiona se todos os desenvolvimentos supracitados construídos em favor de Amon, agenciados pelos faraós da Décima Oitava Dinastia, não seriam perigosos aos mesmos, pois, em primeiro lugar, a subordinação do faraó a um poder supremo tornou-se muito mais pública para elite e para os demais e, sobretudo, porque os indivíduos poderiam acessar diretamente o âmbito divino sem a intermediação régia. [43]

Logo, a eliminação do deus durante o reinado de Akhenaton, substituído em muitos contextos pelo próprio faraó, seria a solução radical encontrada para restaurar o papel tradicional de mediador entre deuses e homens, que cabia exclusivamente aos faraós, diminuindo assim a comunicação direta das

---

[41] SADEK, Ashraf Iskander. *Popular Religion During the New Kingdom.* Hildersheim: Gerstenberg Berlag, 1987, p. 85. Jan Assmann defende que a chamada "piedade pessoal", ou seja, a relação direta das pessoas com divindades específicas de escolha própria, sem passar pelo crivo dos templos ou mesmo do faraó, foi um fenômeno originado no Reino Novo e, que, segundo o autor, durante a "reforma" de Amarna, teria sofrido uma súbita interrupção, sendo posteriormente retomada na dinastia seguinte, quando atingiu seu ápice na era raméssida. Muito embora as formas de religiosidade fora do âmbito da elite não sejam nossa preocupação nesta pesquisa, é preciso refletir acerca de alguns pontos da relação entre piedade individual na Décima Oitava Dinastia e a "reforma" de Akhenaton. Algumas intervenções, portanto, serão feitas quando necessário. Cf. ASSMANN, Jan. *The mind of Egypt: History and meaning in the time of the pharaohs.* New York: Metropolitan Books (Henry Holt), 2002. Cf. BAINES, John. "Practical Religion and Piety." *JEA,* 73, 1987, pp. 79-98. Cf. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, pp.24-28.

[42] A expressão "colocar o deus no coração" é recorrente no Reino Novo e parece ser uma das formas de exprimir a tal nova relação pessoal com os deuses. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, pp. 229-230. A presença de estelas com orelhas desenhadas, para que os deuses pudessem ouvir e atender aos pedidos, é outro forte indício em favor do crescimento da piedade pessoal no período.

[43] O'CONNOR, David. Op. cit., 1998, p. 139.

pessoas com as divindades que escolhessem, enfraquecendo sobremaneira a supracitada piedade pessoal.

A ideia de Assmann nos parece bastante plausível e condizente com algumas atitudes tomadas por Akhenaton durante o seu reinado, sobretudo após o ano nove, quando notamos uma exacerbação de certos elementos religiosos, o que inclui, como já salientamos, o banimento do todo poderoso Amon-Ra da nova cosmovisão. Isto se refletiu na imagética referente ao culto do Aton, que eliminou passos do ritual diário muito associados ao deus tebano, como a oferenda do pão branco, por exemplo. [44]

Todavia, antes mesmo de Akhenaton acentuar sua posição diante de Amon, seu avô, Tutmés IV, e seu pai, Amenhotep III, tiveram reinados marcados por fortes associações aos deuses solares, incluindo o Aton, numa clara tentativa de rechaçar o poderio atingido pelo deus tebano durante a Décima Oitava Dinastia.

Um texto redigido em uma estela construída entre as patas da grande esfinge de Giza, no Baixo Egito, o faraó Tutmés IV relata em tom profético um sonho que teve enquanto ainda era príncipe, no qual o deus solar Horamakhet, identificado com a grande esfinge, teria dito a ele que, caso removesse a estátua das areias do deserto, o deus, então, o tornaria rei do Egito.[45] Palavras proferidas pelo deus, Horamakhet, “Hórus no horizonte”:

> Olhe para mim, observe-me, meu filho Tutmés. Eu sou seu pai, Haramchis-Khepri-Ra-Atum. Eu darei a você a realeza sob a terra diante dos vivos. Você usará a coroa branca e a coroa vermelha sob o trono de Geb, o herdeiro. Minha face pertence a você, meu coração pretence a você e você pertence a mim. [Mas] veja, minha condição é como a de um doente, todos os meus membros estão arruinados. A areia do deserto, sobre a qual eu costumo estar, me encara agressivamente; e na tentativa de fazer você fazer o que está em meu coração que eu tenho esperado. Porque eu sei que você é meu filho e meu protetor. [46]

Bryan salienta que a ausência de Amon na estela do sonho de Tutmés IV, foi algo deliberado e talvez fosse um reflexo da importância crescente que os deuses heliopolitanos vinham experimentando naquele momento, como também refletia “a influência política do norte como centro administrativo do

[44] Cf. item 5.2.1.3 no capítulo V.
[45] BRYAN, Betsy. Op. cit., 1998, p. 28.
[46] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 46.

Egito".[47] Neste caso, a omissão do deus tebano permitiu que a legitimação do poder régio fosse feita por divindades solares típicas do Baixo Egito, como Horamakhet, Atum e Khepri, e parece corroborar a ideia de Bryan. [48]

A forte influência heliopolitana é notável também no material imagético de Tutmés IV. Pela primeira vez um faraó foi retratado utilizando o colar *shebyu* e braceletes de ouro, fortemente associados aos deuses solares, ainda vivo e, portanto, fora do contexto funerário, onde tradicionalmente tais joias eram representadas.[49] A potente relação da realeza com divindades solares foi, por conseguinte, uma tendência reforçada no reinado de Tutmés IV, mantida e exacerbada por Amenhotep III, e que atingiu o ápice sob Akhenaton.

A associação dos monarcas com o deus solar em suas múltiplas manifestações não foi, contudo, uma exclusividade de Tutmés IV ou Amenhotep III. Com exceção deste e de Hatshepsut, todos os faraós da Décima Oitava Dinastia, a partir de Tutmés I, incluindo o próprio Akhenaton, utilizaram a raiz *kheper* (verbo que indica transformação, "vir a ser", "acontecer") para composição de seus nomes de trono, elementos que expressavam aspectos de sua natureza divina.

Os nomes terminados em *kheperu* atestam que o faraó está de algum modo relacionado com Ra, como nos prenomes de Tutmés IV, Menkheperura, e de Akhenaton, Neferkheperura – "Perfeitas são as Transformações de Ra".[50] Acha Baines que, no caso do pai de Akhenaton, em seu nome de trono, Nebmaatra – "Possuidor da Maat de Ra", a designação implicava um *status* divino ainda maior, já que Maat - um conceito sócio religioso deificado, que abarcava as noções de ordem, verdade, justiça, equilíbrio universal – era uma prerrogativa do deus solar. [51]

---

[47] BRYAN, Betsy. Op. cit., 2000, pp. 255-256.
[48] Idem. Op. cit., 1998, pp. 49-50. Durante o reinado de Amenhotep II Horamakhet não era uma divindade solar significativa. Foi Tutmés IV quem ampliou a importância do deus em Giza. Ao poucos, Horamakhet foi sendo assimilado à Harakhty, divindade solar em forma humana com cabeça de falcão, muito enfatizada por Akhenaton em seus primeiros anos de governo em Tebas.
[49] BRYAN, Betsy. Op. cit., 1998, pp. 51-52.
[50] BAINES, John. "The Dawn of the Amarna Age." In: O'CONNOR, David e CLINE, Eric H. (eds.). Op. cit., 1988, p. 290.
[51] Idem, ibidem.

Além da superexaltação de Amon-Ra como deus estatal, de sua identificação com os faraós reinantes e da forte associação da realeza com as divindades heliopolitanas, latente a partir de Tutmés IV, como apresentamos, ainda é possível notar uma terceira tendência que coexistiu com as anteriormente mencionadas: o culto e a divinização em vida dos faraós reinantes. [52]

Segundo Ciro Cardoso, os monarcas da Décima Oitava Dinastia tentaram promover sua deificação não apenas como um "deus perfeito", como acontecia habitualmente, mas sim como um "grande deus", status que os faraós só adquiriam após a morte, e hierarquicamente superior ao primeiro, colocando o rei do Egito no patamar das maiores divindades do país, com culto e templo próprios. [53]

Amenhotep III e Ramsés II, na dinastia seguinte, geralmente são os governantes aclamados como os mais bem-sucedidos neste processo que, durante a "reforma" de Amarna, adquiriu características bastante particulares. Para Ciro Cardoso, o sucesso dos faraós supramencionados deve-se, sobretudo, a um fator: nem Amenhotep III, tampouco Ramsés II tentaram anular a dimensão de Amon, "mas sim multiplicaram iniciativas em paralelo ao seu culto". [54]

Embora alguns autores discordem, Betsy Bryan acredita que, com base na documentação tanto textual quanto iconográfica relativa ao reinado de Amenhotep III, não temos como afirmar de forma definitiva que o faraó foi divinizado em vida dentro do Egito. Nas palavras da autora: "é difícil averiguar se ele governou como um deus vivo ou tentou ao máximo para dar essa impressão".[55] A deificação de Ramsés II na dinastia seguinte, ao contrário, teria sido acompanhada de um número significativo de monumentos, reais e privados, os quais atestam sem deixar dúvidas seu *status* de um "grande deus" ainda em vida.

[52] CARDOSO, Ciro. "Uma reflexão sobre a importância da transcendência e dos mitos para as religiões a partir do episódio da "reforma" de Amarna, no antigo Egito." *Plura - Revista de Estudos de Religião*, 2011, 2, 1, pp. 11-12.
[53] Para uma discussão sobre os epítetos, Cf. BAINES, John. Op. cit., 2000, pp. 37-39.
[54] CARDOSO, Ciro. "De Amarna aos Ramsés." *Phoînix/UFRJ,* VII, 2001, p. 120.
[55] BRYAN, Betsy. Op. cit., 2000, pp. 260-63.

Os esforços de Amenhotep III para se tornar divino em vida não se restringiram ao Egito. Na Núbia, onde o faraó mandou erigir templos para ele próprio e Amon, em Soleb, e para sua esposa, a rainha Tiy, em Sendeiga, o monarca foi venerado como "Nebmaatra, senhor da Núbia", o olho lunar de Ra. Amenhotep III foi retratado adorando a si mesmo no referido templo de Soleb e sua representação é marcada por traços característicos dos deuses: a barbicha curvada, o cetro *was*, e o símbolo da vida *ankh*.[56] Em sua cabeça, Amenhotep sustenta um *nemes* real encimado pela lua crescente e um disco solar, e ainda conta com a presença de chifres curvos de carneiro ao redor das orelhas, elemento que simboliza a divindade do faraó. [57]

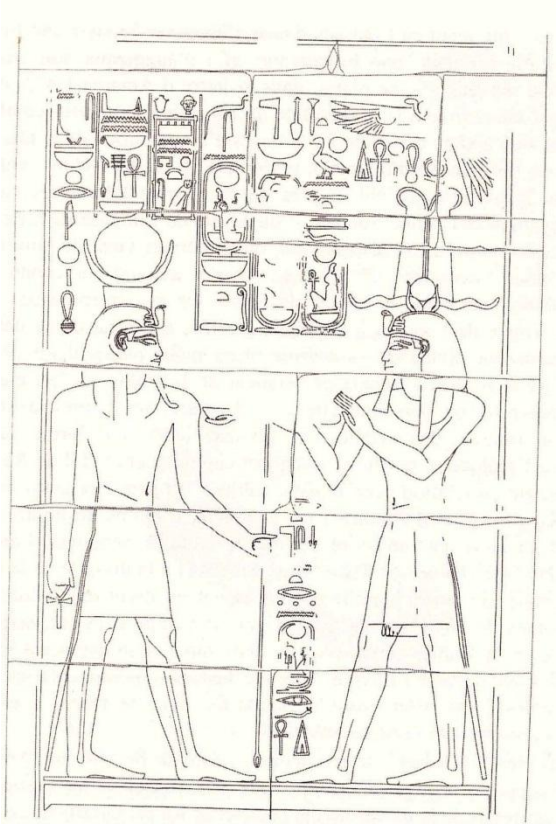


Figura 3: Amenhotep III venera a si próprio, como deus Nebmaatra, em Soleb, na Núbia. **Referência**: LABOURY, Dimitri. *Akhenáton. Les Grand Pharaons*. Pygmalion edition, 2010, p. 67.

[56] HAENY, Gerhard. "New Kingdom Mortuary Temples and Mansions of Millions of Years". In: SHAFER, Byron (org.). Op. cit., 1999, pp. 104-105.
[57] JOHNSON, Raymond. "Monuments and Monumental Art Under Amenhotep III: Evolution and Meaning". In: O'CONNOR, David and CLINE, Erik H. (eds.). Op. cit., 1998, p. 80. Chifre como um traço divinizante é uma sugestão de Bell, segundo Johnson no texto citado.

Com o intuito de reforçar e até mesmo popularizar sua condição divina dentro e fora do Egito, Amenhotep III erigiu uma série de estátuas gigantescas suas - cujos melhores exemplares são os colossos de Memnon - instaladas em frente ao seu templo mortuário, em Kom-el Hetan, que, além de projetar a divindade do rei, enaltecia sua posição como único mediador entre homens e deuses em um momento em que tal papel encontrava-se fortemente ameaçado. [58]

Interessante que tais estátuas colossais do faraó entronizado, nomeadas "Governante dos Governantes", eram ladeadas por figuras menores da rainha Tiy e de sua mãe, Mutemuia, cada uma em volta de uma das suas pernas, com uma de suas quatro filhas (não identificada) entre os calcanhares, completando assim o grupo escultórico. Em outro agrupamento de estátuas colossais envolvendo a família de Amenhotep III, exposto no Museu do Cairo, o faraó e a rainha Tiy foram esculpidos sentados, em mesma escala, como a presença de três filhas em tamanho reduzido na base.

Outrossim, a família de Amenhotep III foi uma presença constante não apenas na estatuária, como também nos relevos referentes ao seu reinado. Teria o faraó antecipado uma tendência radicalizada sob Amenhotep IV?

Ao contrário de Bryan, Raymond Johnson é favorável à deificação do pai de Akhenaton. Fundamentado principalmente em elementos iconográficos do reinado de Amenhotep III, o autor afirma que o primeiro jubileu real do faraó inaugurou seu culto em vida, através de sua assimilação com Atum-Ra, Ptah, Aton e outros deuses do Egito.[59] O jubileu real, o festival *Sed*, era uma antiga cerimônia de renovação simbólica do poder monárquico, que, tradicionalmente, ocorria no trigésimo ano de reinado, e repetia-se, em média, a cada três, embora ocorram exceções.[60]

---

[58] BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 236.

[59] JOHNSON, Raymond. "The Setting: History, Religion and Art". In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 42-49.

[60] Uma inscrição grega da pedra da Roseta traduziu "sed" como "festival de 30 anos", mas, segundo Gohary, nenhuma explicação foi dada sobre que trinta anos seriam. Acredita-se que sejam de reinado, mas há inúmeras exceções de faraós que celebraram o *heb* sed antes de atingir o trigésimo ano de governo, como Akhenaton e Hatshepsut. GOHARY, Jocelyn. *Akhenaten's Sed-festival at Karnak.* London: Kegan Paul International, 1992.

Ainda que exista uma documentação fragmentada a respeito da festividade, proveniente de reinados como Niuserra, Amenhotep III, Orsokon II, nenhum faraó deixou uma sequência completa de representações do festival, nem mesmo Ramsés II, que celebrou quatorze festivais *Sed* enquanto viveu.

Amenhotep III liderou três festivais durante seus trinta e oito anos como "Senhor do Alto e Baixo Egito", nos anos 30, 34 e 37 de reinados, sendo o primeiro deles decisivo para o programa de divinização em vida e possíveis correlações com o episódio amarniano. Todas as três festividades foram realizadas no Palácio de Malqata, em Tebas Ocidental, conhecido nos tempos antigos como *Per-Hay* ou "Casa do Rejubilo", construído exatamente para realização do primeiro jubileu de Amenhotep III. Tal como nos grupos escultóricos familiares supracitados, as filhas e a esposa do monarca foram retratadas participando ativamente da festividade junto com outros oficiais, os quais eram recompensados com colares e braceletes de ouro. [61]

Em representações do *Heb Sed* provenientes do templo de Soleb, as filhas de Amenhotep III e Tiy aparecem juntas chacoalhando o sistro, instrumento de percussão utilizado no culto divino e associado à deusa Háthor, elemento, portanto, que enfatiza a função das irmãs de Akhenaton nas cerimônias oficiais e favorecia a identificação da família real com os deuses estatais. [62]

Os príncipes da Décima Oitava Dinastia, por sua vez, seguindo o decoro vigente no período - regras que definiam o que poderia ser escrito ou representado nos contextos públicos e privados - raramente eram associados ao rei, tanto na estatuária, quanto nas representações bidimensionais. Tal fato determinou a ausência de Akhenaton e de seu irmão mais velho, Tutmés, do contexto oficial durante o reinado de Amenhotep III.

Segundo Quirke, a "invisibilidade" textual e imagética dos príncipes, notável a partir da Quarta Dinastia, também é permeada por questões teológicas. O faraó era a manifestação do deus solar, um "Hórus Vivo" e a

[61] BERMAN, Lawrence. Op. cit., 1998, p. 18.
[62] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, pp. 32-33.

manifestação seguinte, que o sucederá no trono do Egito, não poderia se tornar aparente até que o regente tenha morrido e se identificado com Osíris. [63]

O longo reinado de Amenhotep III permitiu que Johnson observasse o desenvolvimento de quatro fases artísticas distintas, com base, sobretudo, no material imagético proveniente do templo de Lúxor, em Tebas. O repertório iconográfico do monarca é marcado pela diversidade etária, incluindo representações como uma criança, as clássicas poses atléticas da juventude e até mesmo como um velho obeso no fim da vida. [64]

O estilo da primeira década foi marcado pela manutenção de elementos artísticos do reinado de seu pai, Tutmés IV, caracterizado por relevos rasos, lisos e bordas quadradas.[65] A segunda fase, iniciada na segunda década de governo, em geral, segue as características da fase anterior, com um pouco mais de refinamento, sendo considerado "clássico" por Johnson.

A terceira fase apresenta formas humanas em uma concepção mais "naturalista", com especial atenção para as orelhas. O autor notou que, quando Amenhotep aparece representado com a coroa *kheperesh*, seus olhos sempre estão esfumaçados ou sombreados. Na presença de outras coroas, os olhos são modificados e parecem entalhados, não pintados. [66]

A última década de vida de Amenhotep III apresenta mudanças radicais em sua representação, as quais coincidem com a celebração do primeiro festival *Sed* do faraó. Em relevos cavados com profundidade, o estilo da fase final foi drasticamente exagerado, enfatizando a juventude do rei, retratado com imensos olhos e paramentos que aludem a elementos solares e funerários.[67] Dentre estes, o colar *shebyu* é o traço mais distintivo da divinização do rei em vida. Esta peça representava uma elevação no *status,* quando apresentada pelo rei para as pessoas comuns. No caso de Amenhotep III, o colar exprime a "mudança de estado" do rei após adentrar a temporalidade *djet,* portanto, a

[63] QUIRKE, Stephen. *The Cult of Ra: Sun Worship in Ancient Egypt*. New York: Thames & Hudson, 2001, p. 152.
[64] BAINES, John. Op. cit., 1988, p. 298.
[65] JOHNSON, Raymond. Op. cit., 1998, pp. 81-94.
[66] Idem, ibidem, p.82.
[67] Idem, ibidem.

esfera divina, resultado de sua assimilação com o deus solar durante o festival Sed. [68]

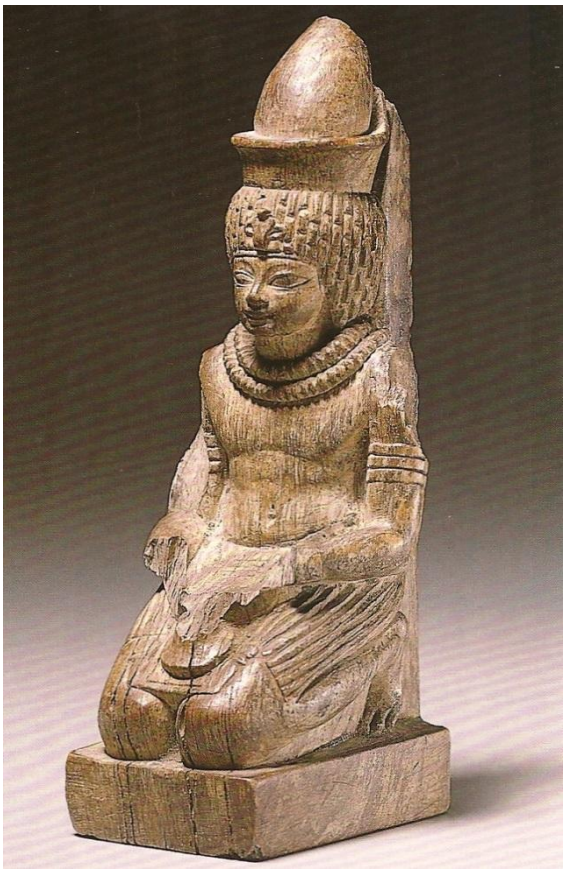


Figura 4: Amenhotep III em um estilo jovial e solarizado de sua última década de reinado. **Referência:** FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). *Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen.* London: Thames and Hudson/Boston: Museum of Fine Arts, 1999, peça número 10 do catálogo, p. 203.

Na imagem acima, podemos observar o referido monarca ajoelhado segurando o que provavelmente era uma oferenda, agora destruída, possivelmente para sua deusa Ísis, já que o pilar atrás de suas costas contém um *cartouche* com seu nome acompanhado do epíteto "o filho de Ísis, que vive em Edfu". O faráo foi esculpido com habitual corpo atlético, os traços quase

[68] Idem, ibidem, p. 86. A noção de tempo dos antigos egípcios abarcava dois conceitos de temporalidade, as chamadas eternidades *neheh* e *djet.* A primeira ligava-se a Ra e estava voltada para aspectos cíclicos do mundo (dia e noite, estações do ano) e a segunda expressava a ideia de uma duração contínua, atemporal, imutável e vinculava-se ao deus Osíris. Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 73-80.

infantis, o colar *shebyu* ao redor do pescoço e múltiplos *uraeus* na cabeça, encimada pela dupla coroa do país. Vestígios de pigmentação nos olhos indicam que esta estatueta possuía uma coloração azul-esverdeada, tradicionalmente associada ao deus Osíris, logo, ao renascimento e à vegetação.[69] Além disso, em egípcio antigo, as palavras para "verde" e "ser jovem" pertenciam à mesma raiz.

A Décima Oitava Dinastia foi marcada pela preeminência tanto política quanto ritual das mulheres da realeza, associadas em muitos contextos religiosos a divindades como Mut, Isis e Háthor.[70] Assim sendo, a rainha Tiy, mãe de Akhenaton e "Grande Esposa Real" de Amenhotep III, funcionou como uma peça fundamental no programa de deificação em vida do faraó. Em seu templo em Sendeinga, na Núbia, a rainha foi venerada como a consorte do deus solar, Háthor, paramentada com chifres de vaca e um disco solar, atributos característicos da deusa, que desempenha papéis de mãe, esposa e filha do deus solar, simultaneamente.

De acordo com Bryan, como olho solar de Ra, na Núbia, a rainha Tiy juntou-se à divindade Nebmaatra para retornar ao Egito e restabelecer a ordenação universal, Maat.[71] A grande ênfase na função da rainha como parceira feminina do rei forneceu uma espécie de "modelo" teológico utilizado posteriormente por Nefertíti durante a "reforma", e pela rainha Nefertari no reinado de Ramsés II. [72]

Em suma, após o festival *Sed* o *status* de Amenhotep III "mudou de rei solar para o próprio sol".[73] Nebmaatra era o "Disco Solar Radiante", hipóstase do Aton, deus alçado a uma posição proeminente definitiva durante o reinado

[69] FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 203.
[70] A primogênita de Amenhotep III, Sitamun, tornou-se "grande esposa real" de seu pai na última década do reinado, fato que não diminuiu a importância político-religiosa de sua mãe, Tiy. É provável que o mesmo tenha ocorrido com Meritaton, filha mais velha de Akhenaton.
[71] BRYAN, Betsy. Op. cit., 2000, p. 267. Segundo certas crenças de caráter cosmológico, os olhos solar e lunar, os discos do sol e da lua, eram os olhos de Ra, Ra-Harakhty e Hórus, os quais, separados de seus proprietários, migravam para o sul, onde eram apaziguados e retornavam para o norte para então reunirem-se com as divindades apropriadas. Em geral, os "olhos de Ra" eram personificados por divindades femininas, agentes do deus solar na terra, suas filhas e protetoras, como Maat, Mut, Háthor, Tefnut, Bastet, Sekhemet. O'CONNOR, David. Op. cit., 1998, pp. 142-154. O tema será discutido no capítulo V.
[72] BERMAN, Lawrence. Op. cit., 1988, p. 7.
[73] QUIRKE, Stephen. Op. cit., 2001, p. 150.

do pai de Akhenaton.[74] Esta identificação com o disco solar, superexaltado por seu filho, não pode ser mero acaso. Johnson sugere que o faraó foi profundamente influenciado pela divinização em vida de seu pai "e talvez tenha sido uma parte vital deste processo". [75]

As razões para mudanças estilísticas tão drásticas na última década de reinado de Amenhotep III, indaga o referido autor, seriam políticas, religiosas ou ambas? Uma tentativa intencional de conter os avanços temerosos de Amon-Ra, que afrontava ao poder político-religioso dos faraós? O cenário de prosperidade e estabilidade no Egito teria propiciado maior liberdade para experimentação artística e religiosa, como supõe Rita Freed? Uma possível corregência explicaria as modificações?

A arte egípcia poderia ser bastante flexível quando os elementos supracitados estavam envolvidos. Se combinados, os efeitos poderiam ser notáveis. Sob Amenhotep III foram, de fato. Em Amarna, a simbiose entre arte e religião tornou-se a marca registrada de uma era, a expressão maior de uma nova visão de mundo que tinha a família real amarniana como foco de todos os olhares de seus súditos.

[74] O prenome de Amenhotep III passou a ser escrito sob um novo "*rebus",* uma espécie de jogo de palavras hieroglífico, onde a figura do rei sentado pode ser lido como *neb*, segurando a pluma da deusa Maat e com um disco solar sob sua cabeça, Ra, formam o epíteto Nebmaatra. O próprio faraó então teria ocupado a posição do deus solar e poderia, inclusive, viajar em sua barca pelo lago artificial, Birket Habu, construído próximo ao palácio de Malqata.
[75] JOHNSON, Raymond. Op. cit., 1999, p. 45

1.2- DIVERSOS AKHENATONS. UM ÚNICO DEUS? [76]

No parágrafo de um livro coletivo lançado recentemente em comemoração aos cem anos de descoberta do busto da rainha Nefertíti *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery,* Jan Assmann, um dos mais renomados estudiosos da religião egípcia antiga na atualidade, exprime de maneira sucinta e enfática a importância da "reforma" de Amarna e de seu idealizador para o estudo da civilização faraônica: "a redescoberta do rei herético, Akhenaton, que após a morte foi submetido a uma completa *damnatio memorie* no Egito, é a mais significativa descoberta da Egiptologia". [77]

Assmann tem razão. Nenhuma outra figura na história faraônica evoca tantas opiniões fervorosas e conflitantes como o faraó Akhenaton. De iconoclasta a ateísta, herói e herético, o monarca, responsável por um dos episódios mais controversos e apaixonantes da Antiguidade, não foi objeto de especulação apenas no ambiente acadêmico. Akhenaton foi muito além. "Aquele que é útil ao disco solar" protagonizou diversas obras literárias, produções cinematográficas, óperas e despertou o interesse de personalidades nas mais distintas áreas, como Sigmund Freud, Philip Glass, Frida Khalo e Thomas Mann.[78]

A morte do faraó determinou não apenas o fim da "reforma", mas também causou a expugnação de sua memória da face da terra: seu nome não figurava em listas reais, seus monumentos foram sistematicamente desmantelados, sua cidade colocada a baixo, sua nova visão de mundo,

[76] Neste balanço historiográfico foram consideradas, preferencialmente, as contribuições sobre a religião de Amarna. Em alguns casos pontuais, foram incluídas obras que articulam outros temas específicos com aspectos "teológicos" do reinado de Akhenaton. Os autores que associam arte e religião serão contemplados nos capítulos III, IV e V desta tese, muito embora alguns sejam mencionados nesta seção. Para uma lista completa sobre o estudo do período amarniano Cf. MARTIN, Geoffrey. *A Bibliography of the Amarna Period and its Aftermath: The Reigns of Akhenaten, Smenkhkara, Tutankhamun and Ay* (c.1350-1321-BC), New York: Kegan Paul, 1991.

[77] ASSMANN, Jan. "A New State Theology – the religion of light." In: SEYFRIED, Friederike. *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery.* Berlin: Imhof Verlag, 2013, p. 79.

[78] O estudo feito por Montserrat a respeito do Akhenaton real e dos mitos construídos em torno do monarca, ao longo dos séculos XIX e XX, é uma leitura indispensável para aqueles pretendem compreender a "reforma" amarniana em todas as suas vertentes. Muitas das pertinentes considerações do autor foram incluídas neste panorama da historiografia. Cf. MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000.

totalmente execrada. Akhenaton, "o criminoso de Akhetaton", era a personificação do caos, uma ameaça à ordem cósmica almejada.[79]

Após milênios de esquecimento, Karl Richard Lepsius foi quem trouxe Akhenaton definitivamente à tona, em meados do século XIX. Suas primeiras impressões acerca do período amarniano foram comunicadas ao mundo moderno na publicação da obra *Ueber den ersten ägyptischen Götterkreis und seine geschichtlich- mythologische Entstehung*.[80] O autor classificou a era de Amarna como um "episódio altamente notável na história da mitologia egípcia" e observou que o deus Aton tornou-se a única divindade passível de adoração, enquanto os demais deuses foram nitidamente repudiados. [81]

Para Erik Hornung, Lepsius não esteve consciente das implicações de sua descoberta naquele momento, pois "é apenas em retrospectiva que ele se tornou o descobridor moderno de Akhenaton e de sua religião". [82]

As opiniões acerca da "reforma" e de Akhenaton variaram de um extremo a outro ao longo dos séculos XIX e XX, e dois nomes em particular não podem deixar de ser mencionados: o americano James Henry Breasted e o inglês Arthur Weigall. Ambos foram fundamentais para construção do que Montserrat classificou como o "mito" de Akhenaton.

James Henry Breasted foi o pioneiro no trabalho com os hinos ao Aton, principal fonte textual para o estudo da religião de Amarna.[83] Segundo o autor, em um tempo tão remoto e sob condições tão adversas, Akhenaton tornou-se "não apenas o primeiro idealista e primeiro indivíduo da História, mas também o primeiro monoteísta e profeta do internacionalismo – a figura mais notável do mundo antigo antes dos hebreus".[84] Desde então, as composições em honra ao deus Aton tornaram-se bastante populares na Egiptologia, sendo

---

[79] A referência de Akhenaton como inimigo do Egito é recorrente em um documento legal datado do reinado de Ramsés II, momento de supressão definitiva do período de Amarna. Interessante notar que os sucessores optaram por empregar eufemismos para evitar o uso do nome de Akhenaton. O rebelde (*sebiu*) ou criminoso (*kheru*) foram termos utilizados para dissociar o faraó da linhagem monárquica oficial do Egito faraônico e execrá-lo.

[80] Apud HORNUNG, Erik. *Akhenaten and the Religion of Light.* New York: Cornell University Press, 1999a, p. 3. As obras de Hornung citadas nesta seção foram de grande valia para apresentar os primeiros estudos do período amarniano, aos quais não tivemos acesso direto.

[81] Nossa opinião acerca de um possível monoteísmo durante a "reforma" de Amarna será apresentada no próximo capítulo tese, no item 2.2 "Monoteísmo *versus* Monolatria".

[82] HORNUNG, Erik. "The Rediscovery of Akhenaten and His Place in Religion". *JARCE,* 29, 1992, p. 49.

[83] BREASTED, James Henry. *De Hymnis in Solem sub Rege Amenophide IV Conceptis*, 1895.

[84] Apud ALDRED, Cyril. *Akhenaten King of Egypt.* London: Thames and Hudson, 1988, p. 113.

erroneamente comparadas aos *Cânticos do Sol* de São Francisco de Assis e ao salmo 104 da Bíblia, que Breasted acreditava ter derivado dos hinos amarnianos.[85]

Em 1910, sob forte influência de Breasted e Flinders Petrie, o precursor das escavações sistemáticas em Amarna, Arthur Weigall, produziu a primeira biografia do monarca *The Life and Times of Akhenaton, Pharaoh of Egypt,* que ao mesclar um pouco de "arqueologia, religião e romance", tornou-se um best-seller altamente influente ao longo do século XX, responsável por estabelecer definitivamente Akhenaton "na consciência da era moderna".[86]

De acordo com o autor, o faraó tinha muito a ensinar à humanidade, como Buda, Cristo e São Francisco.[87] Tal como Breasted, Weigall, além de enxergar semelhanças entre o que acreditava ser o monoteísmo de Amarna e o monoteísmo bíblico, ou melhor, entre Akhenaton e Moisés, comparou os raios terminados em mãos nas representações do deus Aton com a cruz cristã e os hinos em louvor ao deus solar com o salmo 104.[88] O Akhenaton apresentado por Weigall era um predecessor de Jesus Cristo que estabeleceu uma "religião tão pura, comparável apenas ao cristianismo".[89]

O Akhenaton protocristão de Breastead e Weigall, ou melhor, "protoprotestante" influenciou, segundo Montserrat, toda uma geração de estudiosos, os quais, com alguma insistência, enxergavam (e ainda enxergam!) no Egito antigo elementos do que seria, posteriormente, a tradição religiosa judaico-cristã.[90] Segundo Ciro Cardoso, tais comparações "altamente tendenciosas" entre os textos egípcios e cristãos tinham como objetivo encontrar "um pensamento teológico análogo" entre ambos. [91]

---

[85] Apud HORNUNG, Erik. Op. cit., 1992, p. 45.
[86] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 4.
[87] Idem, ibidem, p. 104.
[88] Outro ponto marcante na obra de Weigall foi a ideia de Akhenaton como um "pacifista" que teria levado o império egípcio à ruína, concepção que perdurou nos estudos do período amarniano, mas hoje refutada.
[89] Apud HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, pp. 13-14.
[90] Rudolf Anthes, por exemplo, exageradamente afirmou que Akhenaton "antecipou conceitos básicos do Evangelho de São João, o profeta de uma religião para qual seu tempo não estava preparado". Apud HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, pp. 13-14.
[91] CARDOSO, Ciro. "O politeísmo dos antigos egípcios sob o Reino Novo (1530-1069 a.C.)". *Cadernos do Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade*, Niterói, UFF, vol.1, n.1, 2008 [Número Temático *Experiências Politeístas*, organizado por LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira e TACLA, Adriene Baron], p. 1.

Embora a tentativa de descobrir um monoteísmo *de facto* por debaixo do rico panteão politeísta egípcio tenha sido corriqueiro na Egiptologia desde os seus primórdios, em Amarna essa tendência foi exacerbada, pois o reinado de Akhenaton é o único momento da história faraônica em que existe fundamento, ainda que baseado em dados circunstanciais, para cogitar a possibilidade de implantação do culto a um único deus recusando a existência dos demais no Egito.

A questão é deveras polêmica e polarizou o estudo da religião amarniana ao longo dos séculos XIX, XX, e ainda hoje está longe de ser encerrada. O tema será aprofundado no capítulo seguinte, portanto, restringiremo-nos nesta seção a apresentação de algumas obras e opiniões influentes acerca da natureza do deus Aton. Muito embora a maioria dos egiptólogos seja contrária à tese monoteísta, a defesa feita por nomes como Jan Assmann, Donald Redford, Barry Kemp e Erik Hornung mantém o debate em voga e inflamado, embora cada um enxergue este monoteísmo de Akhenaton de formas distintas, como veremos a seguir.

Jan Assmann destaca que a imposição da crença em um único deus escolhido pelo faraó Akhenaton através da fundação de uma nova religião, que recusou toda tradição politeísta, caracterizou a religião amarniana como sendo "não natural", algo próximo ao que ocorreu, posteriormente, nas ditas "religiões reveladas"; em suma, "a erupção mais violenta e radical de uma contrarreligião da história da humanidade". [92]

O autor, contudo, salienta as diferenças entre o monoteísmo de Akhenaton, considerado por ele como "cosmoteísta" e o bíblico, sendo o primeiro baseado na adoração do poder cósmico que se manifestava no sol e mantinha o funcionamento universal através da luz, fonte de toda vida, e de seu movimento diário gerador do tempo. [93]

[92] Assmann defende a tese monoteísta em suas obras mais célebres: Cf. ASSMANN, Jan. *Moses the Egyptian: the Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. Cf. ASSMANN, Jan. *The Price of Monotheism.* California: Stanford University Press, 2010. Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001.

[93] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2013, p. 79. As ideias foram discutidas com mais profundidade em um capítulo intitulado "Cosmoteísmo como uma Forma de Conhecimento" Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, pp. 204-213.

Em *Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the many,* Erik Hornung afirma que "pela primeira vez na história, o divino tornou-se único, o henoteísmo virou monoteísmo".[94] O autor reafirma sua posição em obra posterior e bastante significativa sobre a religião de Amarna, *Akhenaten and the Religion of Light,* ressaltando que o monoteísmo de Akhenaton apresentou-se em três níveis: 1) na presença de expressões que proclamam a unicidade do Aton - recorrentes no Grande Hino -, enfatizando que não há outro (deus), apenas o disco solar, 2) na perseguição aos deuses do panteão, que enfatiza a exclusividade do deus de Amarna e 3) no âmbito cúltico, desde os primeiros anos em Tebas, voltado para o Aton, único deus passível de adoração no Egito.[95]

Robert Hari endossa a opinião de Hornung, afirmando que, após o ano nove, o "atonismo" era uma religião monoteísta, onde o "deus Ra imortal era visível somente através de sua manifestação, o disco solar Aton, gerador de toda a criação".[96]

Baines, por sua vez, mais inclinado à possibilidade monolátrica, compatível com o politeísmo, afirma que é impossível saber como as divindades eram concebidas por Akhenaton.[97] Elas ainda existiam e eram ignoradas ou foram, de fato, solenemente negadas? Deste modo, a extinção do plural "deuses" dos monumentos pode indicar que a crença nos deuses tradicionais não foi abolida por completo, somente seus nomes deixaram de ser citados.[98]

Com base em critérios artísticos, Raymond Johnson desenvolveu uma polêmica hipótese monolátrica, que parte de uma longa corregência entre o Amenhotep III e Akhenaton para sustentar suas teorias. Para o autor, o deus Aton era o próprio pai de Akhenaton, Amenhotep III, como já observamos divinizado em vida após seu primeiro jubileu.[99]

---

[94] HORNUNG, Eric. *Conceptions of God in Ancient Egypt: The one and the many*. Trad. John Baines. London: Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 246-250.
[95] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, p. 94.
[96] HARI, Robert. "New Kingdom - Amarna Period: The Great Hymn to Aten." *Iconography of Religions*, XVI, 6, Leiden: E. J. Brill, 1985, p. 3
[97] BAINES, John. Op. cit., 2000, p. 61.
[98] Ibid. Op. cit., 2002, p. 230.
[99] JOHNSON, Raymond. Op. cit., 1998. As ideias de Johnson serão desenvolvidas no capítulo seguinte. Quirke apresenta uma posição intermediária envolvendo a associação de Aton e Amenhotep III. Cf. QUIRKE, Stephen. Op. cit., 2001, pp. 143-170.

Dentre as obras já citadas, Assmann e Hornung apresentam não apenas a discussão monoteísta, mas agregam outros elementos significativos da religião de Akhenaton, como a análise dos hinos ao Aton, a relação destes com a nova teologia solar, o culto à família real e a "desmistificação" do mundo dos mortos de Osíris.[100]

No caso específico dos hinos ao Aton, Pierre Grandet traduziu, transliterou e interpretou as composições amarnianas com muita propriedade em *Hymnes de la religion d'Aton,* trabalho indispensável para quem pretende analisar os preceitos teológicos contidos no Grande e no Pequeno Hino, e que serviu como base para nossas considerações acerca das composições amarnianas no capítulo seguinte.[101]

Em *Text from Amarna Period in Egypt,* William J Murnane organizou um valioso compêndio de fontes escritas das mais diversas, que abarcam os reinados de Amenhotep III ao de Horemheb, último faraó da Décima Oitava Dinastia, com ênfase na regência de Akhenaton.[102] No caso específico da "reforma" de Amarna, Murnane dispôs a documentação do período segundo um critério cronológico (fase tebana, inicial e fase amarniana, após a mudança para Akhetaton) e de acordo com o local onde foram gerados, âmbitos real ou privado.

Jan Assmann foi quem iniciou a discussão envolvendo a supracitada nova teologia solar, que exacerbou os aspectos solares da religião egípcia antiga sob Amenhotep III, notável em hinos que louvam um demiurgo solar sob uma ótica naturalista e que enraizou muitos dos princípios religiosos da nova visão de mundo de Akhenaton.[103] O autor é o principal ponto de apoio para se falar na construção de uma nova visão de mundo durante o reinado de Akhenaton, opinião apresentada no artigo *State and Religion in the New Kingdom.*[104]

---

[100] Apresentaremos, ao longo desta seção, as principais obras para o estudo das temáticas mencionadas.
[101] GRANDET, Pierre. *Hymnes de la Religion d'Aton.* Paris: Seuil, 1995.
[102] MURNANE, William J. Op. cit., 1995.
[103] Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 201-214 e Cf. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, pp. 212-213. Baines dialoga diretamente com o autor em BAINES, John. Op. cit., 1998, pp. 271-312.
[104] ASSMANN, Jan. "State and Religion in the New Kingdom" In: SIMPSON, William Kelly (org.). *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*. Yale University: Egyptological Studies 3, 1989.

Neste estudo, Assmann observou que, durante o reinado de Akhenaton, claramente uma "concepção amarniana" emerge em oposição à tradicional, na qual o caos, centro das preocupações da realeza egípcia, foi banido por completo do discurso oficial, o que a caracteriza como sendo uma "cosmologia positiva", também marcada por uma forte "desmitologização", posição que defendemos no passado, mas que abandonados após a análise apurada do material imagético, como será visto no capítulo V.

Na década de oitenta foram produzidas duas biografias altamente influentes sobre Akhenaton e seu reinado: as renomadas obras de Donald Redford e Cyril Aldred, indispensáveis para uma compreensão do episódio amarniano como um todo.[105] *Akhenaten the Heretic King*, de Donald Redford, é fruto do trabalho realizado pelo autor com os *talatats* (pedras menores e mais leves utilizadas para erigir as construções atonistas) de Karnak no chamado *Akhenaton Temple Project.* [106]

Com base em tais blocos, Redford reconstituiu os primeiros passos da "reforma", apresentando um valioso panorama acerca das modificações referentes à iconografia do deus Aton e sua relação com os elementos religiosos de Amarna incorporados na nova visão de mundo.[107] Redford fala de um monoteísmo "rígido, coercitivo e raro do faraó".[108] Todavia, o autor exprime de maneira não muito acadêmica suas impressões a respeito do faraó considerado por ele um "louco iconoclasta", admitindo explicitamente simplesmente não gostar de Akhenaton, tampouco de sua "fisionomia", referindo-se ao padrão artístico muito peculiar adotado pelo monarca, marcado por elementos andróginos, que Redford acreditava ser fruto de alguma "anomalia". [109]

---

[105] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984.

[106] Projeto iniciado em 1966 dirigido por Redford em parceria com Ray Winfield Smith, contou com a participação de outros especialistas, como Gohary e Sayed Tawfik, e tinha como objetivo fotografar os blocos atonistas desmantelados e posteriormente utilizados por sucessores de Akhenaton para ereção de salas hipóstilas e pilones dos templos de Amon em Tebas, formando um gigantesco quebra-cabeça de peças absolutamente imprescindíveis para o estudo da fase inicial do reinado de Akhenaton. Cf. SMITH, Winfield Ray and REDFORD, Donald. *The Akhenaten Temple Project, Vol. I: Initial Discoveries.* Warminster: Aris & Phillips, 1976.

[107] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984. Considerações importantes sobre a religião de Amarna no capítulo 10: "The Object of Akhenaten's Worship".

[108] Idem, ibidem, p. 232.

[109] Idem, ibidem.

Cyril Aldred, por sua vez, produziu dois livros deveras importantes para o estudo do período amarniano, levando em conta os contextos histórico, político e cultural do Reino Novo, as fontes disponíveis e o que ele próprio denominou a "Heresia" de Akhenaton em um capítulo reservado à religião de Amarna.

A versão de 1968 de *Akhenaton, Pharaoh of Egypt: A New Study* era bastante crítica e reduzia Akhenaton a um "mero corregente" de seu pai, Amenhotep III, como destaca Hornung.[110] Aldred acreditava que a representação do faraó fora dos padrões habituais egípcios era um reflexo da realidade, causada por uma patologia chamada Síndrome de Frölich, caracterizada por uma disfunção endócrina que deixaria o corpo do rei excessivamente feminino e infértil.[111]

Posteriormente, o autor reviu algumas de suas posições no livro lançado vinte anos mais tarde, *Akhenaten King of Egypt*, especialmente no que concerne às questões artísticas da "reforma". Aldred elenca os pontos teológicos mais emblemáticos da "reforma" e coloca-se favorável ao monoteísmo, afirmando que Akhenaton venerava uma divindade "onipotente e singular"'.[112] Segundo Montserrat, a obra de Aldred é "eurocêntrica" em muitos aspectos, pois o autor parece conceber a família real de Amarna "nos moldes da família real britânica, que celebrava jubileus e *durbars*," e assim por diante.[113]

Em *The Amarna Period and the Later New Kingdom*, Jacobus Van Dijk traça um panorama global bastante útil acerca dos principais momentos da "reforma" religiosa de Akhenaton e suas correlações com a dinastia seguinte em um livro coletivo organizado por Ian Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt.*[114] Na concepção do autor, a "reforma" foi o mais significativo evento religioso da história faraônica e "deixou cicatrizes profundas na consciência coletiva de seus habitantes". [115]

---

[110] ALDRED, Cyril. *Akhenaton, Pharaoh of Egypt: A New Study*. London: Thames & Hudson, 1968. Aldred é o maior defensor de uma longa corregência (12 anos) entre Akhenaton e seu pai.
[111] O tema será aprofundado no item 4.1 "Realismo ou Idealismo?" no capítulo IV.
[112] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1968, p. 240.
[113] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 14.
[114] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000.
[115] Idem, ibidem, p. 287.

Outra contribuição expressiva é o livro organizado por Byron Shafer, *As Religiões no Egito Antigo*. *Deuses, mitos e rituais domésticos,* composto por capítulos de três grandes especialistas em religião egípcia: David Silverman, Leonard Lesko e John Baines.[116] Todos apresentam interessantes leituras da "reforma" sob perspectivas distintas. David Silverman, além de considerações sobre o culto à família real, afirma que a religião de Akhenaton "aproximou-se mais do monoteísmo do que qualquer outra religião até então".[117]

Lesko, favorável à monolatria, cogita a influência do Grande Hino na literatura bíblica posterior de Israel, tal como Breasted e Weigall, e notou a presença de características da nova teologia solar na referida composição.[118] Baines, por sua vez, aprofundou a discussão acerca da nova teologia solar e a religião amarniana e fez um debate importante sobre o caráter do deus criador e sua relação com a cosmovisão de Akhenaton.[119]

Não obstante a maioria dos autores mencionados neste balanço da historiografia sobre a religião de Amarna designe seções em seus livros para apresentar considerações específicas acerca do universo *post mortem* de Akhenaton, dois trabalhos merecem ser destacados.

Erik Hornung reservou o capítulo "Belief in An Afterlife Without a Hereafter", no supracitado *Akhenaton and The Religion of Light*, para apresentar um panorama completo acerca da redução do mundo funerário durante o reinado de Akhenaton. Além da obliteração de Osíris, o autor observou que a vida *post mortem* era na mesma dimensão dos vivos, os quais compartilhavam a refeição do deus Aton nas incontáveis mesas de oferendas dispostas no Grande Templo do deus amarniano em Akhetaton. [120]

No recente artigo *Uma reflexão sobre a importância da transcendência e dos mitos para as religiões a partir do episódio da Reforma de Amarna, no antigo Egito,* Ciro Cardoso aborda as inúmeras implicações decorrentes do que classificou como "eliminação" de Osíris e da temporalidade a ele associada,

[116] SHAFER, Byron E (org.). Op. cit., 2002.
[117] SILVERMAN, David. Op. cit., 2002, pp. 21-107.
[118] LESKO, Leonard. Op. cit., 2002, pp. 108-149.
[119] BAINES, John. Op. cit., 2002, pp. 150-244.
[120] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, pp. 95-104.

djet, da visão de mundo amarniana, demonstrando, inclusive, seus desdobramentos na arte do período.[121]

Autores que relacionam a espacialidade da cidade de Akhetaton com os propósitos religiosos de Akhenaton devem ser considerados neste balanço historiográfico, uma vez que a nova visão de mundo se materializou em formas físicas construídas. Barry J Kemp fez um estudo clássico sobre o tema em *Egypt in microcosm: the city of El-Amarna* mostrando que o deslocamento do rei e de sua família pela cidade foi planejado e tinha fins ritualísticos.[122] Na obra recente *The City of Akhenaten and Nefertíti*. *Amarna and Its Peolple*, o autor revê algumas de suas opiniões acerca de algumas estruturas da cidade e apresenta novas ideias acerca dos propósitos religiosos de Akhenaton e a importância de Akhetaton neste projeto. [123]

Silverman, Wegner e Wegner destacam a existência de um eixo cerimonial oeste-leste em Amarna que conectava o Templo Menor do Aton com a tumba real e com as montanhas a leste, as quais formavam um enorme e natural hieróglifo *akhet* (horizonte), que norteou a construção da nova Residência.[124]

O estudo do período foi enriquecido sobremaneira com a organização de livros coletivos frutos de grandes exposições acerca do reinado de Akhenaton, os quais proporcionaram a produção de catálogos imagéticos valiosíssimos e fundamentais para a realização de nossa pesquisa de doutoramento.

O primeiro grande catálogo foi organizado por Cyril Aldred, a partir de uma exibição de arte de Amarna no museu do Brooklyn, na década de 70 em Nova York.[125] A visão do autor, que observou três fases estilísticas distintas durante o reinado de Akhenaton, foi amplamente empregada pelos estudiosos

[121] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, pp. 3-24. O tema será retomado nos capítulos IV e V.
[122] KEMP, Barry J*. Ancient Egypt. Anatomy of a civilization*. London-New York: Routledge, 1989.
[123] Idem. *The City of Akhenaten and Nefertiti. Amarna and Its People*. Thames & Hudson: London, 2012.
[124] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, 2006.
[125] ALDRED, Cyril. *Akhenaten and Nefertiti. A studio book*. The Brooklyn Museum in association with the Viking Press. New York, 1973.

de arte amarniana e creio que ainda não tenha sido superada, embora críticas recentes sugiram que a cronologia de Aldred não seja mais tão adequada.[126]

Da exibição *Queen Nefertíti and The Royal Woman: Images of Beauty of Anicent Egypt* nasceu *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, organizado por Dorothea Arnold, grande especialista em arte egípcia. A obra conta com contribuições importantes de James P Allen e Lynda Green para falar de questões artísticas da "reforma", religião e da importância das mulheres nas representações do reinado de Akhenaton.[127] A última citada é autora de uma tese defendida em 1988 de enorme utilidade para observar a atuação social, política e religiosa das mulheres da realeza do final da Décima Oitava Dinastia, com considerações muito significativas sobre Nefertíti e suas filhas.[128]

Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen gerou um livro com o mesmo nome organizado por Rita Freed, que assina a introdução e um capítulo sobre como o elemento artístico serviu para embasar religião de Akhenaton.[129] A obra coletiva reúne renomados especialistas como Donald Redford, Raymond Johnson, David Silverman, Nicholas Reeves e William Murnane, o que a qualifica como leitura indispensável para uma compreensão total do reinado de Akhenaton e dos momentos que antecedem e sucedem imediatamente o episódio.

In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery é o resultado da exposição recém-exibida em Berlim que celebra o centenário da descoberta do busto da rainha Nefertíti, uma das peças mais emblemáticas da arte do período amarniano.[130] A obra coletiva traz contribuições em diversas temáticas da "reforma", como Barry Kemp, no âmbito arqueológico, Kate Spence, acerca das estruturas de Akhetaton, Jan Assmann sobre a nova teologia solar estatal,

---

[126] LABOURY, Dimitri. *Amarna Art.* In Kara Cooney, Wileke Wendrich (eds.), UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2011.
[127] ARNOLD, Dorothea (ed.). *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
[128] GREEN, Lynda. *Queens and Princesses of the the Amarna Period: The Social, Political, Religious and Cultic Role of the Women of the Royal Family at the End of Eighteenth Dynasty.* PhD Dissertation. Uiniversity of Toronto, 1988.
[129] FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999.
[130] SEYFRIED, Friederike (ed.). *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery.* Berlin: Imhof Verlag, 2013, p. 79.

Anna Steven e a religião privada, e as considerações artísticas de Karnak até a fase final do episódio, por Dorothea Arnold.

No Brasil, muito embora o interesse pela Egiptologia venha aumentando nas últimas décadas, pesquisas envolvendo o reinado do faraó Akhenaton ainda são escassas, mas o quadro tende a melhorar, como veremos.

Grandes contribuições foram feitas por Ciro Flamarion Cardoso no supracitado artigo sobre Osíris e a transcendência e em *De Amarna aos Ramsés,* onde o autor fez um balanço geral da "reforma", apresentando o que intitulou como "ausências" da religião de Amarna com base na análise dos hinos ao Aton.[131]

No artigo *O Politeísmo dos Antigos Egípcios*, Ciro Cardoso expõe as tendências atuais acerca do embate monoteísmo *versus* monolatria em Amarna e traz considerações importantes para o debate acerca da religião egípcia como um todo.[132]

Ao longo dos últimos anos, algumas dissertações de mestrado foram redigidas acerca do período, como a de Anna Cristina Ferreira de Souza, que trabalhou com as representações artísticas da grande esposa real de Akhenaton em *Nefertíti: Sacerdotisa, Deusa e Faraó.* Com base em um útil catálogo imagético, a autora observou a recorrência das representações da rainha nos contextos familiar, ritual e político, além de destacar a androginia latente nas imagens de Nefertíti, decorrente de sua associação com a deusa Tefnut.[133] Destacamos também o trabalho de Regina Coeli Pinheiro da Silva, que mesclou elementos funerários e artísticos da "reforma" em *A Análise do Painel das Cenas de Oferendas da Sala Alfa – Tumba Real de Amarna*. [134]

A autora da presente tese dissertou sobre a relação entre Akhenaton e as oferendas divinas e funerárias durante seu reinado, conforme destacamos na Introdução.[135]

---

[131] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, passim.
[132] Idem. Op. cit., 2008.
[133] SOUZA, Anna Cristina Ferreira. *Nefertiti: sacerdotisa, deusa e faraó*. São Paulo: Masdras, 2012.
[134] SILVA, Regina Colei Pinheiro. *Análise do Painel das Cenas de Oferenda na Sala Alfa-Tumba Real de Amarna.* Rio de Janeiro, 2009, 132 p, Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
[135] CHAPOT, Gisela. *O Senhor da Ordenação: Um estudo da relação entre o faraó Akhenaton e as oferendas divinas e funerarias durante a Reforma de Amarna (1353 – 1335 a.C)*. Niterói, 2007, 300 p, Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense.

Foi somente neste ano de 2015 que a primeira tese sobre Amarna foi defendida no Brasil por Liliane Cristina Coelho na Universidade Federal Fluminense sob o título *Mudanças e Permanências no Uso do Espaço: a Cidade de Tell El Amarna e a Questão do Urbanismo no Egito Antigo,* sob orientação da professora doutora Sônia Regina Rebel de Araújo, desta universidade.

No Museu Nacional, sob a orientação do professor doutor Antonio Brancaglion Junior, temos o desenvolvimento de mais duas dissertações de mestrado cujas autorias são de Rennan de Souza Lemos, *Os costumes funerários da não-elite no Egito e na Núbia durante o Reino Novo: os cemitérios de Fadrus, Tell el-Amarna e Medinet el-Ghurab(XVIII-XIX dinastias),* e André Luís Effgen, *A Janela das Aparições e o Ouro da Recompensa: Uma Análise Iconográfica Acerca das Concepções Funerárias da Elite Egípcias Antiga Durante o Período Amarniano (1353-1335 a.C.).*

A diversidade temática, incluindo nossa tese, demonstra não apenas o crescimento, como também o amadurecimento dos estudos acerca do reinado de Akhenaton em nosso país, o que pode ser o indício de um futuro promissor para o período amarniano na academia brasileira.

Nas páginas seguintes daremos início à construção da elaborada visão de mundo amarniana, notável já nos primeiros anos de reinado de Akhenaton em Tebas, uma fase de experimentação e introdução de elementos artísticos e religiosos decisivos para antropomorfização do poder divino pela família real, aclamada definitivamente no “Horizonte do Disco Solar”, local adequado para que os elementos mais radicais da “reforma” viessem à tona, e para consagração definitiva da nova cosmovisão solarizada.

1.3 – O SOL NO SEU ZÊNITE: O REINADO DE AMENHOTEP IV/AKHENATON

1.3.1 Um Trono Compartilhado?

Breve, porém, impactante. O reinado do faraó que subiu ao trono como Amenhotep IV, mas entrou para História como Akhenaton, foi marcado por controvérsias desde a sua ascensão até a fase subsequente a sua morte. Muitas das questões, como já assinalamos, não podem ser concluídas no estado atual da documentação, apenas inferidas, sobretudo aquelas relativas à história dinástica, como hipotética corregência entre Amenhotep III e Amenhotep IV. Todavia, a relação do tema com algumas teses monolátricas em voga faz com que a discussão seja pertinente em nossa pesquisa.

Muitos egiptólogos buscaram na infância e nos anos de formação do príncipe Amenhotep respostas para sua revolta contra a tradição politeísta enquanto faraó do Egito. As biografias do monarca quase sempre são carregadas de forte sentimentalismo e dramaticidade, em uma narrativa que mistura os mais diversos ingredientes e pouca neutralidade.[136]

Na linha de obras classificadas por Montserrat como "psicobiografias", Donald Redford, sem o apoio de qualquer documentação, afirma que Akhenaton, um homem "feio para os padrões da época", recluso no palácio em função de seus problemas congênitos, certamente muito próximo de sua mãe e possivelmente *"*ignorado por seu pai, ofuscado por seus irmãos e irmãs, inseguro*",* Akhenaton não teria sido "afortunado" em assumir o trono do Egito e seu império.[137]

Apesar da descabida leitura freudiana de Redford, a verdade é que muito pouco é conhecido sobre a vida de um faraó antes de sua ascensão e Akhenaton não foge à regra. Sabemos que era filho da rainha Tiy, uma mulher de origem não real que se tornou altamente influente no reinado de seu marido, o pai de Akhenaton, Amenhotep III, um dos maiores governantes da história faraônica.

---

[136] Vide a dúvida de Lesko, que afirma que "jamais saberemos se Akhenaton agiu em prol de uma causa religiosa ou por desordem mental." LESKO, Leonard. Op. cit., 2002, p. 130.

[137] REFORD, Donald. Op. cit., 1984, p. 198. Sobre leituras edipianas de Akhenaton Cf. MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, pp. 29-36.

O casal teve quatro filhas: Sitamun, Henuttaneb, Isis e Nebetah, além de um filho, o primogênito, Tutmés, nomeado inicialmente sacerdote *sem* em Mênfis, e, posteriormente, como sumo sacerdote de Ptah. Seu falecimento prematuro teria aberto caminho para ascensão daquele que mudaria a história do Egito, em 1353 a.C.[138] A morte do *sa nesu semsu* ("o filho mais velho do rei"), ao contrário do que muitos egiptólogos sugeriram, não foi determinante para ascensão ao trono de seu irmão caçula, Amenhotep. Segundo Quirke, não existe no antigo Egito um mecanismo explícito para sucessão ao trono, o que permitia que uma dinastia pudesse ser formada por várias famílias sem laços de parentesco de um reinado para outro.

Até muito recentemente os egiptólogos acreditavam que o direito ao trono, durante a Décima Oitava Dinastia, era transmitido através de uma linhagem feminina e cada novo "Hórus Vivo" asseguraria sua legitimidade se casando com uma "herdeira" real, geralmente sua própria irmã ou meia irmã, teoria que não é mais aceita pelos egiptólogos.[139] Por isso mesmo, explica Berman, não é surpresa que mulheres fora do círculo real, como a rainha Tiy, tenham alcançado proeminência e o *status* de Grande Esposa Real durante o referido período.[140]

Voltando às ideias de Quirke sobre sucessão, não há registros na história egípcia antiga de um filho do rei que tenha sido nomeado para um alto cargo sacerdotal e, posteriormente, assumido o trono do Alto e Baixo Egito. A ausência de paralelos talvez indique exatamente o contrário: o irmão de Akhenaton foi apontado como sumo sacerdote de Ptah exatamente porque não sucederia Amenhotep III.[141] Akhenaton, por outro lado, foi mencionado pela primeira vez de forma tímida no selo de um jarro que continha alimento para suprir a celebração de um dos festivais *Sed* de Amenhotep III encontrado em

[138] Ao longo da Décima Oitava Dinastia, alguns príncipes saíram da invisibilidade e foram mencionados como detentores de títulos militares ou sacerdotais em todo Egito. Dodson observa um paralelo entre o ressurgimento dos possíveis herdeiros masculinos, embora em grau diferente, e a proeminência das filhas reais nos relevos e estatuária sob Amenhotep III. DODSON, Aidan. *Amarna Sunset: Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-Reformation.* Cairo: The American University in Cairo Press, 2009, p. 6. Para uma discussão mais apurada do mesmo autor Cf. "Crown Prince Dhutmose and the Royal Sons of the Eighteenth Dynasty", *JEA,* 76, pp. 87-96, 1990.
[139] Cf. GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, pp. 411-412.
[140] BERMAN, Lawrence. Op. cit., 1998, p. 6
[141] QUIRKE, Stephen. Op. cit., 2001, p. 152.

Malqata que dizia: "*dedj*, para o estado do verdadeiro filho do rei, Amenhotep".[142]

Especular a respeito das possíveis influências que Amenhotep IV teria sofrido ao longo de sua formação como príncipe herdeiro certamente não nos fornecerá elementos para compreender a construção de sua nova visão de mundo enquanto faraó reinante. Um retorno ao reinado de seu pai é bem mais útil. Hoje, muitos egiptólogos acreditam que a compreensão do episódio amarniano necessariamente deve considerar um estudo apurado do reinado de Amenhotep III, sobretudo do ponto de vista teológico. Todavia, quaisquer conjecturas passam antes por uma indagação: houve ou não corregência entre os Amenhoteps? Qual peso um trono compartilhado teria sobre a "reforma"?[143]

De tempos em tempos a discussão é retomada na Egiptologia, quase sempre taxada como "entediante" pelos egiptólogos, como bem observa Aldred no capítulo de seu famoso livro em que trata do tema. Porém, diz o autor, "enfadonho ou não, deve ser encarado".[144] Apresentaremos um breve panorama, sem, contudo, aprofundar a questão ou esgotá-la.

Corregência é um termo moderno aplicado a períodos nos quais dois monarcas governaram simultaneamente, com sobreposição de vários anos entre o fim de um reinado único e o começo do seguinte.[145] Há dois tipos possíveis de corregências no Egito: a primeira possibilidade ocorria quando ambos os faraós (junior e sênior, como os autores de língua inglesa costumam designá-los) compartilhavam títulos e símbolos da realeza, mas o corregente junior só iniciava a contagem de seus anos próprios de reinado após o falecimento do corregente mais velho.[146] No segundo tipo, os anos de reinado do corregente junior eram calculados desde o começo da dupla regência, enquanto o regente sênior continuava a contabilizar seus próprios anos de reinado do começo de seu governo particular.[147]

---

[142] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 34.
[143] O tema foi apresentado superficialmente em nossa dissertação, aprofundado em função dos novos achados arqueológicos. CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 90.
[144] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 169.
[145] SHAW, Ian. Op. cit., 2000, pp. 10-11.
[146] Redford, Donald. *History and Chronology of XVIII Dinasty: Seven Studies*. University of Toronto Press, 1967, pp. 50-51.
[147] Idem, ibidem.

Neste caso, que parece ter sido comum ao longo da Décima Segunda Dinastia do Reino Médio, os anos eram duplamente datados e um mesmo monumento poderia receber datas distintas para cada um dos faraós reinantes.[148] Quase sempre as corregências eram empregadas para assegurar uma transferência pacífica de poder e garantir experiência ao monarca mais jovem, mas ainda são obscuras para os egiptólogos em muitos aspectos.

Flinders Petrie, a partir de suas escavações na cidade de Tell El Amarna, foi o primeiro a sugerir uma corregência entre Amenhotep III e seu filho. O arqueólogo britânico acreditava que as cartas de Amarna evidenciavam que Amenhotep III estava negociando com Tushratta, rei de Mitanni, um casamento para seu filho, teoria que angariou poucos adeptos na época.[149]

Bastante impressionados com o grande número de objetos com menção a Amenhotep III descobertos em Amarna, Pendlebury e Fairman foram os precursores da ideia de uma longa corregência entre os faraós. Dentre os objetos, encontram-se correspondências diplomáticas, jarros, faiança, joias, esculturas diversas, alguns acompanhados do segundo nome didático do Aton, introduzido após o ano nove do reinado de Akhenaton, o que, para os autores, seria um indício da presença de Amenhotep III em Akhetaton.

A hipótese envolvendo corregência extensa ganhou força nos importantes e supracitados estudos de Cyril Aldred sobre o reinado de Akhenaton, favorável ao compartilhamento do trono por 12 anos entre Amenhotep III e seu filho.[150] Tais obras, como observamos, carregadas de elementos "psicologizantes" para explicar a "reforma" de Amarna, sobretudo a versão de 1968, encontraram na longa corregência a solução para tapar algumas lacunas que a tal Síndrome de Frölich de que se falou, permitia.

Como explicar a infertilidade de Akhenaton, um dos efeitos da patologia, sendo este pai de diversas meninas com Nefertíti, bem atestadas na documentação (e, como veremos, no material imagético) e de ao menos um filho, Tutankhaton, de maternidade desconhecida? Simples. O governo compartilhado permitia que o autor afirmasse que as seis filhas de Akhenaton e

[148] As datas duplas não foram utilizadas no Reino Novo, o que pode indicar que o sistema de corregência variou de um período a outro.
[149] REDFORD, Donald. Op. cit., 1967, p. 88.
[150] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, pp. 169-182.

Nefertíti eram, na verdade, de Amenhotep III e Tutankhaton, futuro Tutankhamon, irmão do faraó.[151]

Desde os anos 90, seguindo caminhos distintos de Aldred, a longa corregência vem sendo entusiasticamente defendida por Raymond Johnson, que, como apresentamos no balanço historiográfico, se baseou em critérios de História da Arte para constatar "equivalências estilísticas" nas representações tardias de Amenhotep III e dos anos iniciais de Amenhotep IV, as quais, para o autor, só poderiam ser contemporâneas.[152] Acha Berman que a produção artística do reinado de Amenhotep III não precisa de uma longa corregência para explicá-la.[153] E, de fato, não necessita.

Recentemente, a equipe do Instituto de Estudos do Antigo Egito de Madri, liderada pelo professor Francisco Martín Valente, publicou um informe a respeito de colunas descobertas na tumba do vizir Amenhotep Huy, em Lúxor, contendo *cartouches* com os nomes dos faraós Amenhotep III e Amenhotep IV dentro do mesmo espaço.[154]

Para os pesquisadores espanhóis, esta é a prova definitiva de que Amenhotep III e IV compartilharam o trono, já que Amenhotep Huy atuou como vizir entre os anos 30 e 35 de reinado do pai de Akhenaton, fato que indicaria uma corregência curta de cinco anos entre os reis. Muito embora a descoberta seja de fato significativa, não acredito que encerre a discussão acerca do tema.[155]

Há um grupo de egiptólogos que também é favorável a curta corregência, de dois ou três anos, no máximo, mas maioria absoluta de estudiosos do período amarniano é contra a possibilidade de um reinado dividido entre os monarcas, pois os dados são deveras circunstanciais, grupo que incluí Donald Redford, William Murnane e John Baines.[156]

---

[151] Para considerações sobre o tema Cf. CARDOSO, Ciro. "Gênero e Androginia em Amarna (século XIV A.C.)". In: BAKOS, Margaret e SILVEIRA, Eliana Ávila (orgs.). *Vida, Cotidiano e Morte: estudos sobre o Oriente Antigo e a Idade Média.* Porto Alegre: Letra & Vida, 2012. É provável, inclusive, que Akhenaton tenha tido filhas com suas filhas.

[152] JOHNSON, Raymond. Op. cit., 1998. Argumentos contra a longa corregência: Cf. REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, pp. 75-78.

[153] BERMAN, Lawrence. Op. cit., 1998, p .23.

[154] O texto, emitido em 6 de fevereiro de 2014, encontra-se em http://www.ieae.es/noticias2014/noticia_descubrimiento_importante_ieae.html .

[155] Contra a recente descoberta espanhola, confira a opinião de DODSON, Aidan. "The Coregency Conundrum". *KMT,* 2014, pp.29-35.

[156] Cf. MURNANE, William. *Ancient Egyptian Coregencies.* Chicago, IL: Oriental Institute, 1977.

É mais plausível imaginar que a justaposição dos dois reis em alguns monumentos e relevos, como os exemplares de Soleb e Karnak, bem como a recorrência de referências ao rei em Amarna sejam encarados como memoriais.[157]

Assim sendo, defendo que Amenhotep IV assumiu o trono das "Duas Terras" quando seu pai, Amenhotep III faleceu, após um longo e próspero reinado de 38 anos, marcado por uma grande diversidade religiosa, incontáveis construções para perpetuação da memória faraônica, fortes laços diplomáticos com governantes de países vizinhos e uma solarização latente da religião egípcia em seus últimos anos de vida, especialmente. Dentro desta atmosfera diversa e cosmopolita que Amenhotep IV tornou-se o novo "Hórus Vivo" do Egito, em 1353 a.C, título, contudo, que não se mateve por muito tempo.

1.3.2 – Satisfazendo o Aton em Tebas

O reinado do faraó Amenhotep IV/Akhenaton, embora de curta duração, é notadamente marcado por duas fases distintas e complementares: os anos iniciais vividos em Tebas e a saída para Amarna, que deve ter ocorrido definitivamente no ano oito.[158] Apesar de todo trabalho arqueológico feito nas referidas cidades, pouco se sabe a respeito de eventos específicos ocorridos durante o período amarniano. O festival *Sed,* realizado em Karnak, bem como uma grande celebração para recepção de tributos de chefes estrangeiros, ocorrida no ano 12, em Amarna, são raríssimas exceções.

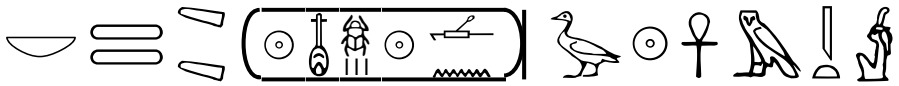
Os egiptólogos costumam exaltar a capital Tell El Amarna, como o anfiteatro erguido para o desenvolviemnto dos principais acontecimentos referentes ao episódio amarniano. Todavia, anteriormente, a cidade de Tebas, foi essencial para introdução de importantes elementos artísticos e teológicos da "reforma", culminando com um jubileu real, prematuro para os padrões egípcios.

É muito provável que Amenhotep IV lá tenha sido coroado oficialmente como "aquele escolhido por Amon para aparecer em glória por milhões de

[157] DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 6.
[158] A cronologia do período foi baseada em BAINES, John. Op. cit., 1988, pp. 271-273.

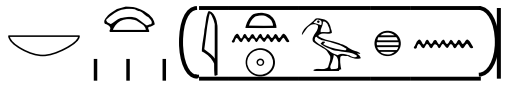
anos".[159] Dentro de um ano, se muito, o faraó iniciou significativas modificações nas crenças religiosas conjuntamente com um vasto programa de construção arquitetônico, que, aliado a elementos artísticos inconfundíveis, começaram a moldar uma nova visão de mundo, apresentada gradativamente ao longo de seus 17 anos de reinado.

Segundo Erik Hornung, a primeira coisa que aprendemos sobre Amenhotep IV, após sua entronização, diz repeito a titulatura adotada pelo monarca.[160] Esta era composta, tradicionalmente, por cinco partes, cada uma consistindo em um título (invariável) acompanhado por um nome, este escolhido cuidadosamente por cada novo regente. A saber: nome de Hórus, nome de Nebty (as "Duas Senhoras", Nekhebet e Uadjt), nome de Ouro, nome de trono (prenome), que precedia o epíteto "Rei do Alto e Baixo Egito", e nome pessoal, acompanhado do epíteto "filho de Ra".[161]



nb tꜣwy *(nfr-ḫprw-rᶜ wᶜ-n-rᶜ)/* *sꜣ rᶜ* *ᶜnḫ m mꜣᶜt*

O "Senhor das Duas Terras", Neferkheperura-Uaenra, o Filho de Ra, que vive por meio de Maat.



nb ḥᶜw *(ꜣḫ-n-ỉtn)/*

O "Senhor das Coroas", Akhenaton.[162]

Os nomes de trono e pessoal, envoltos por estruturas ovais de caráter apotropaico, as cártulas ou, como preferem os egiptólogos, *cartouches,* apresentavam uma espécie de "plano de governo", indicando ênfases e preferências teológicas de um reinado a outro.[163] Amenhotep IV manteve por

[159] VAN DIJK, Jacobus. Op.cit., 2000, p. 274.
[160] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, p. 31.
[161] Idem, ibidem, pp. 31-33.
[162] Titulatura retirada do Pequeno Hino ao Aton, traduzido e transliterado pelo professor Ciro Flamarion Cardoso.
[163] Cf. SILVERMAN, David. Op. cit., 2002, pp. 85-86.

alguns anos o nome de Amon em sua denominação pessoal, “Amon está contente ou satisfeito”, fazendo alusões ao local de nascimento do deus em dois de seus títulos: “grande da realeza em Karnak” (no nome de Nebty) e “aquele que eleva as coroas em Tebas” (no nome de Ouro).[164]

Não obstante, os nomes de Hórus e de Ouro foram empregados apenas durante os anos iniciais de reinado. O prenome, Neferkheperura, cujo significado – “Perfeitas são as transformações de Ra” – louva a divindade solar heliopolitana e vem acompanhado, dentro do mesmo *cartouche*, do epíteto “Uaenra”, que significa “único (filho) de Ra”, enfatizando a procedência solar por excelência de Amenhotep IV e ofuscando, assim, o elemento ctônico que o legitimava como “Hórus Vivo”, filho do rei morto, Osíris.[165] Aparentemente, a ênfase acentuada em aspectos solares e visíveis omitia os deuses do Mundo Inferior da nova visão de mundo já nos primeiros anos de reinado, um prenúncio da drástica redução pela qual o universo funerário egípcio seria submetido durante o período amarniano, se comparado ao tradicional.

Em largo bloco de arenito proveniente do Décimo Pilone do templo de Amon em Tebas e reutilizado pelo faraó Horemheb anos mais tarde, Amenhotep IV foi retratado em baixo relevo, logo após sua ascensão, seguindo o cânone artístico tradicional, em um estilo muito semelhante ao da terceira fase de seu pai, segundo os critérios estipulados por Raymond Johnson. Se não fosse a presença do *cartouche* contendo o prenome do faraó, o bloco poderia ser creditado, com facilidade, ao reinado de Amenhotep III, com bem observou Freed.[166]

Neste raríssimo exemplar reminiscente de um templo para seu novo deus, Amenhotep IV faz oferendas ao deus falcão com um disco solar sob a cabeça, cujo nome “Ra-Harahty, que se alegra no horizonte em seu nome de Shu, que está no Aton”, aparece ainda sem o adorno de *cartouches* que envolviam somente os nomes dos monarcas e tinham função apotropaica, de repelir o mal. Posteriormente, o nome do deus de Amarna também recebeu tal

[164] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 31
[165] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 7. “Uaenra”, parte do nome de trono, poderia, ocasionalmente, ser empregado sozinho, como uma espécie de “apelido” de Amenhotep IV.
[166] Idem, ibidem.

traço distintivo, junto com drásticas inovações na sua iconografia.[167] Vejamos na figura abaixo:

Figura 5: Bloco de Berlim com Amenhotep IV e Ra-Harakhty em estilo tradicional de representação. **Referência**: 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, p. 207, peça número 20.

A longa nomenclatura, que poderia ser resumida para Aton, traduzido como disco solar, *itn*, constitui o que os egiptólogos designam como primeiro nome didático, que acompanhou a divindade amarniana até o oitavo ano de reinado e regeu nitidamente as concepções artísticas desta fase inicial do reinado.[168] A nomenclatura divina é deveras elucidativa, pois, tais como os epítetos e nomes de trono dos faraós indicavam suas preferências teológicas, os nomes didáticos do Aton apresentavam um caráter dogmático e revelavam facetas acerca da natureza do deus.

Ra-Harakhty, deus solar no seu zênite, estava imanente no Aton, o disco visível do sol, que, segundo a cosmovisão amarniana, criou o universo sem o auxílio de qualquer outro ser e se mantém afastado da humanidade nos céus. Shu, deus primevo saído do demiurgo Atum-Ra na cosmogonia de Heliópolis, concebido em Amarna como a "luz que atravessa a atmosfera", foi

[167] Cf. ALDRED, Cyril. "The Beginning of the El- Amarna Period". *JEA,* 45, 1959, pp. 19-33.
[168] Os egiptólogos costumam salientar que termo *itn* também era um jogo de palavras, já que se pronunciava *iati,* exatamente como "meu pai" em egípcio.

associado ao rei em alguns contextos religiosos, atestados pela documentação, tanto textual quanto imagética, até o ano oito do reinado. [169]

Da mesma forma, sua consorte e irmã, Tefnut, foi equiparada a esposa de Amenhotep IV, Nefertíti, os quais, junto com Aton, formavam uma nova tríade de deuses consubstancias, fato que torna o casal real, dotado de características andróginas, tal qual Shu e Tefnut, indiferenciado do criador do universo, Aton. [170]

Foi, portanto, para este deus de nomenclatura rebuscada e repleta de significados teológicos solares que Amenhotep IV iniciou a construção de amplo programa de edificações em Tebas. É possível que as construções tenham sido impulsionadas pelo desejo do faraó de celebrar logo no começo de seu reinado um festival *Sed*, o que não era comum, mas encontra precedentes na própria dinastia.

É também imaginável que a opulência e magnificência dos jubileus comemorados por seu pai tenham influenciado Amenhotep IV, que elegeu seu primeiro *Sed* como momento para alterar drasticamente a iconografia relativa ao deus amarniano: sai de cena o deus com cabeça de falcão e entra em seu lugar uma esfera luminosa, dotada de mãos que terminavam em raios, os quais afagavam e abençoavam a família real e poderiam se estender ao palácio, incluindo o leito do casal e os tronos, assim como o templo, os *cartouches* régios e divinos, ou tocar vorazmente as oferendas.[171]

De um relevo fragmentado, também oriundo do décimo pilone, conhecido como “Bloco de Paris” temos umas das primeiras representações do Aton em forma de disco solar.[172] Neste relevo cavado em profundidade e referente ao festival *Sed*, o faraó Amenhotep IV aparece duplicado em uma composição simétrica, elevando um incensário para purificação de um altar de oferendas durante o culto ao Aton, antecipando a tendência que será a tônica do culto ao disco solar em Amarna. O rei apresenta formas bem sinuosas,

[169] Cf. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, p. 69. O primeiro nome didático será analisado de forma mais densa quando da apresentação dos hinos ao Aton, no capítulo II.
[170] Reservamos o capítulo IV para aprofundar o tema.
[171] Para as etapas da iconografia divina Cf. REDFORD, Donald. “The Sun Disc in Akhenaten’s Program: Its Worship and Antecedents I”. *JARCE,* 13, 1976, pp. 47-61.
[172] Cf. FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 207.

sobretudo na região pélvica, marca registrada da arte de Amarna, mais acentuada em sua fase inicial tebana.[173]

A metamorfose brusca na representação do deus determinou a gravitação do Aton para o alto da cena nas representações do período, que lá permaneceu até o desfecho do episódio amarniano.

Figura 6: Bloco de Paris com Akhenaton duplicado em gesto de purificação ritual. **Referência**: 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, p. 207, peça número 21 do catálogo.

Para Donald Redford, a redução do deus a "um disco não humano foi o ato mais proeminente em um movimento progressivo para eliminar conceitos do divino".[174] Estaria Reford antecipando a tal tendência a purificação ritual de que se falou? A partir de então, apenas ícones religiosos relacionados ao culto solar foram tolerados, como o falcão, a esfinge, o babuíno e o touro - ainda assim, utilizados com parcimônia.

Ao longo dos anos vividos em Tebas, Amenhotep IV erigiu quatro templos gigantescos em Karnak, todos dedicados ao deus Aton, mas de localização ainda desconhecida.[175] Possivelmente, tais templos estavam

[173] VERGNIEUX, Robert; GONDRAN, Michel. *Aménophis IV et les pierres du soleil: Akhénaton retrouvé.* Paris: Arthaud, 1997, p. 193.
[174] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, p. 175.
[175] WILLIAMSON, Jacquelyn. *Reconstruction and identity of Kom el-Nana at Tell el-Amarna: an analysis of decorated stone fragments from Kom el-Nana, and the role of the structures called*

situados a leste do recinto de Amon e orientados para o oriente, onde nasce o sol.[176] Amenhotep IV, portanto, teria literalmente "virado as costas" para Amon-Ra, como bem observou Montserrat, antecipando uma tendência que será exacerbada com a saída para Akhetaton alguns anos mais tarde.[177]

O principal templo para o disco solar em Tebas era *Gempaaton,* traduzido como "Aton foi Encontrado", impressionante por suas dimensões generosas e, sobretudo, pela presença de gigantescas estátuas de cerca de 4-5 metros de Akhenaton, conhecidas como Colossos de Karnak.[178]

Quando foram descobertas, no começo do século XX, tais estátuas causaram verdadeiro *frisson* entre os egiptólogos, que buscaram as mais diversas explicações, em muitos casos médicas, para entender o porquê dos contornos femininos e exagerados do rei do Egito.[179] A forma ambígua do faraó, contudo, tinha relação intrínseca e direta com sua nova visão de mundo, e tais colossos, portanto, eram a materialização da divindade régia em Karnak.[180]

Alguns acreditam que a presença de *cartouches* contendo o primeiro nome didático do Aton nos braços, nos punhos, acima do umbigo (altura da cintura) e na região peitoral, acima das insígnias reais, presentes nos colossos, bem como em relevos bidimensionais, possa ser o local onde os raios solares deveriam incidir, o que não é de todo impossível, considerando a importância da luz para nova visão de mundo.[181] Creio, contudo, que possam ser traços da divinização do casal em vida, tema quer será desenvolvido no capítulo V.

Além do *Gempaaton*, o complexo templário tebano abarcava edifícios menores, cujas funções não nos parecem muito explícitas, os chamados *Rudi Menu*, *Teni Menu*, além de um templo erigido exclusivamente para a rainha

---

"Sunshades of Re" in the Amarna Period, PhD Dissertation, Johns Hopkins University, 2009, p. 18.

[176] VAN DIJIK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 275.

[177] MONTSERRT, Dominic. Op. cit., 2000, p.15.

[178] Mesmo aqueles que defendem uma explicação religiosa para as formas das estátuas não chegam a um acordo sobre o que de fato representam. O assunto será bem explorado no capítulo IV no item 4.2.2.1 "Os Colossos de Karnak e a Materialização da Divindade Régia".

[179] As patologias mais famosas para explicar as deformações físicas de Akhenaton foram a já mencionada síndrome de Frölich, proposta por Aldred, a síndrome de Marfan, anomalia que, entre outras coisas, provoca um alongamento do crânio e das extremidades. Ambas serão discutidas no capítulo IV no tópico 4.1 "Realismo ou Idealismo?".

[180] Sobre um estudo completo dos colossos de Karnak Cf. MANNICHE, Lise. *The Akhenaten Colossi of Karnak*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2010.

[181] Cf. catálogo imagético ficha CA10. Para um estudo apurado sobre o tema, Cf. WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009. O tema será discutido no capítulo V.

Nefertíti exercer, sem a presença do rei, atividade cultuais diante do Aton, muitas vezes acompanhada de sua filha mais velha, Meritaton, no *Hut-Benben.*[182]

Figura 7: Akhenaton em pose osíriaca em um dos colossos de Karnak. **Referência:** SILVERMAN, David, WEGNER, Josef W, WEGNER, Jenifer House. *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, 2006, p. 181.

O destaque da rainha no conjunto iconográfico tebano é notável. A "Grande Esposa Real", *hemet nisu weret,* suplantou a rainha Tiy, mãe de Amenhotep IV, e tornou-se dentro da nova visão de mundo uma peça imprescindível para sustentação das ideias do faraó, desempenhando papéis divinos diversos, tal qual Tefnut e Háthor. Além de ser representada auxiliando

[182] Redford ainda é referência para os templos tebanos Cf. REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, pp. 71-85. Para os nomes dos templos Cf. TAWFIK, Sayed. "Aten and the Names of His Temple(s) at Thebes." In: SMITH, Winfield, Ray and REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, pp. 58-63.

o Akhenaton na liturgia diante do Aton, inclusive apresentando Maat, Nefertíti também foi retratada massacrando os inimigos do Egito em pose típica de um faraó, e até mesmo como uma esfinge. [183]

Figura 8: Nefertíti executando uma inimiga feminina em gesto típico de um faraó, na popa de sua embarcação, decorado com cabeças suas. **Referência:** 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, p. 238, peça 110 do catálogo.

Duas inovações tornaram as construções amarnianas absolutamente inconfundíveis: o material empregado e a arquitetura solar. No intuito de acelerar o processo de edificação de seu complexo templário, Amenhotep IV fez uso de blocos menores e mais leves de arenito, os chamados *talatats*, que os egiptólogos gostam de salientar que "um homem único pode carregar" em função de suas dimensões: 52 /24/26 cm.[184]

Para Gohary, os blocos não foram utilizados apenas por sua leveza, mas também porque tornavam a arte do período repleta de particularidades e ainda mais distintiva.[185]

[183] A importância das mulheres da família real amarniana será discutida no capítulo V.
[184] Sobre os *talatats* Cf. VERGNIEUX, Robert; GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, pp.37-41.
[185] GOHARY, Jocelyn. Op. cit., 1992, p. 26.

A outra novidade é que os templos erigidos ao Aton eram desprovidos de tetos, constituindo pátios a céu aberto para veneração do disco solar *in loco,* no céu, diariamente. O "Aton vivo" deveria iluminar tudo que fosse possível, tal como enfatizado *ad nauseam* nos hinos de louvor ao deus amarniano. Seus templos solarizados, portanto, estavam em comunhão absoluta com a nova cosmovisão. A estrutura foi claramente inspirada na tradição solar heliopolitana, apropriada em muitos aspectos no culto ao Aton, como nas associações teológicas com Shu e Tefnut, na adoção do touro Mnévis, animal sagrado da cidade, e na escolha do nome de Benben para um dos templos do Aton.[186]

A invocação do passado heliopolitano era parte do extenso projeto de Amenhotep IV para eliminar todos e quaisquer intermediários entre os deuses e a humanidade.[187] Apenas a família real, que antropomorfizava esse poder divino, poderia exercer esta tradicional incumbência, tão ameaçada ao longo da Décima Oitava Dinastia pelo aumento da piedade pessoal no período, bem como pela supremacia de Amon no âmbito religioso.

O retorno aos padrões do Reino Antigo, momento em que o *status* divino dos faraós não era contestado, foi uma das maneiras encontradas por Amenhotep IV para legitimar a sua "reforma" e sacramentar sua posição de único conhecedor dos desígnios do deus, como proclamado no Grande Hino ao Aton e enfatizado no material imagético do período.[188]

Todavia, é importante destacar que seu objetivo não era meramente reviver o culto solar de Heliópolis, mas estabelecer um novo e exclusivo centro de veneração ao sol em Tell El Amarna. O uso do passado, portanto, não era um mero arcaísmo, mas uma apropriação com propósitos bem definidos por Akhenaton, e, em certos aspectos, inovadores e radicais.

Um decreto régio anunciado na estela de fronteira K, em Akhetaton, afirma que o Aton é *"*aquele que construiu a si mesmo com suas próprias mãos, nenhum artesão o conhece. "[189] Por isso mesmo, diferentemente da

[186] Pedra considerada como a colina primordial na qual o demiurgo solar apoiou-se para criar o universo, segundo a cosmogonia heliopolitana.
[187] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, pp. 40-41.
[188] A presença do nome do faraó Quefrén, um dos construtores das pirâmides na Quarta Dinastia do Reino Antigo, na mobília funerária de Amenhotep IV é um forte indício deste desejo em restabelecer os padrões clássicos e incluir-se na linhagem destes reis-deuses do passado.
[189] MURNANE, William. Op. cit., 1995, texto 4, p. 76.

religião tradicional, na qual a estátua do deus cumpria um papel decisivo durante o ritual diário, em Amarna, as estátuas divinas foram deixadas de lado e não foram produzidas, restringindo a representação do Aton a relevos em duas dimensões.

A ideia já havia surgido em uma proclamação régia proveniente do décimo pilono do templo de Amon, em Tebas, na qual Akhenaton enaltece o Aton como um "deus que se criou por si próprio" e classifica as demais divindades como imagens produzidas pelos homens artificialmente.[190] Ainda que fossem feitos de ouro e pedras preciosas, materiais sofisticados empregados na fabricação das estátuas divinas e seus "corpos", os antigos deuses tornaram-se ineficazes "até que eles cessaram um após o outro".[191]

Em contrapartida, o Aton, que revela sua face luminosa e refulgente no disco solar, não se materializa em moldes fabricados pelo homem, pois absolutamente ninguém conhece seus mistérios. O deus de Amenhotep IV, portanto, manifestava-se no disco solar, sendo visível no céu para todos os seus súditos, pois de oculto, como seu rival Amon, de natureza obscura, o disco solar nada tinha.

Embora seja deveras lacunar, a proclamação régia supracitada parece colocar à prova a existência do panteão "constelativo", que necessitava de uma estátua de culto para encarnar parte de sua divindade no momento da liturgia e se fazer presente diante dos homens, algo que o Aton dispensava. Por isso mesmo, o discurso é um forte argumento para os defensores da tese monoteísta.[192] Todavia, além da fragmentação do texto, Ciro Cardoso ressalta que inexistem outros escritos com um conteúdo similar, o que poderia tornar tais afirmações tendenciosas e até mesmo incorretas.[193]

Uma estrutura interessante presente nas construções do período amarniano é a chamada "Janela das Aparições", uma espécie de balcão no qual a família real surge publicamente para recompensar certos membros da elite, cena bem retratada na tumba de tais homens, o que torna a janela um

[190] Idem, ibidem, texto 7, p. 31.
[191] Idem, ibidem.
[192] O tema será retomado no capítulo II.
[193] CARDOSO, Ciro, Op. cit., 2008, p.6.

elemento importantíssimo para elaboração das concepções *post mortem* de Amenhotep IV.[194]

A maioria dos *talatats* identificados é proveniente do *Gempaaton* e tem como assunto principal o festival *Sed* de Amenhotep IV em Karnak. Ao que tudo indica, a festividade foi realizada para o rei e para o Aton, concomitantemente. Os blocos de Karnak não apresentam uma data específica para o jubileu, mas alguns elementos podem nos fornecer indícios para tentar datá-lo.

O primeiro deles é a nomenclatura: o rei é designado como Amenhotep, portanto, o *heb sed* tem que ser anterior ao ano cinco, quando Amenhotep alterou seu nome de nascimento. A ausência das filhas do faraó da iconografia é outro ponto significativo, bem como o estilo artístico empregado, ainda muito mais próximo do convencional, um estágio transitório, o que pode pontuar o jubileu no ano dois ou três de reinado.[195]

A celebração era a aclamação do status de rei celestial, que Amenhotep IV insiste em atribuir ao Aton, representado com paramentos régios, como a serpente *uraeus*, com seus nomes didáticos envoltos em *cartouches* e acompanhados por epítetos. O *heb sed,* portanto, era uma espécie de coroação do Aton e também o momento no qual os primeiros passos rumo à divinização de Akhenaton foram dados, já que o faraó escolheu o jubileu para oficializar seu novo esquema artístico aos súditos.[196]

1.3.3 – A Nova Sede Real e Solar

Os egiptólogos costumam apontar o ano quatro de reinado como o momento no qual Amenhotep IV começou a planejar a mudança da residência real para fora de Tebas, local que já não combinava com as ênfases solares da nova cosmovisão. Para tal, o faraó escolheu cuidadosamente uma região no Médio Egito, próxima a Hermópolis, sem qualquer vínculo com a tradição

[194] Sobre os usos da janela em Tebas Cf. REDFORD, Donald. “The Palace of Akhenaten in the Karnak Talatat.” Op. cit., 1976, pp. 122-136. Cf. ficha JA58 no catálogo de imagens.
[195] GOHARY, Jocelyn. Op. cit., 1992, pp. 30-31.
[196] De acordo com o *Texto das Pirâmides*, a serpente *uraeus* foi dada por Geb, filho de Shu e Tefnut, segundo a eneada de Heliópolis, ao faraó como legítimo dono do trono do Egito. Tornou-se, portanto, um potente símbolo associado à soberania egípcia e que, no contexto amarniano, faz do status de deus reinante do Aton inconteste. A relação do *Sed* com o novo estilo de Akhenaton será discutida no capítulo IV.

politeísta, que deveria se tornar o berço de sua resplandecente divindade heliomórfica. A nova sede do poder real e divino foi designada como Akhetaton, o horizonte do disco solar.

A palavra *akhet* em egípcio, "horizonte", era uma localidade que se associava aos templos, onde se esperava que as divindades surgissem para comunicar-se com o faraó em perfeita harmonia através de suas estátuas de culto. No caso amarniano, uma fenda nas montanhas rochosas nos limites orientais da cidade formava um gigantesco hieróglifo, *akhet,* quando o sol despontava pela manhã, o que certamente deixou Akhenaton bem impressionado.[197] De acordo com Cathie Spieser, tal fenda formava uma espécie de "tabernáculo natural", uma zona de junção entre o céu e a terra.[198]

Foi exatamente este horizonte naturalmente esculpido a leste da cidade que serviu como base para nortear a construção de Akhetaton, cuja região central alinhou-se com este vale desértico, conhecido como *Wadi* real, seguindo uma orientação solar para erguer a mais nova capital do sol no Egito.[199] Como declarado em uma estela de fundação, datada do ano cinco, Akhetaton era o "seu local do evento primevo", o horizonte no qual a divindade poderia finalmente manifestar-se por completo.[200]

Não obstante, Silverman, Wegner e Wegner afirmam que a escolha da região não foi baseada em fatores geográficos, "mas através de uma forma de inspiração divina".[201] O próprio Aton teria indicado o local exato ao faraó, que assim proclamou tal "revelação" textualmente na supracitada estela de fundação da cidade.

Para os referidos autores, é exatamente a motivação explicitamente religiosa de Akhenaton que torna caso amarniano singular dentro da história faraônica, já que mudar a sede da realeza não era propriamente uma novidade para os governantes do antigo Egito.

---

[197] CHAPOT, Gisela. "El Amarna: O Horizonte do Disco Solar". In: *Tempo e Espaço no Antigo Egito.* Ciro Flamarion Santana Cardoso, Haydée Oliveira (orgs.). - Niterói – RJ: PPGHistória – UFF, 2011, p. 96.
[198] SPIESER, Cathie. *Offrandes et Purification à L'époque Amarnienne.* Association Égyptologique Reine Élisabeth, 2010, p. 57.
[199] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op.cit., 2006, p. 46.
[200] Idem, ibidem, p. 45. O decreto de fundação da cidade foi inscrito nas estelas X e M, erigidas nos extremos norte e sul da cidade, respectivamente, na margem oriental do Nilo.
[201] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op.cit., 2006, p. 43.

Figura 9: Localização do horizonte *akhet* no *Wadi* real em Tell el Amarna. **Referência:** SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, 2006, p. 48.

A paisagem sagrada veio acompanhada de uma série de 16 “estelas de fronteira”, cujo objetivo era delimitar os limites físicos de Akhetaton e também anunciar as pretensões do faraó para com a sua a nova Residência, dedicada inteiramente ao disco solar. Tais estelas eram monumentos de pedra decorados com imagens da família real e com textos contendo proclamações reais diversas, as quais, em alguns casos, antecipam e/ou enfatizam ideias desenvolvidas nos hinos ao Aton.[202]

As estelas de fronteira foram erguidas em ambas as margens do Nilo, mas há uma concentração notável no lado oriental. As estelas erigidas no ano seis, além de representações da família real, eram adornadas com estátuas de Akhenaton, Nefertíti, Meritaton, Mekataton e Ankhsenpaton de dimensões significativas. Segundo Barry Kemp, recém-entalhadas, as estelas deveriam reluzir no meio de deserto, sendo possível avistá-las à distância.[203]

Os monumentos foram organizados em dois grupos, os quais se fundamentavam em discursos proferidos pelo faraó Amenhotep IV/Akhenaton ao longo dos anos de construção da cidade de Amarna. Deste modo, o grupo 1

[202] Confira as fichas CA15, CA16, CA17, CA18 em nosso catálogo imagético.
[203] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p.33. O autor afirma que a estrutura das estelas indica que Akhenaton pretendia que os locais fossem visitados.

compreende as chamadas “proclamações iniciais”, datadas do quinto ano de reinado, e o grupo 2, que abarca as “proclamações tardias”, referentes ao ano seis, mais explícitas e enfáticas em relação ao que o faraó almejava para o berço do disco solar.

Neste grupo posterior há um colofão adicional que celebra a visita de Amenhotep IV à cidade no ano oito, provavelmente para acompanhar os últimos retoques, já que o estabelecimento definitivo deve ter ocorrido neste período, possivelmente no próprio ano oito. O ato de instalação das estelas pode ser comparado ao “estiramento da corda”, cerimônia na qual o faraó unia os laços de uma corda sob o local escolhido para construir o templo, delimitando assim seu espaço físico e também sagrado.[204]

Uma das proclamações mais emblemáticas, certamente, é o supracitado decreto de fundação da cidade no qual Akhenaton inicia sua fala exaltando uma enorme lista do que seria oferecido ao Aton na sua qualidade de sumo sacerdote de seu pai divino.[205] Tal cerimônia de consagração de oferendas teria sido repetida no ano seguinte, exatamente no mesmo dia 13 do quarto mês da estação de crescimento (*peret*), como registrado nas estelas do grupo dois.

Akhetaton foi “encontrada” por Akhenaton “quando não pertencia a nenhum deus, nem tampouco a uma deusa, quando não pertencia a um governante masculino, tampouco a uma governante feminina...”[206] Logo, era um solo totalmente neutro de conotações político-religiosas e exclusivamente erigido para cultuar o Aton, puro. A purificação permeia as cenas de culto ao Aton, exacerbando este passo da liturgia diária, demonstrando que a noção de pureza se associa não apenas a “novidade”, mas confere igualmente exclusividade ao faraó.[207]

Sobre a declaração supramencionada, esta pode ser um indício de que Akhenaton reconhecia a realidade dos demais deuses, mas optou pelo Aton, ao menos neste momento inicial do reinado, o que não deixa de ser uma variante da tese monolátrica, já que o panteão nitidamente não foi negado.

[204] MALLINSON, Michael. “The Sacred Landscape.” In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D’AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 77.
[205] MURNANE, William. Op. cit., 1995, pp. 74-75.
[206] Idem, ibidem, p. 75.
[207] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 86. O tema será discutido no capítulo V no item 5.2.1.3 “As Cenas Rituais em Amarna”.

Muito pelo contrário. É reconhecido e invocado pelo faraó, mesmo que de forma impessoal, sem mencionar quaisquer divindades especificamente.

Em um decreto do mesmo ano, Akhenaton relaciona todas as edificações que pretendia erigir para o Aton, sendo que algumas mantiveram denominações de templos construídos em Tebas, bem como a estrutura a céu aberto, que permitia que o Aton fosse visível em seu horizonte. As únicas estátuas admitidas na ornamentação da arquitetura templária eram aquelas com membros da família real, sobretudo Akhenaton e Nefertíti, em dimensões e posições diversas e produzidas com os mais variados materiais.

As primeiras construções a serem mencionados nas estelas de fronteiras foram exatamente os principais edifícios para veneração do disco solar em Amarna: Casa do Aton (*Per Aton*), que os egiptólogos designam como Grande Templo e a Mansão do Aton (*Hut-Aton*) ou Pequeno Templo.[208] Ambos estavam localizados no coração da cidade de Amarna, na região central, e foram inicialmente construídos com tijolos para acelerar o processo de elevação, o que revela certa urgência de Akhenaton em erigir os santuários atonistas. Posteriormente tais tijolos foram substituídos por pedras, material empregado, inclusive, na ereção de palácios, o que não era comum no antigo Egito, confirmando a ideia de que as estruturas mais importantes da cidade de Amarna foram feitas em pedra.[209]

O Grande Templo ao Aton era um complexo gigantesco abarrotado de mesas de oferendas em uma de suas estruturas, o chamado *Gempaaton*, pois o Aton, tal como os deuses do panteão politeísta, também necessitava de alimentos, libações e outras iguarias para exercer sua atividade criadora contínua. A julgar pela iconografia divina, repleta de mãos se apossando do que era oferecido, as oferendas têm um peso crucial para realizar tal ato dentro da nova visão de mundo.[210] Além de servir como local para Akhenaton cotidianamente reforçar sua relação especial com Aton através da prática ritual, o Grande Templo também era utilizado para abrigar grandes festividades públicas de Amarna.[211]

---

[208] Sobre as estruturas templárias de Amarna, Cf. KEMP, Barry. Op. cit., 2012, pp. 78-122.
[209] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, pp. 59-69.
[210] Discutiremos sobre as oferendas divinas no capítulo V no item 5.2.1 “Adorando o Disco Solar”.
[211] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 50.

Além do *Gempaaton*, "O Aton foi Encontrado", o Grande Templo continha mais duas estruturas religiosas denominadas a chamada Casa do Rejubilo e o Castelo do Benben, como em Tebas.

O Pequeno Templo, uma versão reduzida do templo maior, também estava localizado no centro da cidade e parece ter sido utilizado pelo faraó para desempenhar funções que anteriormente eram exercidas nas "mansões de milhões de anos", uma espécie de capela real inexistente em Amarna.[212] Tais "mansões" eram templos destinados ao culto do rei em vida no Reino Novo e é bem provável que se trate de um templo específico para venerar Akhenaton como um deus em vida, embora outras estruturas também possam ter cumprido este papel.[213]

A distância entre os santuários em honra ao Aton era a mesma do templo de Amon ao de Mut, em Karnak, portanto, Akhenaton baseou-se nas rotas processionais tebanas para interligar as construções de Amarna.[214] Ambos os templos foram alinhados simbolicamente em um eixo Leste-Oeste com o horizonte *akhet* localizado no *Wadi,* onde a tumba real foi construída, e também com as estelas de fronteiras. Deste modo, toda a cidade de Akhetaton foi "espacialmente definida como um templo ao Aton em escala colossal".[215]

Por isso mesmo, na visão de Silverman, Wegner e Wegner, o centro da cidade de Akhetaton estava localizado exatamente no ponto onde converge a "avenida real" e o eixo leste-oeste, o que torna esta área central o local onde "rei e Aton simbolicamente se encontram e interagem".[216]

As estelas de fronteiras citam os chamados "templos solares", "Sombras do Sol" *shut-Ra*, edifícios religiosos erigidos na periferia de Amarna para as mulheres da família real: Kom El Nana, para Nefertíti, Maruaton, para a primogênita do casal real, Meritaton, e outro para a rainha Tiy, hoje perdido.[217]

---

[212] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 10.
[213] Retomaremos o tema no capítulo V no item 5.2.4.2 "Os Deslocamentos por Akhetaton".
[214] MALLINSON, Michael. Op. cit., 1999, p. 76.
[215] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., p. 21.
[216] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 60/
[217] LACOVARA, Peter. "The City of Amarna.". In: FREED, Rita E*,* MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 64. É provável que a rainha Kiya, esposa secundária de Akhenaton, também tenha tido um templo solar dedicado para si.

Akhenaton também registrou sua vontade de que sua tumba fosse construída na “montanha oriental”, em Akhetaton, para que lá fosse enterrado junto com sua esposa Nefertíti e Meritaton.[218] Na mesma passagem o faraó expressou o desejo de ver o touro sagrado de Heliópolis, Menévis, enterrado na mesma montanha. Para Montserrat, ao mover esse elemento simbólico do Baixo Egito para Amarna, Akhenaton pretendia “desconsagrar” Heliópolis, legitimando sua nova cidade solar como “centro inequívoco de veneração ao sol” no Egito.[219]

A tumba real de Amarna, assim como as demais estruturas da cidade, também estava embebida em forte associação solar e totalmente integrada com a nova cosmovisão.[220] O sepulcro régio foi erguido, conforme os anseios de Akhenaton, no vale desértico a leste de Akhetaton, no *Wadi* real, voltado para o sol nascente ao invés do horizonte ocidental, local onde o sol se punha e tradicionalmente associado aos mortos, e, para Mallison, o “foco” de toda a paisagem sagrada da cidade.[221]

A cidade de Amarna também possuía um eixo norte-sul, estabelecido quando da instalação das estelas de fronteiras M e X, cujo ponto de interseção serviu para determinar o centro da cidade e o local onde seria erguido o primeiro altar em honra ao Aton, que, posteriormente, se tornou o Pequeno Templo ao Aton. Este era acompanhado da chamada Casa do Rei, estrutura palacial, onde o faraó provavelmente levava a cabo assuntos oficiais.

[218] MURNANE, William. Op. cit., 1995, p. 78.
[219] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 37.
[220] O tema será retomado no capítulo V no item 5.2.1.3.
[221] Apud REEVES, Nicholas. Op. cit., 1999, p. 117.

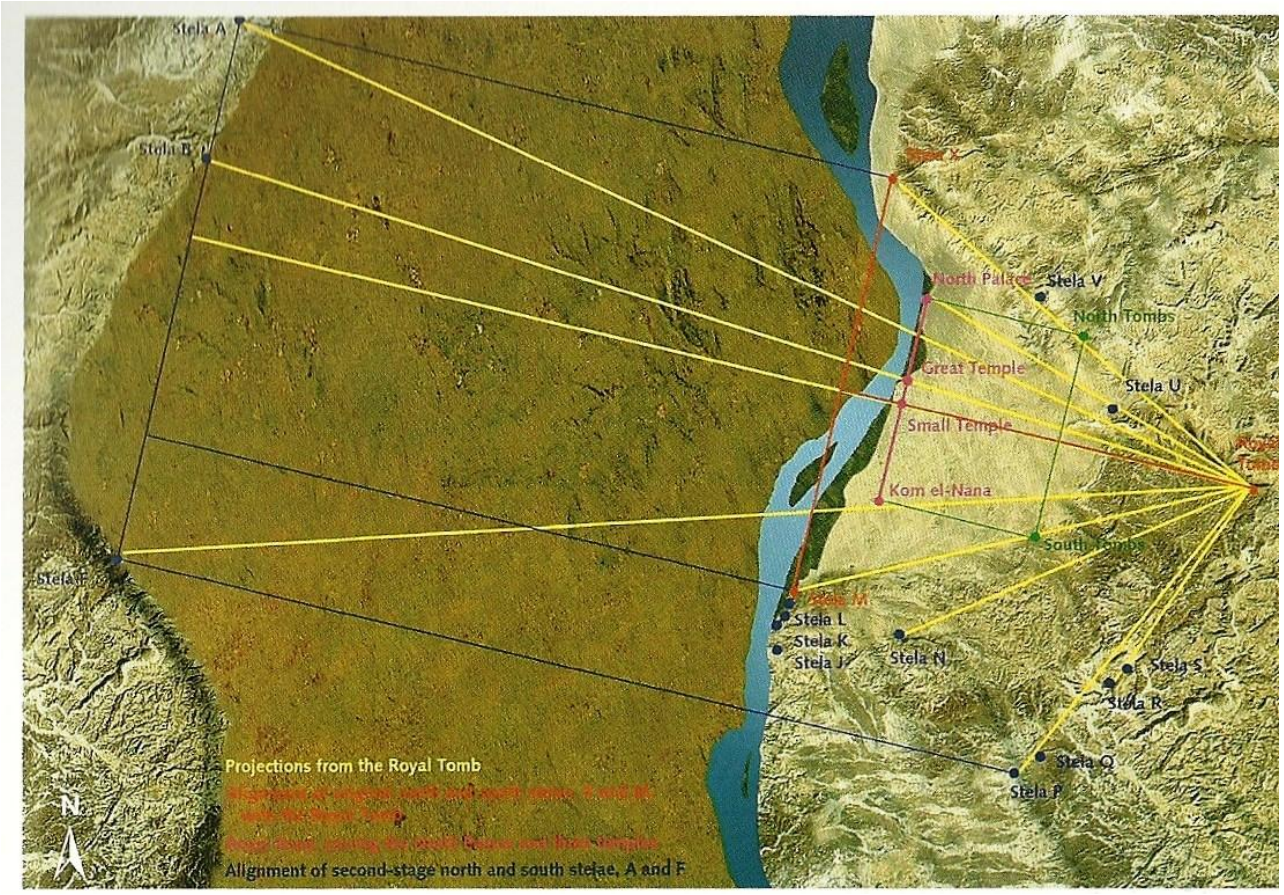


Figura 10: Reconstrução computadorizada da tumba real de Amarna alinhada com as estelas de fronteiras. **Referência:** REEVES, Nicholas. *Akhenaten: Egypt's False Prophet*. New York: Thames and Hudson, 2001, p. 117.

A cidade de Akhetaton possuía ainda estruturas palaciais diversas, além da Casa do Rei, como o Grande Palácio, local para recepção de delegações estrangeiras, assuntos formais e cerimoniais; o Palácio do Norte, o mais bem conservado e destinado ao uso de uma mulher da família real; e o Palácio Da Margem Norte do Rio, onde a família real residia afastada do núcleo central de Akhenaton, e cuja arquitetura possuía semelhanças com Malqata, palácio onde seu pai viveu em Tebas.[222]

Segundo Kate Spence, tal como a arquitetura templária, a palacial também estava imbuída de forte simbolismo, "projetando a autoridade do rei e o situando fisicamente em relação aos demais".[223] Por isso mesmo, palácios eram construídos próximos aos templos e até poderiam ser incorporados por

[222] Sobre tipos de palácio, Cf. CARDOSO, Ciro. "Construção de Monumentos Régios e Simbolização do Espaço no Antigo Egito (Reino Novo, Séculos XVI – XI. a.C.) *Revista do Mundo Antigo*, volume I, 2012, p. 42.
[223] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 302.

estes, “expressando assim a relação íntima entre rei e deuses” no antigo Egito. Em Amarna, esta simbiose parece ter sido ainda mais latente.[224]

Uma ou mais estruturas palaciais da cidade continham a chamada “Janelas das Aparições”, estrutura que Lacovara acredita ser “o aspecto mais proeminente dos palácios egípcios”.[225] Assim como em Tebas, em varandas visíveis ao público a família real poderia se exibir perante seus súditos e conceder benesses aos que fossem “leais” ao faraó Akhenaton, lançando a estes anéis, braceletes, colares, de ouro ao faiança, entre outras dádivas.[226]

Concomitantemente, ao longo do quinto ou sexto ano de reinado, enquanto refletia acerca da construção de sua nova cidade do sol, Amenhotep IV se deu conta de que era preciso retirar o nome de Amon de sua titulatura real. Tebas e seu deus local deveriam ser definitivamente abolidos da nova visão de mundo, algo que se refletiu, inclusive, nas escolhas das oferendas divinas retratadas na nova sede real.[227] Por isso, mesmo, o faraó efetuou um gesto inédito no que tange à nomenclatura faraônica: alterou por completo seu nome pessoal, que passou a ser Akhenaton, “aquele que é útil ao disco solar”.

[224] Idem, ibidem.
[225] LACOVARA, Peter. Op. cit., 1999, p. 65. Os autores divergem sobre a localização da estrutura em Amarna. Discutiremos o assunto no capítulo V no item 5.2.4.1 “As Janelas das Aparições”.
[226] Cf. KEMP, Barry. “The Window of Appearance at el-Amarna, and the Basic Structure of This City”. *JEA*, 62, 1976, pp. 81-99.
[227] Cf. item 5.2.1.3 ”As Cenas Rituais em Amarna”.

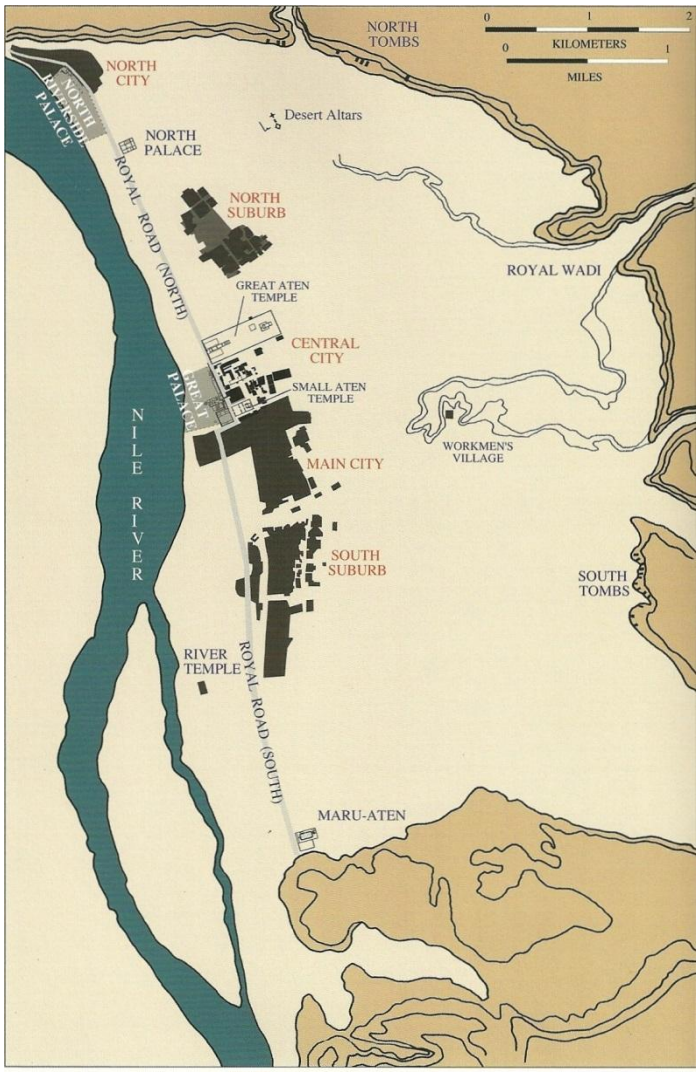


Figura 11: Mapa de Akhetaton exibindo as edificações da cidade. **Referência:** SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, 2006, p. 58.

O novo nome do faraó também é dotado de significações teológicas coerentes com a sua nova cosmovisão. *Akh*, em egípcio, pode ser traduzido como “útil”, “efetivo”, “benéfico”. Após o falecimento, o morto enterrado conforme os ritos funerários adequados se tornava um *akh,* resultado da união de dois elementos que compunham a personalidade humana, o *ka* e o *ba.* Este “espírito” luminoso e transfigurado atuava como intermediário entre vivos e mortos. Era exatamente o que Akhenaton pretendia reforçar ao incluir o termo em seu nome pessoal: a mediação entre esferas divina e terrena, que, embora

não houvesse barreiras absolutas entre tais dimensões, deveria ser exercida pelo rei do Egito.[228]

No mesmo período, Nefertíti alongou seu nome para Neferneferuaton "Aton é o mais Perfeito", uma espécie de prenome que antecedia seu nome pessoal, envolto em *cartouche*, tal qual um faraó, no intuito de denotar a "soberania solar" que se exacerbava naquele momento da "reforma".[229]

A mudança do nome real é um ponto significativo e reflete certa radicalização do ponto de vista religioso ao romper com a teologia tebana, que atingiu seu ápice no ano nove de reinado, quando o segundo nome didático do Aton veio à tona "O Ra vivo, governante do horizonte, que se rejubila em seu nome de Ra, o pai que retornou como Aton".

Ao contrário do primeiro nome didático, que continha alusões simbólicas ao curso do sol, a nova formulação eliminou os deuses Shu e Harakhty no intuito de fazer as mínimas associações míticas com o antigo panteão, mesmo solares, a fim de que o grupo que personificava o poder do Aton pudesse ter maior destaque.

É importante acrescentar que entre o primeiro e o segundo nomes dogmáticos, existiu uma versão intermediária raramente encontrada e bem próxima do que se tornou a designação final, ainda baseada em elementos solares.[230]

Observemos no esquema montado por Laboury as mudanças sofridas no nome do deus de Akhenaton:

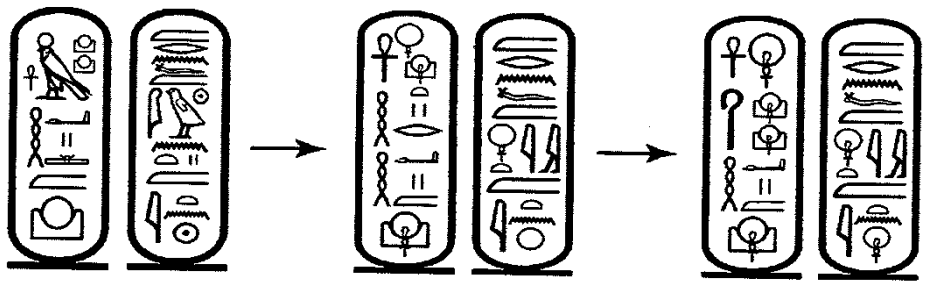


Figura 12: Os nomes didáticos do Aton em suas fases: inicial, em vigor até o ano oito; intermediária, raramente encontrada; e final, que perdurou até o fim do reinado. **Referência:** LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2010, p. 207.

[228] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 21.
[229] QURIKE, Stephen. Op. cit., 2001, p. 64.
[230] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2010, pp. 206-207.

Concomitantemente o faraó iniciou uma campanha de expugnação do nome do deus Amon, sobretudo, mas também de Mut, de todos os contextos possíveis. No caso da consorte do deus tebano, que em egípcio significa "mãe", o símbolo hieroglífico que a caracterizava como uma deusa, o abutre, , foi suprimido da grafia.[231]

O nome era um dos elementos que compunham a personalidade, tanto divina quanto humana. O ato de apagá-lo de inscrições e monumentos determinava o esquecimento total e absoluto da memória faraônica.[232]

No caso de Amon, até mesmo nomes pessoais, incluindo o do próprio faraó e de seu pai, foram objetos de ataques. Escaravelhos comemorativos, monumentos, inscrições: nada poderia conter o nome ou a imagem daquele que se tornou o inimigo número um de Aton e Akhenaton. O cuidado para remover o nome de Amon foi tamanho que nem o topo do obelisco de Hatshepsut ficou impune. Segundo Hari, mesmo distante dos olhares, nenhum monumento no Egito era "mais solar" do que um obelisco, portanto, não poderia conter vestígios de Amon, já que em Amarna o sol se associa ao deus Aton unicamente.[233]

O autor sugere que a campanha de obliteração do plural "deuses", em egípcio, *netjeru,* realizada no mesmo período, estava relacionada com a presença do termo junto ao nome de Amon-Ra no epíteto "rei dos deuses", já que a "solarização" do deus tebano era incompatível com o deus Ra, que se revelava no Aton, hipótese que não nos parece plausível.[234]

Em sua obra clássica sobre religião egípcia, Erik Hornung afirmou que objetivo de Akhenaton não era somente "destronar" Amon, mas sim negar a existência de todos os deuses e implantar o monoteísmo do Aton.[235] Posteriormente o autor reviu sua posição e passou a defender que a perseguição foi direcionada para Amon e Mut, o que nos parece mais provável

---

[231] MANUELIAN, Peter Der. Semi-literacy in Egypt: Some Erasures from the Amarna Period. *In Gold of Praise: Studies in Honor of Edward F. Wente*. TEETER, Emily et al, 1987, pp. 291-294.
[232] Sobre os componentes da personalidade Cf. BELL, Lanny. "The New Kingdom divine temple". In: SHAFER, Byron (org.). Op. cit., 1997, pp. 130-132. Cf. TRAUNECKER, Claude. Op. cit., 1995, pp. 47-50.
[233] HARI, Robert. Op. cit., 1985, p. 15.
[234] Idem, ibidem. Reservamos o item 2.2. "Monoteísmo *versus* Monolatria" no capítulo II para debater o tema.
[235] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1982, p. 249.

e coerente com a remoção do deus e temas a ele associados no contexto imagético.[236]

Infelizmente jamais saberemos o que de fato se passou na cabeça de Akhenaton ao perpetrar algo tão radical, mas a fúria contra Amon e contra tudo que ele representava em termos teológicos no Reino Novo, ameaçando o poder religioso do monarca, é bastante evidente.

Enquanto a obliteração do panteão foi esporádica e não atingiu todos os deuses, a caça à tríade Amon, Mut e Khonsu foi muito mais consistente, sobretudo em Tebas, onde as ações foram concentradas, embora na Núbia e em outras partes do Egito o deus tebano também tenha sido alvo de perseguição estatal.[237] Na visão de mundo amarniana só havia espaço para uma tríade divina: Akhenaton, Nefertíti e o Aton. Era este grupo consubstancial e quase indiferenciado que deveria ser reverenciado pelos súditos de Akhetaton.

É provável que a introdução do segundo nome didático tenha influenciado a escolha dos nomes das meninas mais jovens, nascidas até o ano dez, designadas como Neferneferuaton-*tasherit*, o mesmo "prenome" de Nefertíti, Neferneferura ("Perfeição de Ra") e Setepenra ("Escolhida de Ra"). Ao contrário das mais velhas, todas louvando Ra em suas nomenclaturas e não o Aton. [238]

É também perfeitamente possível imaginar que o faraó tenha tido outros filhos com a rainha, se considerarmos a alta taxa de mortalidade infantil nos tempos antigos, o que não exclui a possibilidade de meninos. Como o decoro os descartava das representações do período, a possibilidade de herdeiros masculinos não pode ser de forma alguma desconsiderada.[239]

Atualmente, os egiptólogos tendem a crer que Tutankhaton, futuro Tutankhamon, era filho de Akhenaton e não seu irmão, como sugeriu Aldred no passado. Não obstante, a maternidade do futuro rei do Egito continua incógnita. A maioria dos especialistas a atribui a Kiya, esposa secundária com certo destaque em Amarna, sendo, inclusive, mencionada em monumentos oficiais

[236] Idem. Op. cit., 1999, p. 87.
[237] Ra, Atum e Thot, por exemplo, se mantiveram intactos durante esta fase mais radical do reinado de Akhenaton.
[238] Sobre mulheres da família real, Cf. GREEN, Lyn. "The Royal Woman of Amarna: Who was Who." In: ARNOLD, Dorothea (ed.). Op. cit., 1996, pp. 7-16.
[239] DODSON, Aindan. Op. cit., 2009, p. 13.

como “Esposa Muito Amada”, título exclusivo entre as cortesãs e utilizado unicamente por Kiya em toda história egípcia, o que confirma seu *status* destacado durante o reinado de Akhenaton.[240]Esta misteriosa mulher, que alguns acreditam ser a princesa Tadukhepa, filha do Rei de Mitani, “caiu em desgraça” como os egiptólogos costumam falar, em determinado momento do reinado, talvez por rivalizar com Nefertíti e ter dado ao rei um herdeiro, Tutankhaton, embora este tipo de consideração seja altamente conjectural e não tenha qualquer fundamento textual. Kiya desapareceu dos registros a partir do ano doze. Após sua morte, seu nome foi apagado das inscrições e suas imagens foram substituídas pelas de Meritaton, o que pode confirmar a insatisfação para com a segunda esposa do rei na fase final do reinado.

Este período foi marcado por uma série de mortes de membros da família real amarniana, como a da princesa Mekataton, retratada na tumba real de Amarna, onde o faraó aparece lamentando a morte da filha, além dos falecimentos da jovem princesa Neferura e da rainha Tiy. É possível que uma praga que assolou o Oriente Próximo no período tenha chegado ao Egito por intermédio de uma comitiva de chefes estrangeiros e causado tais mortes. [241]

Akhenaton faleceu no ano dezessete de reinado, mas, ainda em vida, nomeou um corregente, tema que gerou muita especulação na Egiptologia. Durante muito tempo os especialistas acreditavam que Akhenaton havia compartilhado o trono com Smenkhkara, uma figura enigmática que surge nos registros amarnianos na fase final do reinado, a qual pode ser um filho ou um irmão do faraó. [242] Nesta teoria, após a morte de Akhenaton, o trono do Egito foi ocupado por Smenkhkara, que se casou com a primogênita, Meritaton, mas governou por um curto espaço de tempo.

Com a descoberta de que certos monumentos pertenciam a dois reis diferentes com o mesmo prenome, Ankheperura, e não um só rei, diversas novas teorias surgiram na cena egiptológica e a maioria delas incluiu o nome da rainha Nefertíti.

---

[240] REEVES, Nicholas. “The Royal Family”. In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D’AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 91-92. Para Dodson não há nada que impeça Tutankhamon de ser filho de Nefertíti, opção que nos parece bastante sugestiva. Cf. DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 17.
[241] Idem, ibidem, pp. 17-18. Veja a ficha IR44 em nosso catálogo de imagens.
[242] Sobre Smenkhkara, Cf.DODSON, Aindan. Op. cit., 2009, pp. 27-52.

Na atualidade, um grande número de estudiosos defende que o corregente de Akhenaton era sua "Grande Esposa Real", já que o nome pessoal do novo faraó seria idêntico ao "prenome" utilizado por Nefertíti desde o ano cinco de reinado, Neferneferuaton, que teria assumido o trono no ano treze.[243] Em vários contextos, o nome do corregente misterioso aparece escrito com a letra t no fim, o que, para muitos autores é determinante para identificá-lo como sendo uma mulher, já que o t, na língua egípcia, era marca de palavras femininas. Além disso, o novo regente possuía o epíteto "amado por Neferkheperura", o que colocaria Nefertíti como a mais forte candidata, mas não única, como veremos a seguir. [244]

Na versão oferecida por James Allen, Akhenaton teria continuado governando em Amarna, enquanto Neferneferuaton no restante do país, inclusive Tebas, onde teria, aos poucos, se reconciliado com a tradição tebana e politeísta.[245]

Para Krauss, a corregente de Akhenaton seria a princesa Meritaton, que, teria tido descendentes com seu pai, a "filha do rei" Meritaton-*tasherit*, palavra egípcia para indicar "junior".[246] Embora a paternidade seja absolutamente provável, a teoria não nos parece plausível.[247]

Outra possibilidade aventada por Harris em 1973 e sustentada por Reeves atualmente é que Smenkhkara e Nefertíti eram "manifestações de uma mesma pessoa" que seria a própria rainha Nefertíti.[248] Para este último, a ascensão como corregente foi preparada na recepção para chefes estrangeiros no ano doze, que o autor acredita ter sido o segundo festival *Sed* de Akhenaton. [249]

A ascensão política da rainha teria sido iniciada com o alongamento de seu nome, Neferneferuaten-Nefertiti, após o ano cinco, que se tornou

---

[243] O primeiro a defender a tese foi HARRIS, John. "Neferneferuaten". *Göttinger Miszellen*, 4, 1973, pp. 15-17. Cf. SAMSON, Julia. *Amarna, City of Akhenaton and Nefertiti: Nefertiti as Pharaoh.* Warminster: Aris & Philips, 1972.
[244] MURNANE, William. Op. cit., 1995, pp. 10-11.
[245] Apud ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1986, p. 89.
[246] Apud MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 26.
[247] O mesmo deve ter acontecido com Ankhsenpaton, que posteriormente se casou com seu irmão, Tutankhaton.
[248] REEVES, Nicholas. Op. cit., 1999, p. 89.
[249] Idem, ibidem, p.88. O tema será debatido no capítulo V no item 5.2.4.3 "Uma Grandiosa Celebração".

corregente Ankheperura-Neferneferuaten, com duplo *cartouche* e, finalmente, governou sozinha como Ankheperura-Smenkhkara.[250]

A ideia também foi defendida por Van Dijk, que acrescenta que, após a morte de Akhenaton, Nefertíti assumiu "prerrogativas masculinas", tal qual Hatshepsut, e governou o país como um faraó, tendo sua filha mais velha exercido o papel ritual de "Grande Esposa Real", título que de fato lhe foi atribuído na fase final da "reforma" - esta última ideia também sustentada por Allen.[251] Embora tentadora, a hipótese de Nefertíti ser Smenkhkhara não me parece plausível, pois acredito que de fato um Smenkhkhara governou o Egito por poucos anos após a morte de Akhenaton.

Seja qual for a opção que se prefira, todas são baseadas em dados circunstanciais. Se levarmos em conta o peso do elemento feminino dentro da Décima Oitava Dinastia e especialmente na nova visão de mundo, as hipóteses que incluem Nefertíti como corregente de seu marido e de sua filha como "Esposa Real" são as mais coerentes. Pode ter sido a forma encontrada por Akhenaton para, literalmente, coroar sua concepção solar e dar continuidade às suas novas ideias, que não perduraram após seu falecimento.

[250] REEVES. Nicholas. Op. cit., 2001, p. 172.
[251] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 281.

CAPÍTULO II: UMA COSMOVISÃO SOLARIZADA

2.1- PRELÚDIO PARA AMARNA: A NOVA TEOLOGIA SOLAR

A visão de mundo tradicional dos antigos egípcios caracterizou-se por apresentar um “drama cósmico”, no qual o deus solar Ra protagonizava o papel de aniquilador das forças caóticas que acossavam a criação e ameaçavam, cotidianamente, interromper seu percurso diurno pelos céus e pelo mundo ctônico osiriano, onde iluminava e reanimava os mortos à noite. Na décima segunda hora noturna ocorria uma espécie de união passageira entre Ra e Osíris, que os fundia em uma única divindade, situação efêmera, mas que regenerava as forças de ambos.[252]

[252] Cf. HORNUNG, Erik. *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife.* Ithaca-London: Cornell University Press, 1999b.

Nesta jornada cíclica, Ra amanhecia como Khepri, atingia o meio-dia como Ra-Harakhty e se punha como Atum-Ra, revelando as suas múltiplas manifestações divinas sob vários nomes e formas. Fosse como um escaravelho, um homem com cabeça de falcão ou de carneiro, o deus solar era, ao mesmo tempo, criança, adulto e um homem envelhecido, revigorado a cada nova aurora.[253]

Ra, contudo, não estava sozinho em seu itinerário cotidiano. Era acompanhando de outros seres divinos que o auxiliavam na árdua luta contra os opositores da ordem, configurando um panorama "constelativo" de um processo dinâmico e disputado, cuja vigilância deveria ser constante, pois o caos jamais poderia ser vencido por completo.

A inimiga do sol no âmbito divino era a gigantesca serpente Apófis, que ameaçava engolir a barca solar durante determinada hora do circuito noturno, interrompendo sua travessia, o que levaria ao não surgimento do sol na manhã seguinte e, consequentemente, ao fim do universo organizado, que seria revertido ao estado primevo da anticriação.[254]

Para os egípcios, este estágio inicial era dominado pelas águas inertes primordiais, personificadas pelo deus Nun, que, segundo o mito cosmogônico de Heliópolis, foi de onde o demiurgo solar, Atum, emergiu para iniciar o processo de diversificação da unicidade primeva.[255] Após ejacular dentro de sua própria boca, Atum-Ra trouxe a vida um casal de deuses feitos de sua própria substância, Shu, a personificação do ar, e Tefnut, a umidade atmosférica. Ambos representam aspectos da androginia de Atum, que não necessitou de uma consorte para sua ação demiúrgica.[256]

Shu e Tefnut, casal funcionalmente andrógino, que inspirou a arte de Amarna em seus primeiros anos, iniciaram o processo de diversificação da criação ao gerar os deuses cósmicos, Geb, a terra, e Nut, o céu estrelado. A

[253] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 107.
[254] Assmann observa dois tipos de forças caóticas nas concepções cosmológicas egípcias: além da mencionada serpente Apófis, que beberia as águas primordiais até secá-las, levando ao estado de destruição e entropia, existe o Nun, uma força benéfica que sustenta e regenera o cosmos, ao contrario do primeiro, que ameaça e atemoriza. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, p. 207.
[255] Sobre cosmogonias, Cf. LESKO, Leonard. Op. cit., 2002, pp. 108-149. Discutimos o tema em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, 100-109.
[256] Explicação aprofundada em CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, pp. 62-64. Cf. ENGLUND, Gertie. Op. cit., 1989, passim.

união deste casal resultou no surgimento de duas duplas divinas: Osíris e Ísis, Seth e Neftis. De acordo com o mito osiriano, este deus ctônico disputava o trono do Egito com seu irmão Seth, que o assassinou espalhando as partes de seu corpo por todo país.[257]

As partes desmembradas de Osíris foram agrupadas através da magia, tarefa desempenhada por Isis, irmã, mas também mulher que concebeu o filho de Osíris, Hórus, deus falcão e que conhecia muito bem os artifícos mágicos. Deste momento em diante, Osíris passou a reinar na *Duat,* uma localidade no chamado Mundo Inferior, enquanto Isis manteve Hórus longe da vista de seu tio, Seth, o caos necessário dentro da ordenação divina.

As lutas entre Hórus e Seth fizeram o primeiro vitorioso e sucessor legítimo, aquele que o novo faraó do Egito encarnava quando era entronizado. Coube a Seth ocupar a proa da barca solar para proteger Ra em sua jornada diária contra as forças caóticas. Assim sendo, a enéada heliopolitana deve ser encarada como a família divina do faraó.[258]

A manutenção do cosmos era a maior preocupação da religião egípcia tradicional. De acordo com Assmann, o cosmos era fundamentalmente o céu, um terreno distante, de outra dimensão, povoado por uma constelação de seres divinos e acessível à humanidade apenas por intermédio de símbolos.[259] Era através do culto divino que os homens poderiam interferir nos eventos cósmicos, influenciando positivamente para que atuassem em favor da sociedade através de oferendas e orações.[260]

A natureza divina do rei do Egito, que descendia diretamente do criador, o qualificava como representante da humanidade diante dos deuses, os quais ele deveria satisfazer por meio da apresentação das mencionadas oferendas diversas em um ritual diário que manteria o funcionamento do cosmos harmônico e afastado da desordem.

A relação estabelecida entre homens e deuses era recíproca, baseada no princípio de *do ut des*, (“dou para que você me dê”) no qual iguarias das mais diversas, bebidas, tecidos, incenso, bem como joias e outros itens eram

[257] CARDOSO, Ciro. *Deuses, múmias e ziggurats: Uma Comparação das religiões antigas do Egito e da Mesopotâmia.* Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999, p. 29.
[258] LESKO, Leonard. Op. cit., 2002, p.114.
[259] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 53.
[260] Idem, ibidem.

oferecidos aos deuses, que, em retorno, devolviam ao Egito estabilidade, prosperidade e a manutenção de Maat, um conceito sóciorreligioso deificado imprescindível para a concepção de mundo tradicional dos antigos egípcios.[261]

Segundo Jan Assmann, esta concepção que classificou como "clássica", foi sintetizada em uma passagem conhecida na Egiptologia como "O faraó como um sacerdote solar", um texto do Reino Médio que especifica as atribuições que o faraó deveria cumprir enquanto um sacerdote de Ra, ou seja, "julgar a humanidade e satisfazer os deuses", "fazer com que aconteça Maat aniquilando Isefet".[262] Este "tratado", assim denominado pelo autor, apresenta uma divisão "oficial" dos cosmos, revelando um "universo moral" regido pela ação do monarca como um agente do deus solar na terra.

Em nossa dissertação de mestrado concluímos que deuses, homens, mortos que passaram positivamente pelo julgamento de Osíris (bem aventurados ou justificados) e o monarca estavam ligados por suas obrigações morais, que constituíam basicamente atos em favor de Maat, a norma justa almejada para que o cosmos fosse preservado.[263]

Notemos que seres de categorias distintas, como plantas e animais, ou mesmo povos estrangeiros, não figuram neste grupo deveras restrito, no qual todos deveriam, conjuntamente, exercer seus respectivos papéis a fim de repelir Isefet, a "tendência natural ao caos", no intuito de contribuir para a manutenção da ordem que rege o universo intacta, longe de agentes caóticos indesejados, nos contextos cósmico e social. [264]

A opositora de Maat, Isefet, personificada no mundo divino como Apófis, no âmbito dos vivos era o avesso da ordem almejada e ocasionava infortúnio, conflito e até morte entre os homens.[265] Atos e falas contra Maat, a filha do deus solar, logo, irmã do faraó, representavam graves transgressões das regras instituídas pelos deuses, que não permitiriam que o faltoso ficasse

[261] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 1999, p. 31. Sobre trocas divinas Cf. ENGLUND, Gertie. *"Gift to the Gods- a Necessity for the Preservation of Cosmos and Life: Theory and Praxis",* in Gift to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium 1985, Boreas 15, 1987.
[262] ASSMANN, Jan. Op. cit., 1989, p. 63. O assunto foi bem explorado em nossa dissertação, de modo que retomaremos somente os pontos que se relacionem diretamente com nossas hipóteses de trabalho. Cf. CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 123-127.
[263] A expressão "universo moral" foi uma sugestão de Baines ao analisar a passagem em BAINES, John. Op. cit., 2002, pp. 156-158.
[264] CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 125.
[265] Idem, ibidem, p. 262.

impune diante de Osíris, em um julgamento ético realizado após a morte no qual o falecido deveria provar que agiu conforme Maat em vida.[266]

A passagem do sacerdote solar é particularmente importante, pois foi fundamentado nela que Jan Assmann concluiu que a figura do faraó era determinante para o funcionamento e manutenção da ordenação universal como intermediário indispensável entre homens e deuses.[267]

Cabia ao faraó, portanto, como herdeiro do cosmos completo, agir em nome de todos os egípcios, unindo, assim, os elos do supracitado universo moral. Ou seja, ele era imprescindível para conter o caos dentro da visão de mundo tradicional.[268]

A cosmovisão oferecida por Akhenaton, por sua vez, se apresentou de forma distinta, pois o disco solar passou a desempenhar seu movimento diário solitariamente pelos céus sem a presença de outros seres que sequer o apoiassem. Deste modo, a ordem cósmica, abruptamente, deixou de ser atemorizada por elementos não criados outrora tão temidos. Teria o caos deixado de existir? De que maneira esta nova cosmovisão poderia favorecer o faraó? Akhenaton continuou atuando como um "sacerdote solar"?[269]

Todavia, essa construção cósmica "anticonstelativa" foi moldada antes do período de Amarna, quando uma das tendências religiosas vigentes ao longo da Décima Oitava Dinastia, coexistente com a religião tradicional, criou um contexto cognitivo propício para mudanças, exacerbadas sob Akhenaton: a nova teologia solar.[270]

Com base no estudo de hinos solares provenientes do reinado de Amenhotep III, Jan Assmann foi quem iniciou a discussão envolvendo a nova teologia solar, assim denominada pelo autor, que constatou semelhanças na

---

[266] Considerações sobre o universo funerário serão feitas no capítulo IV no item 4.3 "A Substituição de Osíris e seus Reflexos Artísticos Religiosos".

[267] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 3-6. Veja as considerações sobre o tema em CARDOSO, Ciro. *A Unidade Básica das Representações Sociais Relativas ao Culto Divino e Funerário Período Raméssida: 1307-1070 a.C. segundo a cronologia convencional, 1295-1069 a.C. segundo a cronologia curta),* 2003, pp. 18-19. Material cedido pelo autor.

[268] Com base em Assmann, Cf. CHAPOT, Gisela. Op.cit., 2007, p. 261.

[269] Apresentaremos respostas para tais perguntas na Conclusão desta tese.

[270] Baines prefere a designação "nova religião solar" à teologia, pois o termo religião seria mais "neutro" e mais coerente quando se trata do estudo do pensamento egípcio. Como os antigos povos do Oriente Próximo não possuíam uma metalinguagem religiosa que pudesse gerar uma discussão abstrata acerca do divino, tal como nos debates teológicos ocidentais, o uso do termo se torna anacrônico e pouco adequado. Cf. BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 229. Cf. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p.4. Embora concordemos, mantivemos a denominação de Assmann.

forma de conceber o sol em tais hinos e nas composições amarnianas, Grande e Pequeno Hino ao Aton, escritas pelo próprio faraó Akhenaton.[271]

A maioria dos egiptólogos na atualidade ressalta tais similaridades e tende a concordar que a nova teologia solar influenciou diretamente algumas das escolhas teológicas de Akhenaton em seu reinado, especialmente aquelas relacionadas ao deus Aton.[272]

Nas palavras de Assmann:

> A nova teologia solar surgiu como um iconoclasmo cognitivo que rejeitou todo mundo mítico e pictórico do pensamento politeísta. Todos os seus princípios básicos podem ser entendidos como explicações teológicas do fenômeno cósmico, especificamente o sol, sua luz e seus movimentos. [273]

Segundo a religião tradicional, a unicidade de um deus era admissível somente no momento da criação, quando o uno se tonava múltiplo a partir do processo de diferenciação original, tal como apresentado no caso heliopolitano. Todavia, nos hinos da nova teologia solar, o disputado e povoado itinerário do deus solar foi drasticamente reduzido e "desmistificado", conduzindo a um processo que Assmann designou como "desmitologização" do curso do sol.

Os demais deuses deixaram de figurar como peças imprescindíveis no sistema de preservação dos cosmos e, juntamente com a humanidade, também rejeitada, e a natureza, veneram o sol, solitário, doador de vida através de sua luz, fonte única para subsistir.[274] Era por meio dos seus raios vivificantes que o deus atuava na terra, mantendo-se afastado de sua criação, no céu. O processo de concepção do universo é constante e reiterado todas as

[271] Os hinos da nova teologia solar fazem parte de um grupo que engloba outros tipos hinos estudados por Assmann entre 1500- 1200 a.C.. O autor fala de uma "era de ouro" dos hinos solares durante os três séculos referidos, afirmando que nenhuma outra sociedade produziu tamanha quantidade de poesia em louvor ao sol como no Egito. ASSMANN, Jan. *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of the Polytheism.* London and New York: Kegan Paul International, 1994, p. 1.

[272] Há, contudo, um grupo de egiptólogos que rejeita a tal "novidade" teológica afirmando que foram as mudanças no decoro vigente durante o Reino Novo que permitiram o surgimento de textos explícitos acerca dos deuses. Cf. QUIRKE, Stephen. *Ancient Egyptian religion*. London: British Museum Press, 1992. Baines afirma que a periodização de Assmann foi feita com base no silêncio das fontes e acredita que uma versão "alternativa" do universo concorreu com a concepção tradicional desde o Reino Antigo, e aponta o Hino do Cairo a Amon como um exemplo emblemático. BAINES, John. Op. cit., 1998, p .279.

[273] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 201.

[274] O'OCONNOR, David. Op. cit., p. 140.

manhãs, quando o sol desponta no horizonte oriental, algo que podemos considerar como uma novidade que se manteve em Amarna.

Para Assmann, a nova teologia solar constituiu-se como a "verdadeira ruptura cognitiva" na religião egípcia que "revolucionou" sua visão de mundo, algo análogo ao que fez Copérnico, ou seja, um corte que eliminou os múltiplos aspectos de Ra, apresentado agora de forma naturalista e "desmitologizada".[275] Neste sentido, na visão de Assmann, os hinos da nova teologia solar selariam o início de uma "crise do politeísmo", na qual a "reforma" de Amarna, um dos seus componentes, foi o ápice.[276] Do ponto de vista cognitivo, portanto, não haveria ruptura com a cosmovisão amarniana, uma variante mais radical da nova teologia solar, que, contudo, não é uma "forma embrionária" da religião de Amarna. Assmann é enfático neste ponto.[277]

Todas as características acima, de fato, podem ser verificadas nas composições em honra ao Aton, que acentuou o "heliomorfismo" do conceito divino e exacerbou a "desmitologização" em alguns aspectos, que não foi completa, ao contrário do que afirma Assmann e deve ser relativizada dentro da nova visão de mundo. A invocação de elementos heliopolitanos na fase inicial do reinado, presente nos próprios hinos com a invocação de Shu logo no proêmio é uma prova disto. A análise do material imagético demonstrará que no âmbito artístico a tal "desmitologização" deve ser igualmente repensada e, ao que me parece, foi voltada exclusivamente para romper com a tradição tebana.

Amarna, nas palavras de Assmann, "teria sido inconcebível sem esta revolução cognitiva", embora a recíproca não seja verdadeira.[278] Para o autor, a prova disso é que as ideias de Akhenaton foram abandonadas após sua morte, mas a nova teologia solar manteve-se viva até o final da Décima Oitava Dinastia, já que uma ruptura cognitiva dessa magnitude não pode ser desfeita, é "irreversível", na visão do autor.

---

[275] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 205. Algumas considerações sobre o tema foram feitas com base em discussões com nosso orientador na ocasião, professor Ciro Flamarion Cardoso, a quem somos muito gratos pela valiosa contribuição, que aprofundou o debate que iniciamos em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 172-175.
[276] MONTSERATT, Dominique. Op. cit., 2000, p. 40.
[277] ASSMANN, Jan. Op. cit., p. 201.
[278] Idem, ibidem, p. 205

Não obstante, devemos ressaltar que o momento no qual os hinos da nova teologia solar foram supostamente compostos, o reinado de Amenhotep III, foi marcado por uma enorme diversidade religiosa. A nova teologia solar, portanto, foi concebida e deve ser compreendida dentro de um contexto politeísta.[279] Conquanto as demais divindades não participem do processo cósmico, ainda faziam parte de um grupo divino complexo e diverso. Não houve qualquer tipo de repressão ou perseguição aos deuses tradicionais, que continuaram, inclusive, a ser mencionados nos hinos, como na estela de Hor e Suti, principal expoente da nova teologia solar sob Amenhotep III.[280]

Nesta composição, o deus Amon aparece identificado com os múltiplos aspectos do sol, como Ra, Harakhty e Khepri e, também com seu disco físico visível, o Aton.[281] Os dois hinos dos irmãos gêmeos construtores do templo de Lúxor, homens de status elevado dentro da elite egípcia, foram inscritos em uma estela retangular em forma de porta de granito, hoje exposta no Museu Britânico. O monumento apresenta forma e iconografia tradicionais: Hor e Suti foram representados junto com suas esposas fazendo oferendas para Anúbis e Osíris, mas posteriormente os casais foram apagados.

No proêmio do primeiro hino, Hor e Suti são nomeados como "superintendentes dos trabalhos de Amon", que é adorado como Harakhty, quando se levanta. O verso inicial louva o deus solar Ra como o "perfeito de cada dia". Em seguida, o escaravelho Khepri, o sol da manhã, é invocado, salientando que seus raios "estão na face, mas são ainda desconhecidos", pois é a luz que revela o deus que nela está oculto.[282] Uma passagem interessante enfatiza que o deus criador é "único" e "remoto", com "milhões sob seus cuidados", trechos que poderiam facilmente ser atribuídos aos hinos ao Aton.

A passagem final segue o padrão anterior afirmando que "quando tu te pões na montanha ocidental eles dormem como mortos".[283] A ausência da luz do sol, fonte de toda a vida, durante as doze horas noturnas é algo semelhante à morte. Em Amarna, tal ponto foi exacerbado e a noite configurou-se como o

[279] Opinião que ainda apoiamos. Cf. CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 232.
[280] Apresentamos o tema, sem, contudo, aprofundá-lo. Idem, ibidem, p. 173.
[281] Consultamos os hinos em LICHTEIM, Miriam. *Ancient Egypt Literature - A Book of Readings*. Vol II: The New Kingdom. Berkeley- Los Angeles: University of California Press, 1976, pp. 86-89.
[282] Idem, ibidem, p. 87.
[283] Idem, ibidem.

momento, talvez o único, de tensão e temor dentro da nova cosmovisão de Akhenaton, cercado por feras e répteis prestes a atacar, pois o paradeiro do Aton, neste período, era declaradamente desconhecido no Grande Hino.

O segundo hino é iniciado com a veneração do "Aton do dia" "criador de tudo, que os faz viver", nos versos seguintes as múltiplas formas do sol são enaltecidas, "grande falcão" e "besouro que criou a si mesmo". Hórus, Nut, Khnum, e o próprio Amon são mencionados ao longo do hino.[284] Interessante a passagem que proclama o deus solar como "mãe beneficente de deuses e homens", ideia corrente em Amarna, já que o Aton é "mãe e pai" de sua criação, nesta ordem.

A partir do que foi apresentado, podemos concluir que o processo de "desmitologização" sob Amenhotep III foi relativamente brando nos hinos da nova teologia solar. "O processo sinergético de forças convergentes e conflitantes" que era o cosmos foi reduzido, mas o deus solar ainda poderia ser concebido como um falcão, um escaravelho ou como seu próprio disco físico.[285]

Em contrapartida, nos hinos amarnianos não há qualquer menção a outros deuses que não os solares Ra-Harakhty, Shu e Aton, que cumpre seu percurso diário solitariamente por um cosmos de fato "desmistificado", se comparado com narrativas divinas tradicionais. A única forma solar admitida em Amarna era o disco luminoso e refulgente, sacramentando, assim, a erradicação das demais manifestações do sol em termos textuais e imagéticos oficiais, sobretudo após a introdução do segundo nome didático do Aton.

De acordo com Assmann, uma das principais implicações da nova teologia solar é que o processo de "desmitologização" do itinerário solar diminuiria o prestígio dos demais deuses dentro do panteão e elevaria de forma expressiva o *status* de um deus celeste responsável exclusivamente por toda a criação. Conforme sugere o autor, foi justamente esta possibilidade que Akhenaton mensurou ao fundar "uma nova religião, um monoteísmo totalmente focado em uma divindade que se manifestava na luz".[286] Deste modo, além de "radicalizar" a nova teologia solar a ponto do múltiplo se tornar uno, Akhenaton,

[284] Idem, ibidem, p. 88.
[285] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2010, p. 40.
[286] O'CONNOR, David. Op. cit., 1998, p. 140.

através do monoteísmo do Aton "reafirmava o poder régio e a primazia ideológica do rei" durante a "reforma" de Amarna, já que ele era o único que verdadeiramente conhecia seu pai celestial.[287] A opinião do egiptólogo alemão me parece deveras radical e, de certo modo, incoerente com a forma egípcia de pensamento, mesmo com todas as particularidades do período amarniano.

John Baines, ainda que adote em linhas gerais a caracterização da nova teologia solar feita por Assmann, acredita que a ruptura sob Akhenaton foi muito mais significativa, uma vez que o faraó suprimiu as demais possibilidades religiosas, algo que Amenhotep III não fez. As simplificações e os reducionismos tenderam à intolerância, quando no momento mais crítico o deus Amon foi perseguido e obliterado dos monumentos por todo Egito, junto com o plural "deuses".[288]

Muito embora aceite que no Reino Novo há base para pensar que a pluralidade do panteão egípcio foi colocada à prova, Baines ressalta que uma possível "crise do politeísmo" deve ser encarada "dentro de um contexto de normalidade".[289] O autor tem razão em relativizar a enorme ênfase que Assmann deu à nova teologia solar e sua abordagem reducionista acerca do deus solar. Tais hinos, além de construções literárias de caráter contemplativo e adulatório, são pouco numerosos, se comparados com a "massa de material produzido no período que aponta para o antigo e tradicional politeísmo".[290] Além disso, sua influência limitou-se a um pequeno grupo dentro da elite faraônica, não atingindo âmbito popular da sociedade egípcia.

Ciro Cardoso, que segue as formulações de Baines, é ainda mais crítico, afirmando que a nova teologia solar, uma "interpretação abstrusa e esotérica altamente elitista", teve seus reflexos restritos à "reforma" de Akhenaton, mas não foi significativa no conjunto da religião egípcia como um todo, tal qual Baines afirmou.[291] Em suma, para Cardoso, o politeísmo resistiu às ênfases monolátricas e henoteístas latentes no Reino Novo e "continuou arraigado no

[287] Idem, ibidem.
[288] Para postura de Baines. Cf. BAINES, John. Op. cit., 1998, pp. 271-312.
[289] BAINES, John. Op. cit., 2000, p .24.
[290] Idem, ibidem, passim.
[291] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 7.

Egito apesar de todas as tentativas inovadoras e simplificadoras de Akhenaton". [292]

Veremos, na seção seguinte, quais são as bases para a defesa do monoteísmo durante o reinado de Akhenaton ou, por outro lado, se devemos considerar a monolatria do Aton uma possibilidade mais viável e condizente com a tradição politeísta do pensamento egípcio antigo.

2.2- MONOTEÍSMO *VERSUS* MONOLATRIA

A discussão acerca da natureza da religião egípcia antiga remonta aos primórdios da Egiptologia. Em 1869, Emanuel de Rougé expressou sua opinião favorável ao culto do deus único no Egito ao afirmar que: "A primeira característica da religião egípcia antiga é a unidade do deus. Ele é o único ser supremo, eterno e onipotente."[293] Os argumentos utilizados por Rougé e sua influência no meio acadêmico foram determinantes para que o autor angariasse muitos adeptos dentro e fora da França favoráveis ao monoteísmo.

Em 1881, Gaston Mapero, com base no estudo dos *Textos das Pirâmides*, que mencionava deuses diversos, foi o primeiro a proclamar que a religião egípcia era politeísta, iniciando um verdadeiro duelo a respeito do tema ao longo do século XIX.[294] O debate parece ter sido apaziguado no começo do século XX, porém, a presença do termo "deus", no singular, em alguns textos, sobretudo na literatura sapiencial, em expressões abstratas como "o deus pune", "o deus ama" continuou intrigando os egiptólogos e manteve a disputa em aberto. [295]

Drioton, por exemplo, foi um autor que reacendeu a polêmica com uma tese que ficou popular entre os especialistas na década 40 *Le Monotthéism de L'ancienne Égypte.* Com base no estudo de textos sapienciais o autor determinou a existência de um "neo monoteísmo" que emergia do antigo politeísmo e era voltado exclusivamente para sábios letrados ao passo que o

[292] Idem, ibidem.
[293] TOBIN, Vincent Arieh. "Theological Principles of Egyptian Religion." *Theology and Religion,* VII, 59, New York: American University Studies, 1989, p. 160. O autor traça um útil panorama acerca do debate monoteísmo x politeísmo.
[294] Englund resume as ideias em ENGLUND, Gertie. Op. cit., 1989, p. 7.
[295] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, p. 89.

politeísmo seria relegado para o restante da população comum não versada nos assuntos da religião egípcia. [296]

George Posener, contudo, concluiu que recorrência do termo “deus” ou “o deus” no singular em tais textos anteriores ao período de Amarna, não eram utilizados para fazer referência a uma divindade exclusivamente.[297] No Egito, durante o culto, cada divindade era considerada e tratada como única, sem que o rico panteão politeísta fosse negado ou suprimido. Logo, a teoria de um monoteísmo para os “iniciados” e um politeísmo para os iletrados, fora do âmbito da elite, tornava-se inadequada. [298]

Considerando a lógica própria que norteava o pensamento egípcio antigo, Erik Hornung apresentou em 1971 sua consistente tese que muito contribuiu para o estudo da religião egípcia, enfatizando a dialética do uno e do múltiplo em *Conceptions of God in Ancient Egypt*: *The One and the Many*, traduzido por John Baines. [299]

Desde então, a hipótese de um “monoteísmo original” deixou de figurar na Egiptologia. Tal dialética era perfeitamente possível para os antigos egípcios, uma vez que noções religiosas que aos olhos ocidentais possam parecem opostas ou contraditórias, para os antigos egípcios eram complementares e conviviam simultaneamente em total harmonia e coerência.

Foi, portanto, comum nos depararmos com autores que almejaram encontrar na civilização egípcia uma “inclinação natural” ao monoteísmo. Apesar do número expressivo de opiniões favoráveis a esta tese, fontes anteriores ao período amarniano não permitem que quaisquer conclusões definitivas sejam aventadas. O único momento da história faraônica que há base mínima para se falar em monoteísmo é o reinado de Akhenaton, quando o faraó alçou o deus solar Aton ao zênite da veneração no Egito e passou a evitar/negar o restante do panteão.

---

[296] ENGLUND, Gertie. Op. cit.,1989, p.7.
[297] TOBIN, Vincent Arieh. Op. cit., 1989, p. 160
[298] Idem, ibidem. . Segundo Tobin, os textos sapienciais não eram propriamente religiosos. Sua intenção era aconselhar, instruir sobre o bom comportamento. Fazem parte do que Emanuel Araújo classificou como “literatura gnômica”. ARAÚJO, Emanuel. *Escrito para a eternidade: A literatura no Egito Faraônico.* Brasília - São Paulo: Editora da Universidade de Brasília: Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 55-56.
[299] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999. O título original em alemão é *Der Eine und die Vielen.* O termo “monoteísmo original” foi utilizado na imperativa obra do Padre Wilhelm Schidt, cujas ideias foram trazidas para Egiptologia por Herman Junker em sua e tese monoteísta acerca de um “Deus Supremo” no Reino Antigo.

O debate é controverso e se mantém inflamado, sobretudo, pela escassez e a ambiguidade da documentação disponível, que permitem o desenvolvimento de diversas teorias, quase sempre em defesa de uma monolatria - condizente com politeísmo - ou de um alegado monoteísmo. Entretanto, antes de quaisquer considerações, convém apresentar uma definição dos termos que figurarão em nossa análise acerca do caso específico de Amarna. [300]

"Politeísmo" pode ser entendido como a crença em deuses diversos, sendo estes objetos de culto, embora, no caso egípcio, ressalta Cardoso, existam divindades que não possuíam templos ou cultos próprios, mas compunham o panteão, como Maat, a personificação da ordem cósmica e Hapi, a inundação do Nilo. [301]

Tal panteão rico e diverso era organizado segundo três estruturas que tinham como objetivo ordenar a imensa coletividade divina: a língua, através das narrativas míticas, o cosmos, por intermédio de sua interação constante e da organização política, que distribuía os deuses em templos e cidades específicas e "interpretava o exercício do poder régio como uma forma de governo divino". [302]

"Monoteísmo", por sua vez, é definido como a crença em um único deus, cujo culto concentra-se exclusivamente nesta divindade, pois a existência das demais é solenemente negada. [303]

Ciro Cardoso, em um utilíssimo artigo sobre o politeísmo no Reino Novo que norteou nossa argumentação nesta seção, ressalta que entre as posições polares, politeísmo e monoteísmo, existem situações intermediárias pra o caso egípcio, sendo uma delas particularmente importante para nosso debate: a monolatria.[304] Esta pode ser concebida como a "concentração de uma pessoa

[300] É preciso deixar claro que tais termos modernos nem sempre dão conta de toda complexidade em que repousa a religião egípcia antiga.
[301] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 2. O autor chama atenção para a polissemia de certos termos.
[302] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, pp. 204-205.
[303] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 2
[304] Idem, ibidem. Além da monolatria e dos supracitados sincretismo e conjunção, o autor salienta a importância do henoteísmo, uma forma monolátrica, entendida como assimilação ou síntese de vários deuses em favor de um deles, como no hino de Leiden, onde "todos os deuses são três: Amon, Ra e Ptah". Cf. BAINES, John. Op. cit., 2000, pp. 56-57.

ou de uma tendência religiosa num único deus" dentro de um contexto politeísta não negado, portanto, de existência dos demais deuses. [305]

Hoje há uma tendência na Egiptologia a favorecer teses monolátricas, que podem ser construídas sob as mais diversas perspectivas, com base em fontes imagéticas ou textuais. A versão de Raymond Johnson, abordada em alguns pontos desta tese, por exemplo, utilizou critérios nem sempre aceitos pelos especialistas, mas que, de certa maneira, causou rebuliço entre os estudiosos dos reinados de Amenhotep III e seu filho, em fins dos anos 90. [306]

Johnson cogita uma dupla regência iniciada um ou dois anos antes do primeiro jubileu de Amenhotep III, que teria durado até sua morte, em torno do ano 11 ou 12 do reinado de Akhenaton. As supramencionadas correspondências iconográficas do fim do reinado de Amenhotep III e do começo de Akhenaton fariam parte de um "programa de divinização" do corregente mais velho, que, como salientamos, o autor acredita ter sido deificado em vida durante o seu primeiro festival *Sed,* quando este completou 30 anos a frente do trono egípcio. [307]

Após o jubileu real, uma drástica alteração na iconografia de ambos os faraós se fez notável e visava refletir uma mudança religiosa importante. O estilo tutméssida foi abandonado por Amenhotep III, que aparece representado com rosto quase infantil e olhos bem destacados, como a manifestação viva de todas as divindades, sobretudo solares, incluindo Atum, demiurgo heliopolitano.[308] Akhenaton, por sua vez, passou a ser retratado com características do deus Shu, filho de Atum, segundo a cosmogonia supracitada.[309] Isto deve ser entendido, na visão de Johnson, como uma espécie de "associação teológica" entre os monarcas: pai e filho desempenhando papéis rituais, onde Nefertiti também participou simbolicamente como Tefnut, irmã gêmea de Shu. [310]

---

[305] Idem, ibidem.
[306] JOHNSON, Raymond. In: O'CONNOR, David; CLINE, Eric H (Eds.). Op. cit., 1998. Cf. "Amenhotep III and Amarna: Some New Considerations". *JARCE*, 82, 1996, pp. 65-82.
[307] Johnson sugere que o complexo templário de Karnak, construído para Ra-Karakhty foi erigido em antecipação da assimilação de seu pai com o deus falcão alguns anos depois.
[308] JOHNSON, Raymond. Op.cit., 1996, p.81
[309] Idem. Op. cit., 1998, p. 92. As quatro plumas de Shu nos colossos de Karnak, em alguns relevos funerarios, bem com a androginia, característica dos deuses primordiais, é recorrente nas representações de Akhenaton em sua fase tebana, sobretudo. Cf. FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 208, imagem 22.
[310] Idem, ibidem, p. 92.

Em torno do quinto ano de reinado de Amenhotep IV, este alterou seu nome de nascimento para Akhenaton e mudou-se para a cidade de Amarna. Para Johnson, o "Horizonte do Disco Solar" deve ser entendida como uma "entidade separada, fora do contexto dos outros cultos do Egito", dedicada exclusivamente a veneração do "Aton Vivo" concebido por Johnson como sendo Amenhotep III. Assim sendo, ambos eram uma única divindade solar.[311] Tal fato deve ser encarado como a monolatria do disco solar, um culto entre muito outros, mas exclusivo da realeza e praticado isoladamente na cidade de Amarna, enquanto no restante do Egito "coexistiam de forma pacífica" as crenças e os cultos politeístas tradicionais, sob o governo do corregente mais velho, Amenhotep III.[312]

A morte deste último, por volta do ano onze de Akhenaton, teria desencadeado a perseguição de Amon, algo impensado sob Amenhotep III, que se declarava a personificação do deus tebano, momento no qual o alegado monoteísmo teria sido instaurado com a negação do restante do panteão.

Na estela a seguir, encontrada em Tell El Amarna, o faraó Amenhotep III e sua esposa Tiy recebem oferendas sentados sob os raios do Aton, provavelmente uma indicação de um culto pós-morte de Amenhotep III, pode ser um forte indício de que Amenhotep III e Aton não eram, como sugeriu Johnson, o mesmo ser.[313]

Para o Ciro Cardoso, no supracitado artigo sobre politeísmo, a proposta de Kent Weeks, baseada na teoria apresentada de Johnson, é mais "aceitável" e é particularmente significativa para nossa tese.[314] Weeks, tal como Johnson, defende a longa corregência, bem como a divinização de Amenhotep III em vida como "imagem viva" de Atum, um dos deuses com os quais o faraó identificou-se no processo de auto solarização.[315] O uso do colar *shebyu* é um indicativo no seu novo *status* divino. Em sua pesquisa, Weeks observou que, assim como Amenhotep III associou-se com divindades solares (Atum, Ra-Harakhty e o próprio Aton na fase final de seu reinado), Akhenaton e Nefertíti

[311] Idem, ibidem, p. 93.
[312] Idem, ibidem, passim.
[313] BRYAN, Betsy. Op. cit., 2000, p. 263. A favor, Cf. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 5.
[314] WEEKS, Kent. *The Lost Tomb*. New York: William Morrow and Company, 1998.
[315] Idem, ibidem, p. 230.

identificaram-se, em certos contextos religiosos, com os deuses primordiais, Shu e Tefnut.

Figura 13: Estela de Amenhotep III e Tiy sob os raios do Aton. **Referência:** 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, p. 254, peça 169 do catálogo.

O casal foi representado, segundo o autor, com uma "confusa mistura de atributos sexuais", deixando as imagens quase caricaturais e, em alguns casos, indistintas, sobretudo nos *talatats* de Karnak, marcados por forte androginia nas faces e nos corpos.[316] Tais atributos de fecundidade refletiam especialmente a relação consubstancial entre Akhenaton, Nefertíti e o Aton.[317]

O autor sugere que a distinção entre os estilos artísticos de Amenhotep III e Akhenaton seria uma forma de diferenciar o primeiro, "reinante", "divino", idealizado deus solar de seu "corregente mortal".[318]

[316] Idem, ibidem, p. 231. Weeks fala em uma aparência "hermafrodita" de Akhenaton e Nefertíti, termo que consideramos inadequado para o caso egípcio. Para androginia, Cf. fichas CA9 e CA 10.
[317] Cf. ficha IR39 no catálogo de imagens.
[318] WEEKS, Kent. Op. cit., 1998, p. 231.

Ciro Cardoso destaca que a iconografia do período é bastante rica em exemplos que comprovam tal associação teológica com as divindades de Heliópolis, como um relevo encontrado na tumba de Apy em Amarna, no qual a família real é retratada realizando oferendas ao Aton.[319] Dentre estas, temos a apresentação do primeiro nome didático do deus e imagens de Akhenaton como Shu e Nefertíti como Tefnut. [320]

No balanço historiográfico realizado no capítulo anterior, observamos que alguns egiptólogos de renome são mais radicais acerca da natureza do deus Aton e preferem a hipótese monoteísta à tese monolátrica.

Até mesmo Sigmund Freud expôs sua teoria acerca do tema em *Moisés e o Monoteísmo*, onde Moisés é apresentado como um egípcio da corte de Akhenaton que se manteve fiel ao "atonismo" após a morte do faraó, junto com outros hebreus instalados no Egito.[321] O autor pontua o reinado do faraó Séti I, na Décima Nona Dinastia, como o momento de opressão aos hebreus, intensificada no governo de seu filho Ramsés II, quando teria ocorrido o Êxodo.[322] Neste contexto, o monoteísmo judaico teria suas origens no culto solar ao Aton, disseminado por Moisés em outras tribos de Israel após a saída do Egito.

Freud não foi o único a correlacionar o monoteísmo de Akhenaton, cujas semelhanças são inegavelmente notáveis com o que ocorreu, posteriormente, na tradição judaico-cristã. Breastead e Weigall, por exemplo, foram categóricos ao comparar Akhenaton com Cristo e Moisés e os hinos ao Aton com salmos bíblicos e cânticos de São Francisco de Assis. Não obstante, Montserrat alerta que "outros monoteísmos" não podem reivindicar sua origem em Amarna. Isto seria uma retomada de correntes difusionistas, as quais defendiam que "desenvolvimentos culturais não poderiam acontecer de forma independente em tempos e locais distintos, mas teriam uma única origem, que posteriormente se disseminava".[323]

[319] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, pp. 66-71. Cf. ficha CA29.
[320] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 78.
[321] FREUD, Sigmund. *Moses and Monotheism: Three Essays*. Harmondsworth: Peguin, Pelican Freud Library13, 1939.
[322] HARI, Robert. Op. cit., 1985, p. 3.
[323] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 41.

Muito embora o monoteísmo de Akhenaton possua versões variadas e já tenha sido classificado como “genuíno”, por Gardiner, “solar” por Zakbar e até mesmo “revolucionário”, na recente formulação de Assmann, em geral, os especialistas fundamentam-se nos mesmos elementos para proclamar a unicidade do Aton durante o reinado de Akhenaton. Estes podem ser elencados como a recorrência de expressões que enfatizam a singularidade do Aton nos hinos amarnianos, o supracitado discurso régio, que coloca em dúvida a existência do panteão, cujos templos e corpos eram “perecíveis” e, sobretudo, a obliteração do plural “deuses” após o ano nove do reinado.

Selecionamos dois grandes especialistas cujas opiniões destacaram-se dentre os demais na defesa do monoteísmo amarniano na Egiptologia, Erik Hornung e Jan Assmann, para debater o tema. Começaremos pelo egiptólogo alemão.

Jan Assmann talvez seja na atualidade o grande defensor da tese monoteísta, ideia que vem aprimorando ao longo do tempo em diversas obras imperativas sobre religião – egípcia, sobretudo -, mencionadas ao longo da tese. Em seu estudo mais recente acerca do tema, Assmann classifica o monoteísmo amarniano como “exclusivo e revolucionário”, já que tal tipo de monoteísmo só pode ser estabelecido rompendo com tudo que existia anteriormente em matéria de religião, fato que caracteriza o episódio amarniano como sendo uma “contrarreligião”, a primeira da história da humanidade.[324]

Não obstante, Assmann enfatiza que, mais importante do que apresentar o monoteísmo ao mundo, a “contrarreligião” de Amarna não se desenvolveu naturalmente, sua fundação foi deliberada e baseada em uma revelação divina que a legitima e que trazia embutida uma “verdade” que a obrigava a se voltar contra a tradição politeísta vigente.[325] Deste modo, a religião de Amarna, de certa forma, assemelhar-se-ia às grandes religiões universais monoteístas, judaísmo, islamismo e cristianismo, não marcadas por uma longa formação espontânea, ou seja, como religiões reveladas, que reagiram contra a tradição anterior rejeitada como “heresia”.[326]

[324] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2010, p. 36.
[325] Idem. Op. cit., 2001, p.199.
[326] Idem, ibidem.

Akhenaton teria sido o primeiro a delinear uma diferenciação entre o que era falso e verdadeiro em termos religiosos, distinção que Assmann definiu como “mosaica”.[327] Muito embora não possua um *canon* de textos sagrados, tal qual a Bíblia, Torá ou Corão, a religião de Amarna proclamava seu “dogma” através dos nomes didáticos do Aton, fonte de toda vida e de quem a humanidade dependia por completo, e de seus hinos, os quais, textualmente explicitam o quão imprescindível a luz emanada pelo disco solar era para que o mundo fosse criado todos os dias continuamente.

Cabia ao faraó traduzir toda esta luminosidade e transmiti-la à humanidade, que encontrava em Akhenaton o único meio para acessar o âmbito divino, condição que necessariamente acarretava a veneração do faraó, intérprete e intermediário do Aton, impessoal e distante. A revelação religiosa recebida pelo rei, portanto, era destituída de “leis morais e ações históricas” e volta-se totalmente para a movimentação e radiância do Aton, deus de luz e tempo, “deus da vida”.[328] Por isso mesmo Assmann afirma que o monoteísmo de Akhenaton está mais próximo de uma “filosofia natural” do que das religiões ditas universais.[329] Ele era “cosmoteísta” por excelência, ou seja, fundamenta-se na adoração de um poder cósmico manifesto no sol, visível e supremo.[330] Ao contrário, o monoteísmo bíblico era “histórico, político e moral”. [331]

Para Assmann, o restante do panteão não tem lugar nessa nova cosmovisão. Eles são dispensáveis e devem, portanto, ser descartados. Como deus único e onipotente, Aton não possuía aliados em seu percurso diário pelo cosmos, mas tinha um grande oponente, que deveria ser combatido e varrido da concepção de mundo amarniana: Amon-Ra, deus piedoso e outrora imperial que atemorizava o poder religioso dos faraós da Décima Oitava Dinastia, agora relegado ao âmbito da não existência junto com todo panteão “constelativo” Todo e qualquer vestígio politeísta deveria ser exterminado.

---

[327] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2008, passim.

[328] Para o autor, a ideia do divino gerar o tempo através do movimento cíclico diário do Aton era algo revolucionário em termos de visão de mundo.

[329] Sobre a religião de Amarna como uma filosofia natural Cf. ALLEN, James P. “The Natural Philosophy of Akhenaten”. In: SIMPSON, William Kelly (ed.). Op. cit., 1989, pp. 89-101.

[330] Idem. Op. cit., 2013, p. 79. Assmann adotou o termo “cosmoteísmo” de Lamoignon de Malesherbes e aplicou de forma “mais ampla” para o caso do politeísmo egípcio. ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, p. 204.

[331] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2002, p. 222.

Deste modo, conforme expressou o egiptólogo alemão, o culto dos deuses foi suprimido, seus templos foram fechados, seus festivais foram suspensos, suas imagens de culto destruídas, suas realidades negadas.[332] Se pudéssemos resumir em apenas uma palavra a nova divindade de Amarna esta seria "heliomórfica", característica enfatizada nas representações do período, praticamente imutável em todos os contextos em que a família real foi retratada.

Erik Hornung é outro importante egiptólogo favorável ao monoteísmo amarniano. Para o autor, a religião egípcia antiga foi, desde seus primórdios, até o desmantelamento da sociedade faraônica, politeísta. O único episódio destoante é o reinado do faraó Akhenaton. Neste momento, a dialética do uno e do múltiplo, característica marcante do pensamento religioso egípcio, tornou-se "mutuamente exclusiva" e formulou uma "nova lógica", antecipando um modo de pensar próximo do ocidental.[333]

Durante os primeiros anos de reinado de Akhenaton, foi dito sobre o Aton que "não há outro deus como ele", enquanto nas tumbas em Amarna, portanto, em um momento posterior da "reforma", podemos ver a seguinte expressão: "não há outro, mas ele", sem a presença da palavra "deus", o que denotaria a unicidade do deus amarniano, já que os demais deuses não existem.[334] O autor salienta que em uma das passagens finais do Grande Hino, na qual é declarado que "e não há outro que te conheça, com exceção de teu filho Neferkheperura Uaenra", a fraseologia é muito semelhante ao linguajar bíblico.[335]

Tais escritos revelam, na visão de Hornung e de outros autores, o desenvolvimento da religião de Amarna culminando no primeiro monoteísmo da História em sua fase mais radical. Esta acontecera no ano nove quando, pela segunda vez, o deus preferido de Akhenaton modificou seu nome excluindo Shu e Harakhty, realçando Aton como única divindade capaz de receber adoração no Egito.

[332] Idem. Op. cit., 2008, p. 25.
[333] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1982, passim.
[334] Ibid. Op. cit., 1999a, pp. 93-94.
[335] Idem, ibidem.

Segundo Hornung, o deus "ciumento" que era o Aton não permitia sequer uma consorte, tampouco rivais, como Apófis. A partir de então, todo panteão foi reduzido ao disco solar, que proclamava sua unicidade de forma dogmática através de seu segundo e definitivo nome. As representações do faraó como uma esfinge foram abandonadas, assim como o touro Menévis, que deixou de ser mencionado. Apenas o falcão e a serpente *uraeus* foram permitidos após o ano nove.[336] Assim sendo, para Hornung, o novo "credo" poderia ser resumido em uma analogia à premissa islâmica: "Aton era o único deus, e Akhenaton seu profeta".[337] Tal comparação, contudo, não nos parece adequada.

A palavra "deus" no singular, embora pouco mencionada, talvez até evitada, em Amarna foi mais comum durante os nove primeiros anos mais brandos da "reforma" e aplicava-se tanto ao rei quanto ao deus Aton.[338] Posteriormente, contudo, praticamente deixou de ser usada na fase final e mais radical do reinado de Akhenaton.

Contra as declarações que enfatizam o Aton como "deus único sem igual", presentes no Grande Hino ao Aton, Tobin acertadamente sugere que tais expressões devem ser encaradas como enaltecedoras da singularidade do Aton, mas não determinantes de sua unicidade dentro do panteão.[339] Estas nem mesmo são uma novidade do período amarniano. Hinos de adoração a Amon-Ra o exaltavam como demiurgo criador, "solitário e único sem par", "deus único ao lado de quem não há nenhum outro", "uno que se tornou em milhões".[340]

A respeito da obliteração do plural "deuses", John Baines traz novos elementos para pensar sobre tal gesto radical, afirmando que a extinção do plural "deuses" "talvez tenha condenado a categoria ao âmbito da "não existência", mas pode não ter negado suas realidades".[341]

---

[336] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, p. 88.
[337] Idem, ibidem, p. 246.
[338] BAINES, John. Op. cit., 2000, pp. 60-61. No caso do rei, sobretudo no título de "Deus Perfeito", que foi substituído pelo uso do epíteto "Governante Perfeito".
[339] TOBIN, Vincent Arieh. Op. cit., 1989, p. 164.
[340] LESKO, Leonard. Op. cit., 2002, p. 132.
[341] BAINES, John. Op. cit., 2000, p. 60.

Caso isso tenha ocorrido, a "estrutura básica" das crenças egípcias não foi alterada fundamentalmente e, então, a opção monoteísta não é cabível.[342] Na visão do autor, o caso amarniano constituiu-se como "o mais claro" de monolatria ocorrido no Egito, ou seja; durante a "reforma", dentro de um contexto politeísta não negado, houve a concentração de uma tendência religiosa em um único deus, o "Aton vivo". O ato de evitar o panteão, definido negativamente, é, para Baines, um forte indicativo de "mudança radical" que não encontra paralelo no antigo Egito.[343]

Baines considera a monolatria de Akhenaton uma "ortodoxia" comparável com as "ortodoxias" monoteístas posteriores.[344] Muito embora reconheça possíveis equivalências, o autor enfatiza que não há uma continuidade direta entre as mesmas. Seus surgimentos ocorreram em momentos históricos distintos, o que não invalida a possibilidade de influências, como bem observa Cardoso.[345]

Apesar das importantes contribuições de Assmann e Hornung em favor da causa monoteísta, que não apoio, ambos os autores parecem não ter percebido que na nova cosmovisão de Akhenaton, notadamente há outros deuses, que não competem com o Aton, mas que o representam e são sua encarnação viva: Akhenaton e sua família. Isto nos impede de falar em um culto a um único deus no Egito durante a "reforma" de Amarna.

Deste modo, a hipótese monolátrica seria mais coerente com nossas hipóteses de trabalho e com a forma como os egípcios encaravam o universo. Akhenaton, Nefertíti e suas filhas eram concebidos como manifestações tangíveis da divindade na terra. Tal posto foi afirmado e reivindicado pelo faraó em termos textuais e imagéticos.

As fontes primárias demonstram o quão indispensável tal grupo familiar era para a sustentação da nova visão de mundo. Além disso, Ciro Cardoso afirma que nunca houve a identificação total de Akhenaton com Aton, o que já tornaria incorreto falar em monoteísmo.[346] Concordamos com o autor que a designação mais adequada seria uma "dualidade divina", uma espécie de

[342] Idem, ibidem, p. 61.
[343] Idem, ibidem.
[344] BAINES, John. Op. cit., 2000, p. 61.
[345] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 7.
[346] Idem, ibidem, p. 6.

"bilatria", extensiva à família real, "com um deus celeste e um deus terrestre, filho e hipóstase do primeiro".[347]

O que se observa em Amarna é o faraó Akhenaton não medindo esforços para exacerbar o *status* de deuses em vida do grupo familiar, sobretudo o seu e o da rainha diante de seus cortesãos. Isto fica evidente nos hinos ao Aton, os quais serão analisados a seguir.

2.3- OS HINOS AO ATON E A ACLAMAÇÃO DA CONCEPÇÃO AMARNIANA

Segundo David Silverman, as línguas escritas e faladas desenvolvem-se de maneira gradual ao longo do tempo, mas, contudo, mudanças repentinas, às vezes drásticas, podem ocorrer em função de motivações políticas, religiosas ou sociais.[348] Durante o episódio amarniano, em meio a tantas reformulações impulsionadas pela introdução de uma visão de mundo diversa, a língua egípcia antiga recebeu, igualmente, uma nova roupagem e apresentou características distintas e muito particulares em relação ao momento predecessor.

Os textos oficiais, bem como aqueles de conteúdo religioso, como os hinos ao Aton, mesclam elementos linguísticos do egípcio clássico e do neoegípcio, língua falada no Egito entre os séculos XIV e VII a.C. Em tais composições endereçadas ao deus solar, o faraó apresentou um novo estilo, que mesclou o vernáculo clássico e o cotidiano.[349]

De acordo com Quirke, a preferência deliberada por elementos da língua falada no contexto litúrgico teve impacto semelhante ao das drásticas escolhas artísticas de Akhenaton no círculo da elite.[350] As traduções do egípcio para inglês arcaico, como é corriqueiro na Egiptologia, perdem totalmente o efeito chocante que Akhenaton pretendia causar quando os hinos eram entoados no momento do culto.[351] Todavia, o faraó não pretendia se fazer inteligível para

[347] Idem. Op. cit., 2001, p. 125.
[348] SILVERMAN, David. "The Spoken and Written Word." In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 151.
[349] ARAÚJO, Emanuel. Op. cit., p. 330. O autor enquadrou os hinos ao Aton como parte da "literatura lírica", que se ligava estritamente ao universo religioso egípcio.
[350] QUIRKE, Stephen. Op. cit., 2001, p. 160.
[351] Idem, ibidem.

maioria da população. Akhenaton parece ter tentado tornar a língua ainda menos acessível para a maioria da sociedade.[352]

Akhenaton encarou as mudanças linguísticas como algo complementar a sua nova visão de mundo, algo que pudesse enaltecer seu papel central dentro da religião de Amarna, enfatizando sua condição de deus em vida.[353] A "língua de Akhenaton", portanto, é mais um traço distintivo de sua "reforma".[354]

Montserrat critica o uso da terminologia, introduzida por Breastead em sua apresentação cristianizada acerca dos hinos, pois acredita que a palavra "hino" sugere "uma congregação de pessoas comuns entoando "Salve Rainha"", o que estaria em total desacordo com a proposta de tais composições, que nada tinham de populares.[355]

Muito pelo contrário. Tanto o Grande quanto o Pequeno hinos são absolutamente explícitos no que concerne à teologia estatal amarniana e constituem-se, em termos textuais, como a expressão máxima da nova concepção de mundo de Akhenaton, na qual o rei e a rainha são aclamados como intermediários divinos do Aton. O conteúdo político contido nos hinos é tão potente quanto o religioso e não pode ser de forma alguma ignorado.[356]

Muito embora a fraseologia não seja inovadora, pois a forma de abordar o sol não é muito distinta do reinado de Amenhotep III, como visto nos hinos da nova teologia solar, as composições amarnianas são totalmente singulares dentro da literatura egípcia, sobretudo pela linguagem contemplativa dos versos, características que as qualificam como "uma das mais significativas e esplêndidas peças de poesia do mundo pré-homérico".[357]

As tumbas privadas de membros da elite amarniana são de onde extraímos os elementos para análise dos hinos ao Aton. O Grande Hino foi redigido por completo na tumba de Ay em Amarna e só existe esta versão do

---

[352] SILVERMAN, David. Op. cit., 2002, pp. 98-99. Fizemos esta observação em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 221.
[353] Idem. Op. cit., 2001, p. 154
[354] Expressão utilizada por Silverman para resumir os amálgamas linguísticos feito por Akhenaton, que resultaram num estilo quase artificial, porém, singular nas composições do período.
[355] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 38.
[356] Idem, ibidem. Algumas considerações sobre os hinos foram destacadas por nós em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 220-233. Discordamos, todavia, de algumas interpretações que fizemos naquela época, como na afirmação de que os hinos giravam em torno "da luz e do rei", desconsiderando o papel crucial da rainha neste contexto religioso.
[357] FOSTER, John. "The New Religion". In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 98.

texto, que chegou até nós graças a uma cópia feita por Bouriant antes do original ser parcialmente destruído, por volta de 1890. [358]

A composição mais longa foi organizada em dez estrofes de doze versos, reunidas em três quadras dispostas em doze colunas, sem incluir aquela referente ao prólogo.[359] O Pequeno Hino, como o próprio nome indica, tem a metade dos versos divididos em cinco estrofes e possui cinco versões presentes nas tumbas de Meryra, Mahu, Tutu, Apy e Any, todos membros da elite amarniana. Embora seja mais compacto, é igualmente significativo para delinear a teologia de Amarna.[360] Para Emanuel Araújo, a composição mais curta carece de unidade estrutural, algo que se atingiu magistralmente no Grande Hino, inegavelmente bem escrito.[361]

Em ambos os textos o deus Aton aparece designado como: "Ra-Harakhty, que se rejubila no horizonte em seu nome de Shu que está no Aton", nomenclatura que, como já pontuamos, acompanhou a divindade amarniana até o ano oito de reinado. Tal fato levou Pierre Grandet a sugerir que os hinos foram compostos entre a fundação da cidade de Akhetaton, após o ano cinco, e a introdução do segundo nome do Aton, após o ano nove.[362] Logo, aludem à concepção amarniana de mundo em um estágio inicial, anterior à radicalização das ideias do monarca no âmbito religioso.

Os textos tinham uma função litúrgica e muito provavelmente eram recitados ou salmodiados durante a apresentação de oferendas ao Aton ao longo do culto divino diário em Amarna.[363] Ambos exibem como temas predominantes o ciclo diário do Aton e a revelação do disco solar ao seu filho, Akhenaton.[364] Todavia, é possível encontrarmos dentro dessas duas temáticas principais subtemas e assuntos que figuram em um ou em outro hino, como o destaque dado à rainha Nefertíti, que ocorre unicamente no Grande Hino.

---

[358] As ideias foram apresentadas no artigo redigido durante o curso de doutorado em 2013, mas hoje se encontram reformuladas nesta tese. CHAPOT, Gisela. "O Grande Hino ao Aton e a Expressão da Teologia Amarniana". Disponível em http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-2/artigo05-2013-2.pdf

[359] GRANDET, Pierre. Op. cit., 1995, p. 76. Para o autor, a própria organização dos versos está imbuída de forte simbolismo, uma vez que 120 é o número de dias que contém uma estação do ano, o que remete aos aspectos cíclicos do curso solar ao longo do ano.

[360] Além dos hinos ao Aton, as tumbas da elite foram decoradas com hinos ao faraó Akhenaton.

[361] ARAÚJO, Emanuel. Op. cit., 2000, p. 331.

[362] GRANDET, Pierre. Op. cit., 1995, p. 73-74.

[363] Idem, ibidem, p. 75.

[364] GRANDET, Pierre. Op. cit., 1995, p. 76.

Apenas Ay e Meryra, na condição de sacerdotes do Aton, recitam os hinos em suas tumbas. Nas demais, as palavras são proferidas por Akhenaton, fato que reforça a ideia de que o faraó é o autor das composições solares.

Nossa apreciação dos hinos foi feita segundo a semântica textual das composições amarnianas, a fim de extrair das mesmas o conteúdo teológico da nova visão de mundo de Akhenaton. Iniciaremos com a análise do Grande Hino ao Aton, que foi seccionado em oito partes para melhor compreensão das temáticas contidas no texto.[365]

O Pequeno Hino, por sua vez, foi divido em três seções e, de uma maneira geral, apresenta os mesmos conteúdos do Grande Hino, salvo algumas exceções explicitadas nas ocasiões em que aparecem no texto. Ambos os hinos são complementares e fundamentais para um entendimento do que foi o episódio amarniano em termos teológicos. A tradução e a transliteração foram feitas pelo professor Ciro Flamarion Cardoso, que gentilmente nos cedeu o material que se encontra em anexo.

2.3.1- O Grande Hino ao Aton[366]

Parte 1: Título

Adoração de "Ele vive - Ra-Harakhty que se alegra no horizonte" "em seu nome de Shu que está no Aton" – que ele viva eternamente e para sempre!–, o grande Aton vivo que está em jubileu [festival sed], senhor de tudo o que abarca o disco solar, senhor do céu, senhor da terra, senhor do Domínio do Aton em Akhetaton, (pelo) Rei do Alto e Baixo Egito, que vive por meio de Maat, o Senhor das Duas Terras, Neferkheperura Uaenra, o filho de Ra que vive por meio de Maat, o Senhor das Coroas, Akhenaton, cujo tempo de vida é longo (lit. grande em seu tempo de vida), (e pela) Grande Esposa Real, amada por ele (lit. dele), a Senhora das Duas Terras, Neferneferuaton Nefertíti–que ela viva, tenha saúde e permaneça jovem eternamente e para sempre!

O proêmio do Grande Hino é marcado pela introdução de elementos teológicos significativos a respeito da nova visão de mundo de Akhenaton. O texto começa louvando uma divindade específica, cuja denominação peculiar

[365] A metodologia foi sugerida pelo professor Ciro Flamarion Cardoso, enquanto orientador, que assim analisou o Pequeno Hino ao Aton em CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001.
[366] O texto está presente no topo da tumba de Ay, que foi retratado ajoelhado junto com sua esposa na parte de baixo da cena, em pose típica de devoção. Embora a autoria seja do faraó, o Grande Hino foi adaptado para recitação de Ay, sacerdote do "Aton vivo".

constitui o primeiro nome didático do Aton, analisado em alguns momentos da tese. Neste caso, a ideia é apresentar ao mundo a natureza do novo deus amarniano, solar por excelência, visível aos olhos da humanidade por meio do disco físico, Aton.

O nome está inscrito em dois pares de *cartouches*, exatamente como os nomes de trono e pessoal do faraó. O primeiro, "Ra-Harakhty que se alegra no horizonte", se equipara ao prenome do monarca, Neferkheperura, e se refere à função do deus manifesto na luz.[367] O segundo, "em seu nome de Shu que está no Aton", se iguala ao nome pessoal de Akhenaton, revelando a identidade do deus Aton. [368]

dwꜣ (ꜥnḫ(.f) rꜥ-ḥr-ꜣḫty ḥꜥy m ꜣḫt)| (m rn.f m šw nty m ỉtn)|

Outra particularidade do Aton é que os nomes didáticos são acompanhados dos epítetos igualmente reservados aos governantes: "que ele viva, eternamente e para sempre". O deus amarniano, portanto, é exibido com atributos de um governante, com paramentos e adornos antes restritos aos faraós, o que deixa clara que a intenção de Akhenaton era equalizar deus e realeza em um patamar quase idêntico de veneração. Digo realeza porque a rainha Nefertíti também fez uso de uma profusão de coroas e paramentos, os quais em alguns contextos, especialmente após o ano nove, também a identificam como rei do Egito.

A passagem seguinte ao epíteto corrobora tal ideia: "ó grande Aton vivo que está em seu jubileu [festival sed]". Como visto no capítulo anterior, o *Heb Sed* foi o ápice do reinado em Tebas e constitui-se como o momento da "coroação" simbólica do disco solar, que estabelecia, junto com seu filho, Akhenaton, uma espécie de corregência solar que transcendeu a esfera

[367] ALLEN, James. Op. cit., 1989, p. 93.
[368] Idem, ibidem

terrena. “O deus encarregado da natureza e o faraó encarregado da humanidade”, conforme afirmou Assmann.[369]

O rei é acompanhado no proêmio por sua rainha, Nefertíti, intitulada como “Grande Esposa Real, amada por ele, a Senhora das Duas Terras, Neferneferuaton Nefertíti” seguido pelo epíteto: “que ela viva, tenha saúde e permaneça jovem eternamente e para sempre”. O realce dado à rainha no Grande Hino tem um forte apelo teológico.[370] Junto com Akhenaton e suas filhas (não mencionadas nos hinos) compõem a única “constelação” admissível na nova cosmovisão amarniana, formando com Aton uma “trindade teocrática”, que deveria ser venerada, inclusive, em altares domésticos pelos súditos da corregência solar.[371]

A relação familiar estabelecida entre Akhenaton, Nefertíti e o Aton é enfatizada nos hinos, o que favorece sobremaneira a posição de intercessores divinos que ocupava o casal: estes veneram o Aton, e, por sua vez, são adorados pela humanidade. Para Jan Assmann, isto é a piedade individual em Amarna.[372] A relação direta das pessoas com o âmbito divino foi banida da cosmovisão de Akhenaton, ao menos nas fontes estatais oficiais.[373]

Parte 2: Aton em seu Movimento Diário

“(Quando) te levantas, belo, no horizonte do céu, ó Aton vivo, aquele que deu início à vida, (quando) brilhas no horizonte oriental, tu enches todas as terras com a tua perfeição. Tu és belo, grande, refulgente, elevado (lit. alto) acima de todas as terras. Teus raios cingem as terras até o limite de tudo o que tu criaste. Em tua qualidade de Sol, tu atinges (lit. trazes) os seus confins e os submetes ao filho amado por ti (lit. de ti). (Embora) estejas longe, teus raios chegam à (lit. estão sobre a) terra e acariciam (?) todas as faces (dos humanos).

[369] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2013, p. 82.
[370] Tal como observamos em nossa dissertação supracitada, Harry Smith sugeriu que a presença constante da rainha ao lado do rei foi a maneira encontrada por Akhenaton para simbolizar a premissa “viver em Maat”, o que não nos parece provável. SMITH, Harry. “Maat and Isefet”. *BACE*, 5, 1994, P. 80.
[371] O termo entre aspas foi retirado de ASSMANN, Jan. Op. cit., 2013, p. 82.
[372] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 216.
[373] Idem, ibidem.

A passagem é iniciada com a exaltação da beleza do Aton e de todos os seus atributos como demiurgo criador do universo. Há uma ênfase na potência da energia solar que, embora distante da humanidade, consegue atingir sua criação e até mesmo acarinhar o rosto dos homens.

A luz se tornou solar, um elemento teologicamente imprescindível para religião de Akhenaton. O Aton não estava envolvido em narrativas míticas, a ele não são atribuídas falas ou intervenções junto à humanidade. Era através de sua luminosidade que o deus de Amarna se fazia visível e manifesto no céu. O conceito pictórico do Aton deriva do hieróglifo que significa "luz" e não sol.[374] Por isso mesmo o Aton era concebido não apenas como o deus solar, mas, sobretudo, como um deus de luz.[375]

Parte 3: A Noite Desordenada

Ninguém conhece o teu paradeiro (quando) descansas no horizonte ocidental. A terra está (então) nas trevas, à maneira da morte. Dorme-se no(s) quarto(s), as cabeças cobertas, um olho não pode ver o outro (lit. o seu igual), todos os bens das pessoas (lit. deles) podem ser roubados, (mesmo se) estiverem debaixo de suas cabeças, sem que elas percebam. Todas as feras (lit. todos os leões) saem de seus covis, todos os répteis picam (na) escuridão (desprovida de) luz! (?) A terra está em silêncio, (pois) aquele que criou os seres (lit. eles) repousa no seu horizonte.

Este trecho do hino explicita o quão desconhecido era o paradeiro do Aton, quando este se punha no horizonte no fim do dia. A ausência do disco solar refulgente era algo semelhante à morte. Ao contrário do que sugeriu Assmann, a cosmovisão amarniana não está totalmente carente de elementos caóticos: a noite aparece como algo perturbador e desorganizado. O dia era positivo, benéfico, e a noite, carente de luz solar, era negativa e temida. Animais perversos e bestas terríveis acossavam a humanidade, causando pavor durante as doze horas de omissão do Aton.

Ciro Cardoso acredita que tal formulação contrastante era original e poderia conduzir a uma teodiceia do Aton, que, contudo, não chegou a se

[374] Idem, ibidem, p. 210.
[375] Idem, ibidem.

concretizar, pois Akhenaton não fornecia soluções religiosas para superar os obstáculos noturnos que atemorizavam a humanidade.[376]

Parte 4: O Dia Benfazejo

(Quando) vem a aurora e te levantas no horizonte, tu brilhas em tua qualidade de disco solar durante o dia, dispersas as trevas e ofereces os teus raios. As duas terras estão em festa, iluminadas (durante o) dia. (Nelas, os humanos) estão despertos, alçados sobre seus pés (lit. os dois pés), (pois) tu fizeste com que se levantassem. Tendo purificado os seus membros, eles tratam de vestir-se. Os seus braços (lit. os seus dois braços) (erguem-se) em saudação a teu nascimento (lit. elevação). (Na) terra inteira (lit. até o seu limite), as pessoas (lit. eles) se dedicam (lit. fazem) ao seu trabalho. Todo o gado está contente em suas pastagens. As árvores e ervas vicejam. As aves saem voando de seu ninho; movem suas asas em adoração a teu ka. Todos os animais de pequeno porte dançam sobre as patas e todos os animais voadores vivem (porque) brilhas para eles. Os barcos sobem e descem o rio igualmente. Todos os caminhos se abrem quando te levantas. Os peixes, acima do rio, saltam em direção à tua face.

Um novo amanhecer marca o regresso do disco solar reluzente. O vigor da sua luminosidade tem o poder de afastar os elementos caóticos noturnos escondidos na assustadora escuridão. O Aton ressurge para dar vida à humanidade, que o venera em gratidão por sua bondade, assim a ordem e a felicidade são restabelecidas em todo Egito. O Grande Hino retorna, de forma cíclica, ao dia benfazejo.

Tal como nos hinos da nova teologia solar, a criação aparece como algo permanente, renovada todas as vezes que o sol raiava no horizonte oriental pela manhã, algo de certa maneira original na visão de Cardoso, mais uma influência da nova teologia solar, onde isto apareceu pela primeira vez.[377]

Para James Allen, a concepção do universo em si não é o foco da visão de mundo amarniana, mas sua recriação repetida diariamente.[378] O "imediatismo", um dos elementos marcantes desta cosmovisão, deixa pouco espaço para os tempos primevos e associações mitológicas tradicionais nos

[376] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, p. 121.
[377] Idem. Op. cit., 2011, p. 15.
[378] ALLEN, James. "The Religion of Amarna". In: ARNOLD, Dorothea (ed.). Op. cit., 1996, p. 4.

hinos, mas os mesmos tiveram mais espaço para serem invocados nas imagens do período.[379]

Ciro Cardoso destaca que a renovação da energia solar, base da eternidade cíclica *neheh,* não é explicada no hino. A forma como esse tempo cíclico é gerado simplesmente não é revelada na teologia amarniana.[380]

É possível observar nessa passagem uma considerável ampliação do "universo moral", outrora composto por deuses, rei, mortos bem-aventurados e humanidade, que agora inclui animais diversos e o mundo natural, anteriormente vetados.[381] Segundo a concepção de mundo amarniana, todos, de forma indistinta, são criaturas divinas, e por isso devem ser sustentados pelo Aton, deus universal e benevolente que ama sua criação.

Parte 5: Aton como Mantenedor de Homens e Animais

Os teus raios penetram o interior do mar. Eles suscitam os embriões nas mulheres e o sêmen nos varões; fazem viver o filho no ventre de sua mãe, acalmando-o para que não chore –(como) uma ama de leite no útero que dá o sopro para fazer viver tudo o que ele quiser criar. Quando ele sai do ventre para respirar (?), no dia de seu nascimento, tu abres completamente a sua boca e lhe proporcionas o que é necessário. Quando o filhote de passarinho está (ainda) no ovo, piando (lit. falando) no interior da casca (lit. pedra), tu lhe dás o alento lá dentro para fazê-lo viver. Tu o criaste em sua completude, para quebrar (a casca enquanto está ainda) no ovo e (para que assim) saia do ovo, para piar, (lit. falar) ao estar completo; ele (então) caminha sobre suas patas (lit. suas duas pernas), (desde que) sai de lá (lit. dele i.e. do ovo).

Novamente os raios solares são enaltecidos por seus poderes revigorantes capazes de sustentar todo o universo e diversificá-lo. Desde os embriões nas mulheres, passando pelo sêmen nos homens, até um animalzinho que está dentro do ovo: todos são amparados pelo deus solar. Cabia ao Aton, e somente a, ele prover todos aqueles que originou através de seus raios vivificantes, indispensáveis para manter a vida de homens e animais, igualmente.

[379] O tema será debatido no capítulo V.
[380] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 7.
[381] Observações feitas em nossa dissertação. Cf. CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 245.

Segundo Redford, o disco solar deu vida ao cosmos, mas não demonstra qualquer tipo de compaixão por sua criação e isto reflete certo descaso para com a humanidade.[382] Nesta passagem, há uma ideia de equiparação entre os seres abarcados pelo disco solar. Os homens, de fato, não parecem ter regalias diante dos demais seres vivos, com exceção da família real amarniana, certamente.

Parte 6: Aton como um Deus Universal

Inumeráveis são as tuas obras (elas, aquilo que fizeste), (mas) ocultas à vista (lit. ao rosto), ó deus único sem igual (lit. inexistente outro teu igual)! Tu criaste a terra segundo tua resolução (quando) existias sozinho, (assim) como os humanos, todos os animais maiores e menores, todos os que vivem sobre a terra e caminham sobre patas, os que estão no alto e voam com suas asas, as terras estrangeiras da Síria e de Kush, e a terra do Egito. Tu colocas cada homem em seu lugar (apropriado) e crias o que lhe é necessário: cada um dispõe de seu alimento e o seu tempo de vida está exatamente calculado; as (suas) línguas são diferentes, (pois) distingues os povos estrangeiros. Tu crias a cheia do Nilo no mundo inferior: tu a trazes, segundo desejas, com a finalidade de fazer viver as pessoas comuns (do Egito) do modo que as criaste para ti, o seu Senhor absoluto, que te fatigas em seu benefício, ó senhor de todas as terras, que alvoreces em seu benefício, ó Aton do dia, grande em majestade! (Quanto a) todos os países estrangeiros distantes, tu fazes com que vivam, (pois) estabeleces uma inundação no céu (que) caia para eles, criando ondas sobre as colinas como (as do) mar para irrigar os seus campos em seu distrito. Quão eficazes são (lit. são eles) os teus desígnios, ó Senhor da eternidade! A inundação celeste existe para os habitantes e os animais de todos dos países estrangeiros, que caminham sobre as patas. A inundação do Nilo vem do mundo inferior para o Egito.

Os feitos do Aton são glorificados como um deus que confeccionou o universo sem o auxílio de qualquer outro ser e conforme sua vontade própria. A passagem enfatiza o Aton como demiurgo solitário e remoto que reinava majestoso em um cosmos esvaziado.

O universalismo mencionado na passagem anterior inclui, neste trecho, os estrangeiros, tradicionalmente encarados como agentes caóticos. Em Amarna, notamos um conceito de cosmos ampliado que se expande junto com as fronteiras políticas de um novo Egito imperial e cosmopolita que, por isso

[382] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, p. 178.

mesmo, não pode mais se conceber como uma "ilha cercada por um oceano caótico" para todos os lados. Era preciso ampliar os horizontes.[383]

O Aton vivo, portanto, é encarado como um deus universal e imperial, que nutre e protege os povos estrangeiros expandindo, desta maneira, não apenas o universo moral de que se falou, mas também a benevolência divina. Todos passam a ser criaturas de deus, egípcios ou não. Há, inclusive, uma ênfase na provisão dos povos estrangeiros, que têm uma chuva oriunda do Nilo para sustentá-los.[384] O Grande Hino segue louvando a diversidade das criaturas, as muitas formas de vida, os vários povos e línguas da humanidade.

Parte 7: Aton como Demiurgo Solitário e Distante

Os teus raios alimentam todos os campos: (quando) tu brilhas, eles vivem e prosperam para ti. Tu produzes as estações do ano para fazer viver todas as criaturas que criaste (lit. cada [coisa] que fizeste): o inverno (peret) para que se refresquem, o verão (para que) te apreciem (lit. saboreiem). Fizeste o céu longínquo para brilhares nele, contemplando tudo o que criaste. Tu és único, resplandecente em tua forma de Aton vivo que te ergues e brilhas, (ao mesmo tempo) longínquo e próximo. Tu produzes milhões de formas que estão em ti, que és único: cidades, povoados, campos e a rota do rio. Todos os olhos te encontram quando contemplam diretamente, (pois) tu és o Aton do dia e estás acima da terra. Tu te puseste em movimento para que todos os olhos pudessem existir; tu conformas os seus rostos até impedires (?) que vejam a ti mesmo, (ó deus) único que criaste!

A luz do Aton tem o poder de criar e doar vida. As estações do ano surgem como criações do deus. O disco solar, mais uma vez, aparece como deus único, demiurgo solitário e reluzente. De acordo com Ciro Cardoso, quando o hino afirma que o Aton está "(ao mesmo tempo) longínquo e próximo", isso significa que o disco solar, simultaneamente está no céu, onde desempenha seu curso sozinho, e na terra, próximo ao seu filho, através de seus raios, cruciais para aproximá-lo do rei e também da rainha.[385] A

[383] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 205. Um pouco desse universalismo pode ser notado no mencionado Hino do Cairo, datado no reinado de Amenhotep II, onde o deus supremo se mostra preocupado com seres fora do universo moral como insetos e os povos estrangeiros.
[384] Baines compara o universalismo amarniano com o que será visto nas religiões de caráter mundial posteriores. BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 231.
[385] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 7.

movimentação do Aton pelo céu é o trabalho diário e solitário que o deus realiza para dar vida a todas as formas existentes e gerar o tempo.

Parte 8: Exclusividade do Rei para com o Aton

Tu estás em meu coração e não há outro que te conheça, com exceção de teu filho Neferkheperura Uaenra: tu fizeste com que ele esteja instruído em teus desígnios e em teu poder. A terra vem à existência por agência tua, já que crias as pessoas (lit. elas). Quando te levantas elas vivem; quando repousas, elas morrem. Tu é que és o tempo de vida em ti mesmo: vive-se por meio de ti. Os olhos estão (fixados) em tua perfeição até que te deitas. Todos os trabalhos são interrompidos quando repousas no Oeste (lit. à mão direita). Ao te levantares, <tu> tornas firmes <os braços> (?) para o rei. Todos os que caminham de pé, desde que fundaste a terra, tu os entregas ao teu filho, saído de ti mesmo (lit. de teu corpo), o Rei do Alto e Baixo Egito, que vive por meio de Maat, o Senhor das Duas Terras Neferkheperura Uaenra, o Filho de Ra, que vive por meio de Maat, o Senhor das Coroas, Akhenaton, grande em seu tempo de vida, e a Grande Esposa Real, amada por ele (lit. dele), a Senhora das Duas Terras, Neferneferuaton Nefertíti, que ela viva e permaneça jovem eternamente e para sempre!"

A passagem acima destaca que embora esteja presente no coração de seus súditos, quem realmente (e unicamente) conhece os ensinamentos do Aton é seu filho único, "Aquele que é útil ao Disco Solar", Akhenaton. O faraó era quem exclusivamente poderia "colocar o deus no coração", e estabelecer uma relação pessoal com Aton.[386]

Além disso, Akhenaton era o sumo sacerdote de seu pai e também requisitava sacerdotes para si próprio, uma exigência de seu *status* de deus em vida.[387] De acordo com Williamson, o surgimento do título "Segundo Profeta" do rei de fato indica uma organização hierárquica para adoração de Akhenaton.[388] Em Amarna, o título é atribuído a Panehesy, que segundo Williamson é um dos poucos funcionários que tiveram o rei retratado em sua tumba com os tais

[386] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 216-217.
[387] São mencionados os "Primeiro e Segundo Profetas" de Neferkheperura Uaenra. O primeiro seria uma espécie de "mordomo" do rei, que o acompanhava em seus afazeres litúrgicos. "Profeta", contudo, é uma tradução que não nos parece adequada. REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, p. 180.
[388] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 94.

cartouches corporais, que a autora acredita serem marcas distintivas relacionadas ao oficiante principal no culto ao Aton.[389]

O nome da rainha Nefertíti, também no epílogo do hino, é um forte indicativo de que seu *status* divino foi equiparado ao do faraó. Isto fica evidente, ao menos no caso do monarca, quando o hino proclama que Akhenaton é aquele "saído de ti mesmo (lit. de teu corpo)", portanto, feito da substância do deus Aton.

A humanidade tornou-se totalmente dependente do Aton. Como fonte única da vida, a luz emanada pelo disco solar é indispensável para sobrevivência, todavia, o deus surgia nos céus para "doar vida", mas isto era feito para seu filho, Akhenaton.[390]

Morte e noite são associadas de forma negativa, pois negam a presença do deus Aton. A ênfase no tema parece tentar convencer os súditos de Akhenaton de que o rico universo funerário, arraigado no imaginário egípcio por milênios, foi modificado para que "novos deuses" possam cumprir papéis antes exercidos por Osíris e Isis do ciclo mortuário de crenças, Akhenaton e Nefertíti.

2.3.2- O Pequeno Hino[391]

Parte I: Ciclo Cotidiano do Aton

Adoração de Ra-Harakhty que se rejubila no horizonte, em seu nome de Shu que está no Aton, dotado de vida eternamente, para sempre. (Dito) pelo rei que vive por meio da verdade, o Senhor das Coroas Akhenaton, de longa existência, dotado de vida eternamente, para sempre. (Quando) te levantas belamente, ó Aton vivo, senhor da eternidade, és resplandecente, formoso e forte; o amor por ti é grande, é amplo. Os teus raios [acariciam?] cada rosto. Tua tez brilhante faz viver os corações. Tu encheste as Duas Terras com o teu amor. Ó nobre deus que deu forma a si mesmo (lit. aquele que construiu ele mesmo), que criou toda a terra (lit. cada terra), que deu forma a tudo que nela está – os seres humanos, o gado grande e pequeno de toda espécie, (bem como) as plantas que crescem no (lit. sobre o) solo. Eles vivem (quando) brilhas para eles, (pois) tu és o pai e a mãe daquilo criado por ti. Os seus olhos, (quando) tu brilhas, contemplam por meio de ti, (ao) iluminarem teus raios a terra inteira. Todos os corações exultam ao ver-te (quando) apareces como seu

[389] Idem, ibidem.
[390] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, p. 215.
[391] O professor Ciro Cardoso utilizou a versão exposta na parede leste da tumba de Apy, finalizada com a versão da tumba de Tutu.

senhor. Quando repousas no horizonte ocidental do céu, eles jazem à maneira daquele que está morto: suas cabeças estão cobertas e suas narinas estão bloqueadas, até que aconteça que brilhes de madrugada no horizonte oriental do céu (e) seus braços saúdem o teu ka. Ao reanimares os corações com tua beleza, vive-se.

O faraó Akhenaton é quem toma a palavra para recitar de forma poética o ciclo cotidiano que seu pai Aton desempenha ao longo do dia para sustentar sua criação. O deus apresenta o mesmo nome pomposo, repleto de significados teológicos, contudo, Nefertíti não foi incluída no proêmio.

O hino ressalta que o deus amarniano, além de gerar a si próprio, foi responsável pelo surgimento de todos os seres, como "pai e mãe daquilo criado por ti" o que inclui grupos os quais, habitualmente, não eram contemplados com o zelo do deus. Como vimos, a ideia é recorrente no Grande Hino, mas não a expressão, simbolicamente representada nos gigantescos colossos de Karnak, cujas formas andróginas refletiam esta concepção fértil e primeva.

A noite segue sendo exibida como um momento quase vegetativo em que o Aton não se faz presente, situação que se assemelha à morte. O nascer do sol é um ato miraculoso, que faz os mortos acordarem de seu sono e os vivos se regozijarem de alegria. Só há vida e felicidade no Egito enquanto o deus Aton brilha no céu durante o dia.

Parte II: Aton e a Cidade de Amarna

(Quando) proporcionas teus raios, cada terra festeja: cantores e músicos gritam de alegria na larga (esplanada) do Castelo do Benben, teu templo em Akhetaton, o lugar da verdade onde gostas de estar. Alimentos e provisões estão depositados em seu interior. Teu filho, purificado, realiza aquilo que louvas.

A passagem acima é original e apresenta elementos que não são encontrados no Grande Hino. O trecho é iniciado em tom festivo aludindo ao Castelo de Benben, local de veneração ao deus Aton em Amarna, o centro do universo, segundo Grandet.[392]

[392] GRANDET, Pierre. Op. cit., 1995, p. 77.

Akhetaton era o “Horizonte do Disco Solar”, sua nova residência terrena, o local adequado para a divindade se manifestar completamente pela primeira vez. A relação da deidade amarniana com a cidade de Akhetaton só é abordada da neste trecho da composição menor e não é mencionada no Grande Hino.

No extrato final desta passagem, Akhenaton aparece exaltado como sendo o único sacerdote capaz de fazer oferendas ao seu pai divino em Akhetaton, reivindicando para si a condição de sumo e único sacerdote do Aton. Em outras palavras, Akhenaton reforçava textualmente seu papel religioso diante da sociedade egípcia como um todo.

Parte III: Aton e a Revelação ao Faraó

Ó Aton, vivo em tuas aparições, tudo aquilo que criaste dança diante de ti (e) teu nobre filho exulta, seu coração alegre. O Aton vivo, que se compraz no céu diariamente, gera seu nobre filho, o único (filho) de Ra, à sua imagem (lit. como seu aspecto), incessantemente (lit. inexistente o ato de fazer cessação), o Filho de Ra, que sua perfeição exalta, Neferkheperura Uaenra. Eu sou o teu filho, útil a ti, aquele que exalta o teu nome. Tua força (e) teu poder permanecem em meu coração. Tu és o Aton vivo, a eternidade é tua imagem. Tu criaste o céu distante para nele brilhares e para contemplares tudo o que criaste sozinho. Em ti (está) a vida aos milhões para fazer viver os seres: o sopro de vida dirige-se às narinas. Contemplar teus raios (é) existir. Cada flor vive aquilo que cresce na terra é revigorado porque brilhas. (Como que) embriagados diante de tua face, todos os animais saltam sobre suas patas; os pássaros, que estavam no ninho, levantam vôo (como que) devido à alegria (e) suas asas, que estavam fechadas, abrem-se (como que) em adoração ao Aton vivo que os criou.

O trecho acima é marcado por expressões naturalistas e enfatiza a relação de pai e filho estabelecida entre Aton e Akhenaton. Segundo Ciro Cardoso, embora de maneira ampla e universal o Aton vivo se proclame “pai e mãe” de toda a criação, apenas Akhenaton era, de fato, seu único filho “feito à sua imagem, incessantemente”.[393]

A ideia da criação diária e contínua é novamente retomada e, neste caso, inclui Akhenaton, gerado a partir da substância do deus solar, mais uma

[393] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, p. 118.

vez enfatizando a consubstancialidade entre os seres cujas naturezas se misturam de forma inextricável.

Os hinos ao Aton nos permitem delinear parcialmente as bases religiosas da cosmovisão de Akhenaton, pois é preciso lembrar que a mesma também encontrou formas físicas de expressão, por intermédio do conjunto imagético e arquitetônico do período, integrados indistintamente com os preceitos teológicos amarnianos.

Os conteúdos dos hinos, inegavelmente, estão relacionados com a família real, sobretudo Akhenaton e Nefertíti, e com o Aton. Em praticamente todos os segmentos analisados é mencionada a potência da luminosidade dos raios do Aton, indispensáveis como o ar para manutenção de todas as formas de vida no universo. Essa concepção é quase "naturalista" e assim também se expressa, sem os jogos de palavras típicos das narrativas míticas e sem mencionar outros deuses, apenas o Aton, Ra-Harakhty e Shu, estes últimos como partes do primeiro nome didático.

Todavia, é nítida a ênfase num mundo ordenado por excelência, algo que se reflete, inclusive, na fraseologia adota. A ordenação e alegria mencionadas estão associadas ao nascimento do sol e ao dia, ao passo que a noite, vem dotada de elementos caóticos e desordenados, negando a presença do deus que desaparece durante as horas noturnas.

Akhenaton, contudo, textualmente não oferece aos homens meios religiosos para encarar as penúrias que a vida impõe, reforçando seu caráter elitista.[394] O universalismo e a benevolência divinos, tão aclamados nos hinos, parecem ter sido desfrutados por um grupo próximo e leal ao faraó e a sua família, limitando de forma significativa o impacto social da "reforma" de Amarna. A presença dos hinos e das representações da família real em tumbas particulares é um indicativo disto.

Muito embora os hinos insistam em enfatizar os atributos criadores do deus solar, este precisava de um grupo para representá-lo, para antropomorfizar seu poder. Por isso mesmo, John Baines afirma que "a religião de Amarna era uma religião do deus e do rei, ou, até mesmo, do rei, em primeiro lugar, e do deus". [395]

[394] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, p. 121.
[395] BAINES, John. Op. cit., 1998, p. 281.

Em suma, o faraó e sua família eram as presenças físicas do deus na terra, única “constelação” admissível dentro do cosmos esvaziado, mas não de todo “desmitologizado”, pois vimos que a *Duat* e os deuses heliopolitanos são mencionados nos hinos ao Aton.

Sendo a imagem um “potente meio de expressão ideológico” no antigo Egito, como bem salientou Montserrat, esta foi amplamente utilizada pelo faraó para acentuar a condição, junto com sua família, de deus terrenos, venerados em vida, durante o período de Amarna.

PARTE II: EXPRESSÕES FÍSICAS

CAPÍTULO III: ACERCA DA ARTE EGÍPCIA

3.1- ASPECTOS GERAIS

Ao redor dos museus de todo o mundo as coleções de arte egípcia sempre estão entre as mais procuradas pelos visitantes, admirados, sobretudo, por suas características muito particulares que, por isso mesmo, as tornam fascinantes para os observadores modernos. Na visão Cyril Aldred, é exatamente a sua "humanidade" que nos atrai e impressiona ao longo dos tempos, já que a figura humana era o tema primordial em relevos, pinturas e esculturas egípcias.[396]

[396] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. *Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu Nacional, 2003, p.3.

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 mencionados. 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.

Fosse um pequeno amuleto para fins apotropaicos ou um gigantesco relevo parietal, a arte se fez notavelmente presente nos mais diversos contextos da vida dos egípcios antigos. Não existe em língua egípcia antiga uma palavra para designar "arte"', o próximo disso seria o termo *ḥmt*, geralmente traduzido como "artesanato" pelos filólogos.[397] Todavia, Ciro Cardoso afirma que isto não nos impede de verificar o fenômeno artístico no antigo Egito como "subsetor específico e reconhecido do social", mesmo que os três principais elementos construídos histórico-socialmente que o definem - o artista, o público e os gêneros - não estejam todos presentes concomitantemente.[398]

No começo da era dinástica, desenvolveu-se no duplo país uma arte que podemos chamar de "canônica", pois estabeleceu um padrão oficial para as representações em duas e três dimensões, com regras bastante estritas para realização das composições, e cujos princípios básicos diferem totalmente das convenções artísticas ocidentais. Para John Baines, o aspecto mais significativo desta fase, que intitulo como embrionária, foi a sua formulação iconográfica de ideologia e cosmologia.[399] No núcleo deste novo sistema estava a figurava politicamente (e religiosamente, acréscimo meu) dominante do rei.[400]

Apesar das variações de um reinado a outro, a manutenção das características fundamentais da arte egípcia canônica foi visível ao longo da história faraônica.[401] Existe um traço comum em praticamente todos os exemplares que restaram do Reino Antigo ao período Greco-romano, garantido

[397] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 84.
[398] CARDOSO, Ciro. *Arte e ofícios no antigo Egito*. Material cedido pelo autor, p. 3.
[399] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 77.
[400] Idem, ibidem.
[401] ROBINS, Gay. *Egyptian Painting and Releif.* Aylesbury: Shire Egyptology, 1986, p. 11.

pelo cânone, que inclui as radicalizações e inovações amarnianas, o que nos permite reconhecê-los como sendo egípcios de imediato.

É preciso ressaltar que também existiu no antigo Egito uma modalidade de arte que podemos classificar como "popular", de caráter não oficial, cujos poucos exemplares 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 conhecê-los melhor.

O mesmo pode ser dito acerca daqueles que hoje seriam considerados como "artistas", mas socialmente indistintos dentro do grupo de trabalhadores do ramo artesanal egípcio. Sabemos pouco a respeito de tais indivíduos nada individualizados que deram vida às composições egípcias em todas as suas modalidades.

Foram os gregos os primeiros a encarar a arte representacional como uma área "separada da criatividade humana".[402] Ou seja, não foi socialmente estabelecida uma distinção entre artista e artesão, sendo o primeiro encarado como um trabalhador tal qual carpinteiros, por exemplo.[403]

Muito embora os anais estatais desde períodos iniciais mencionassem com alguma frequência composições artísticas produzidas ao longo dos reinados, os nomes daqueles que as confeccionaram nunca as acompanhavam. As obras eram anônimas, assinadas em casos raríssimos, pois a originalidade ou a individualidade daqueles que executavam as composições eram aspectos prescindíveis em arte egípcia. O cargo era mais importante que o indivíduo que o exercia, e o "resultado global" era o que de fato interessava, não o particular.[404] Pintores ou escultores egípcios, portanto, não eram independentes, não podiam expressar sua criatividade livremente, como os artistas renascentistas, pois, acima de tudo, eram parte das instituições real, estatal ou templária.[405]

---

[402] SCHÄFER, Heinrich. *Principles of Egyptian Art.* Tradução e notas de BAINES, John. Oxford: Griffiith Institute, 1986, p. 64

[403] Idem, ibidem, p. 4.

[404] VALBELLE, Dominic. "O Artesão". O Homem Egípcio. In: DONADONI, Sergio (org.). *O Homem Egípcio*. Lisboa: Presença, 1994, pp. 56-57.

[405] Cf. ARNOLD, Dorothea. "The Workshop of the Sculptor Thutmose." In: Arnold, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 41.

Gay Robins destaca que certamente os artesãos egípcios eram submetidos a treinamentos supervisionados por um mestre. O artesão deveria aprender como desenhar objetos diversos e retratar as figuras humanas por meio de esboços em superfícies que poderiam ser facilmente encontradas e de baixo custo, como lascas de pedra calcária ou fragmentos de cerâmica. Algumas dessas peças, inclusive, chegaram até nós com as devidas correções do mestre.[406] Era este último quem 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.[407]

Ao longo da história faraônica, contudo, alguns homens saíram do anonimato, como Imhotep, arquiteto de Djoser, no Reino Antigo, que chegou a ser divinizado, posteriormente[408]; na Décima Oitava Dinastia, os construtores do templo de Lúxor, Suti e Hor, supramencionados nos hinos da nova teologia solar; e Men, principal escultor de Amenhotep III, que executou seus trabalhos sob o comando do vizir Amenhotep, filho de Apu, também deificado.

No reinado de Akhenaton, dois nomes merecem destaque como escultores preferidos do rei: Bak, encarregado pelo estilo artístico inicial, andrógino e, posteriormente, Tutmés, que possuía uma grande oficina ao lado de sua casa, no centro da cidade de Amarna, onde foram encontrados belos bustos da família real, incluindo o famoso busto de Nefertíti. Além de conhecido, Tutmés é um dos poucos artesãos egípcios cujo estilo refinado pode ser facilmente identificado por seus traços distintivos.

Os textos costumam insistir que Akhenaton era quem "pessoalmente" instruía seus escultores e muito embora Baines e Montserrat acreditem que este tipo de declaração seja meramente retórica, pois encontra precedentes desde o Reino Antigo, é bem provável que o monarca tenha acompanhado de perto a implantação dos novos estilos e proporções amarnianos que sancionou.[409]

---

[406] ROBINS, Gay. O. cit., 1986, p. 9.
[407] Idem, ibidem, p. 7.
[408] SCHÄFER, Heinrich. Op. cit., 1986, p. 63.
[409] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 85. O debate será retomado no capítulo IV.

No antigo Egito, o público para o qual estes trabalhos de arte estavam direcionados era bastante específico: a família real e a elite.[410] Esta classe dominante, que, segundo Cardoso, praticamente "se confundia" com o aparelho de Estado em seus cargos mais altos, surgiu inicialmente no contexto regional e precedeu, inclusive, a unificação do país.[411]

De acordo com John Baines, em quase todos os períodos a elite se constituiu como:

> Grupo altamente interligado de poucas centenas de pessoas. Seus integrantes eram todos do sexo masculino e eles eram os pais da geração seguinte da elite. Embora nenhuma regra exigisse que suas posições fossem herdadas, os filhos dos membros da elite tinham, no conjunto, uma possibilidade maior de atingirem os altos cargos que os outros. O núcleo da elite, contando suas famílias, chegava a duas ou três mil pessoas. Havia, talvez, cinco mil pessoas adicionais que soubessem ler e escrever, as quais, com suas famílias levariam a classe governante e administrativa a menos de 50.000 pessoas, das quais talvez uma em cada oito fossem funcionários alfabetizados. Eles podem ter constituído de três a cinco por cento da população, que, no Reino Antigo, talvez atingisse a cifra de 1,5 milhão de pessoas.[412]

A definição acima nos indica que a elite no Egito, além de minoritária, em todas as fases históricas configurou-se como um grupo coeso e que nos deixou a maioria dos textos e representações que se conservaram da cultura faraônica. Sabemos muito pouco acerca das práticas artísticas e religiosas fora da esfera que envolvia o rei e a realeza. Por isso mesmo, a disparidade absoluta que imperava na sociedade egípcia antiga, na qual a maioria da população vivia com poucos recursos e repleta de adversidades, obrigava este grupo dominante a criar mecanismos que assegurassem seu status elevado.[413]

Uma das características mais notáveis da arte egípcia canônica é sua "unidade originária radical" com a escrita hieroglífica.[414] Tal unidade "não era

---

[410] CARDOSO, Ciro. *Arte e ofícios no antigo Egito*. Material cedido pelo autor, p. 4.
[411] Idem. *Amarna e o surgimento de um novo setor da elite egípcia*. Material cedido pelo autor, p. 1.
[412] BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 162. Há autores, como Leonard Lesko, que são mais otimistas quanto ao número de pessoas letradas no Egito. Seja como foi, a parcela ainda sim era ínfima e minoritária.
[413] Algumas observações foram feitas em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 69.
[414] CARDOSO, Ciro. *A relação entre textos e imagens no antigo Oriente Próximo*. Material cedido pelo autor, 1998, pp. 4-5. Cf. FISCHER, Henry George. *L'écriture et l'art Égypte Ancienne.* Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

típica *do* sistema egípcio de códigos semioticamente integrados; mas sim de *um* sistema egípcio específico conhecido como canônico". [415]

Somente aqueles que recebessem a formação como escriba, os quais se tornavam aptos a ler e escrever, estariam capacitados a compreender por completo o significado das representações imagéticas, que se fundiam com hieróglifos na maioria dos casos. Tal "monopólio dos códigos" era uma forma de controle social por parte do grupo dominante, bem observada por Cardoso, que relegava à maioria da população, como destacamos anteriormente, um papel subalterno na base da pirâmide social egípcia.[416] Logo, era esta pequena elite, formada por funcionários régios, sacerdotes, militares e artesãos especializados, que tinha acesso aos materiais e riquezas necessários para idealização e produção dos trabalhos de arte egípcia. Esta, portanto, legitimava e reforçava o *status quo* deste pequeno grupo dominante no Egito, a parte mais "visível" da sociedade egípcia, sem dúvida alguma.

Todavia, Cardoso explica que, em determinados períodos da história faraônica, este grupo minoritário se tornou "maior e mais complexo", como entre os séculos XVI-XIV, momento de formação e consolidação de um império egípcio dentro e fora do Oriente Próximo.[417] Nas palavras do autor, momento em que nasceram: "novos setores em função da criação de um exército e marinha permanentes, do controle estatal de recursos mais abundantes (...) e, por fim, de novas necessidades administrativas suscitadas pela criação de um império asiático e africano".[418]

As relações do surgimento de novos grupos com o episódio amarniano é o ponto que nos interessa nesta discussão, já que o faraó Akhenaton obteve claramente apoio maciço do grupo, sendo, inclusive retratado no material imagético do período com alguma constância, o que era algo raro em arte egípcia. Geralmente o monarca não era representado junto com outros

[415] Idem, ibidem, p. 4.
[416] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 1998. Um estudo completo sobre o sistema canônico foi feito por DAVIS, Whitney. *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
[417] CARDOSO, Ciro. *Amarna e o surgimento de um novo setor da elite egípcia*. Material cedido pelo autor, p. 2.
[418] Idem, ibidem.

humanos e cenas de “vida na corte” não são nada comuns, antes do período amarniano.[419]

Neste projeto formulado por Ciro Cardoso, o autor reuniu opiniões distintas acerca do tema: a de John Wilson, que, na década de 50, sugeriu que houve uma total “substituição da elite tradicional por outra nova, desprovida de privilégios”, ou seja, de homens de família pouco importantes que teriam apoiado Akhenaton e assim galgado posições em seu reinado.[420] A presença de inúmeros funcionários vigentes durante os reinados de Amenhotep III e seu filho inviabiliza a ideia radical de Wilson, assim rebatida por Aldred na década de 70, mas com certa ênfase exagerada na permanência dos funcionários antigos, como observou Cardoso.[421]

A hipótese que Ciro Cardoso considera mais aceitável foi sugerida por Vinogradov, que não se restringe ao reinado de Akhenaton, mas contempla um longo período que compreende os séculos XVI, XV e XIV a.C.[422] Para o referido autor, “os interesses dos reis egípcios, que haviam entrementes consolidado o seu poder, coincidiam com os do novo estrato de funcionários que apoiava a dinastia”.[423] Ou seja, um grupo que disputou com a elite tradicional os recursos do Egito imperial, apoiado no faraó num longo processo que chegou ao ápice durante o reinado de Akhenaton. Ciro Cardoso salienta que inscrições encontradas em tumbas destes particulares possuem “marcas textuais do tipo eu era nada e o rei me fez”, algo que não aparece nas inscrições daqueles funcionários filhos ou reminiscentes do reinado anterior.[424]

Embora as fontes em todos os períodos históricos nos transmitam a sensação de que o faraó tomava decisões a bel prazer, como ser supremo, absoluto, sem qualquer tipo de apoio, Spence nos lembra que, no caso específico de Akhenaton, o rei não poderia “efetuar e manter as mudanças que fez sem seus cortesãos”.[425]

---

[419] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 269.
[420] CARDOSO, Ciro. *Amarna e o surgimento de um novo setor da elite egípcia*. Material cedido pelo autor, p. 2.
[421] Idem, ibidem.
[422] Idem, ibidem.
[423] Apud CARDOSO, Ciro. *Amarna e o surgimento de um novo setor da elite egípcia*. Material cedido pelo autor, p. 3. O tema será retomado em outros momentos da tese.
[424] Idem, ibidem, p. 5.
[425] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 274.

3.2 – ESTABELECENDO UM CÂNONE

É preciso de antemão entender a finalidade da arte dentro da sociedade egípcia e de sua visão de mundo subjacente. Apesar da imponência notável no conjunto imagético que restou da civilização faraônica, o desejo de ornamentação não era o objetivo primordial nestes trabalhos: suas funções mágica e simbólica sobrepujavam o aspecto estético e não estavam lá apenas para serem apreciados. Seu propósito era, acima de tudo, "utilitário", como os egiptólogos costumam enfatizar. Uma mesa de oferenda pintada em uma parede templária poderia funcionar magicamente como substituto de uma mesa de oferenda real e assim alimentar o deus ou o morto na tumba, determinando assim a utilidade, bem como a funcionalidade da arte egípcia.[426]

Um fato que reforça esta ideia são as inúmeras estátuas, pinturas e relevos que possuíam um caráter "invisível", pois não estavam destinadas a serem vistas pelo grande público e interessavam, neste caso, apenas ao morto, que com elas seria enterrado.[427] O mesmo se aplica aos relevos parietais nas partes internas dos templos, visualizados somente pelo faraó, único oficiante nato, e pelos sacerdotes de grau mais elevado encarregados da liturgia. Tais relevos eram decorados com etapas do culto diário, exibindo os deuses sendo "satisfeitos" pelo faraó, através da apresentação de oferendas diversas, os quais respondiam reciprocamente com dádivas divinas.

Outro ponto que devemos considerar é o sistema de decoro que permeava os contextos templário, régio e privado determinando o que era permitido ser escrito ou iconograficamente representado.[428]

Segundo John Baines, as chamadas "regras de decoro" sofreram variações significativas de um período a outro, e suas expansões principais ocorreram em momentos de desenvolvimento histórico de grande importância, como na Décima Oitava Dinastia e no período raméssida. O objetivo do decoro certamente era "refrear a proliferação de material religioso em contextos

[426] Idem. *Arte e ofícios no antigo Egito*. Material cedido pelo autor, p. 7.
[427] FREED, Rita. "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): Könemann, 2001, p. 331.
[428] BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 169-170.

públicos".[429] Assuntos que lidavam com sofrimento ou perturbação da ordem, por exemplo, eram veementemente rechaçados do contexto oficial. Akhenaton, por sua vez, renunciou explicitamente todo decoro existente ao abarrotar tumbas e templos com cenas de intimidade régia e outros temas da família real nunca antes exibidos.

A arte monumental, associada sempre aos deuses, aos mortos e ao faraó, estava totalmente entrelaçada com as crenças religiosas no antigo Egito. Por isso mesmo a decoração de santuários e tumbas tinha um propósito ritual, onde as figuras mencionadas eram "retratadas nos mundos atemporal e idealizado onde habitavam mortos e deuses."[430]

Deste modo, as coisas e especialmente os seres adquirem, em arte egípcia, um aspecto rígido, imóvel cujo objetivo era eternizar, era se manter fora do tempo, *sub species aeternitatis***,** algo que Akhenaton também abdicou em alguns contextos ao enfatizar cenas nas quais o momento acontecido e o movimento - sempre evitado, como se a figura estive "congelada" - eram o grande chamariz.

A respeito dos princípios básicos nos quais o sistema egípcio canônico repousou, Gay Robins afirma que figuras e objetos eram definidos como se fossem "diagramas daquilo que representavam" e os artesãos, portanto, almejavam que estes fossem de "compreensão imediata" e sem ambiguidade, que comunicassem uma "verdade objetiva", independentemente de tempo e espaço. As coisas eram retratadas da maneira como os pintores e escultores egípcios "acreditavam que elas realmente fossem", sem nenhum realismo visual, por isso mesmo as distorções da perspectiva não tinham espaço.[431] Esta era capaz de enfatizar apenas um único ponto de vista e ainda gerar jogos de luz e sombra indesejados em tais composições.

A figuração era "a mais inclusiva possível", como salienta Ciro Cardoso, tudo deveria ser visto na cena, com o maior número de detalhes característicos admissíveis.[432] Isto levou Emma Brunner-Traut, discípula de Heinrich Schäfer, grande referência para o estudo de arte egípcia, a designar tal percepção egípcia como "aspectiva", ou seja, uma oposição à perspectiva ocidental e

[429] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, pp. 11-12.
[430] Idem, ibidem, p. 7.
[431] Idem, ibidem, p. 11-12.
[432] CARDOSO, Ciro. *A Arte Canônica Egípcia: Regras Básicas*. Material cedido pelo autor, p. 2.

responsável por criar um “estilo egípcio” absolutamente inconfundível.[433] Segundo Antonio Brancaglion Junior:

> Na perspectiva egípcia não há pontos oblíquos nem de fuga. Cada objeto é visto de maneira perfeitamente ortogonal, sem deformação, segundo um plano mais favorável. O eixo do olhar é perpendicular ao plano. Vários desses planos podem ser justapostos a fim de dar uma ideia mais completa dos seres e dos objetos. Conhecido também como Frontalidade.[434]

Figura 14: Representação típica de um jardim, cujas árvores são dispostas no entorno de um lago retangular repleto de peixes, aves e plantas. Pintura da Tumba de Nebamun, disponível em http://www.ancient-egypt.co.uk/british%20museum/nebamun/ acesso em 25 de julho de 2014.

Deste modo, as partes mais distintivas de figuras e objetos eram realçadas, numa espécie de “perspectiva intelectualizada” que qualifica a arte egípcia como sendo muito “mais conceitual do que sensorial” ou perceptiva.[435]

[433] As considerações de Brunner-Traut estão no epílogo de SCHÄFER, Heinrich. Op. cit., pp. 421- 446. Aspectiva não deriva de “aspecto”, mas deve ser entendida como uma “não-perspectiva”.
[434] BRANCAGLION Junior, Antonio. Op. cit., 2003, p. 97.
[435] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 11.

Convém destacar que os egípcios conheciam a perspectiva, apenas optaram por não a utilizar habitualmente; esta, contudo, pôde ser contemplada de forma suave quando do "relaxamento" das convenções básicas durante o período amarniano, em composições que revelam sobreposições de planos e nos passam a clara "ilusão de profundidade".[436]

Neste fragmento de um relevo cultual, os raios do Aton incidem sobre Akhenaton, que oferta um ramo de oliveira ao disco solar, o qual se entorta em função de seu peso. Aldred salienta que a mão do rei, em contraste com a retidão dos raios solares, foi concebida de maneira que se assemelha à perspectiva.[437]

Figura 15: Relevo de pedra calcária encontrado em Hermópolis no qual a mão do rei segura um ramo de azeitonas disponível em http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/544057 acesso em 25 de julho de 2014.

A superposição de imagens é algo que os egípcios não desejavam e evitavam ao máximo. Para que uma figura não encobrisse a outra, por exemplo, caso estivessem ao lado, eles realizavam um "deslocamento lateral" e a figura horizontalmente movida, então, parece estar atrás da outra, tornando

[436] Cf. ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 177.
[437] Idem, ibidem.

ambas visíveis em cena.[438] O deslocamento também poderia ocorrer verticalmente, como nas tradicionais representações de mesas de oferendas, onde bebidas e comidas parecem estar empilhadas para que nada fosse ocultado, como pode ser observado na figura abaixo:

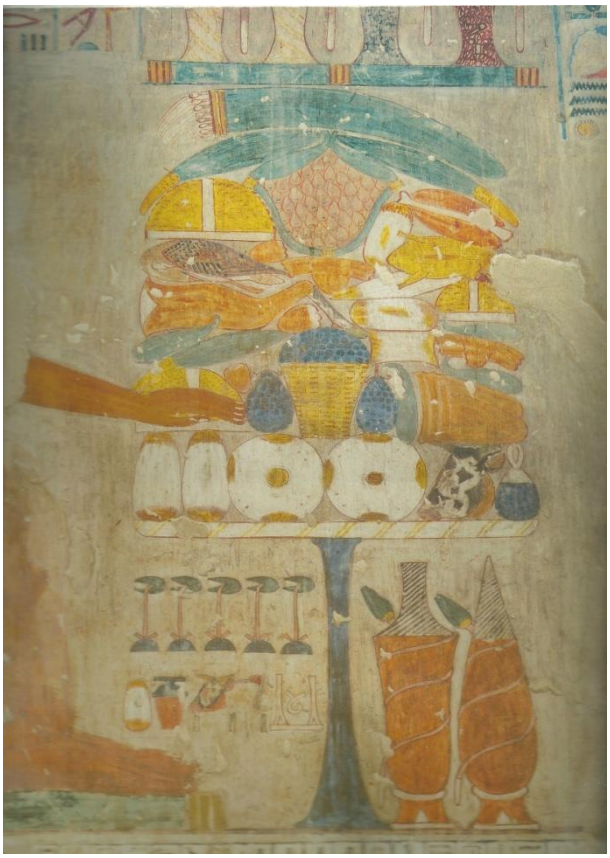


Figura 16: Mesa de oferendas em deslocamento vertical, para que tudo seja visível na cena. **Referância:** SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colônia (Köln): Könemann, 2001, p. 398.

O recurso foi mantido durante o reinado de Akhenaton, como podemos observar na imagem CA29, em nosso catálogo, bem como em muitas outras referentes ao culto ao Aton.

Algumas exceções de imagens sobrepostas também podem ser encontradas em nosso catálogo de imagens (CA28, RT69, RT70), onde Akhenaton e Nefertíti estão sobrepostos de forma quase indissociável,

[438] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 5.

simbolizando a unicidade da realeza solar que se reunia em Akhenaton e Nefertíti, ambos consubstanciais com o criador do universo, Aton.[439]

No caso da figura humana bidimensionalmente representada, ocorria uma associação de diversos pontos de vista - frente, perfil, ¾ - e a mesma era concebida como um "diagrama compósito" construído a partir das partes do corpo que os egípcios consideravam mais significativas ou distintivas, embora todo o corpo possa ser reconhecido na figuração.[440]

Assim, 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.[441] Uma das raras representações em que ambos os seios aparecem frontalmente encontra-se em nosso catálogo, IR49, numa cena típica de intimidade fraternal entre duas princesas, filhas de Akhenaton, que mantém as características supramencionadas para as outras partes do corpo. No demais, ventre e quadris eram em ¾, para que o umbigo pudesse ser visto, com pernas e pés de perfil.[442]

Em relevos em duas dimensões, a orientação utilizada, tanto para escrita hieroglífica, quanto para os elementos de artes era, preferencialmente, a direita de quem observa, embora figuras olhando para esquerda não fossem incomuns. De acordo com Richard Wilkinson, o lado direito era considerado para os antigos como mais "auspicioso" do que o esquerdo, provavelmente pela quantidade maior de destros que canhotos entre os homens.[443] Por isso mesmo, é possível encontrarmos referências textuais que associam a orelha direita do faraó à sabedoria e, sobretudo, seu olho direito com o poderoso olho do deus solar Ra.[444]

---

[439] Há um exemplar raro onde duas filhas do rei foram retratadas sobrepostas. Cf. ficha JA61 em nosso catálogo de imagens.
[440] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 12.
[441] Idem, ibidem.
[442] CARDOSO, Ciro*. A Arte Canônica Egípcia: Regras Básicas.* Material cedido pelo autor, p. 7.
[443] WILKINSON, Richard. *Symbol and Magic in Egyptian Art.* London: Thames and Hudson, 1994, p. 64.
[444] Idem, ibidem.

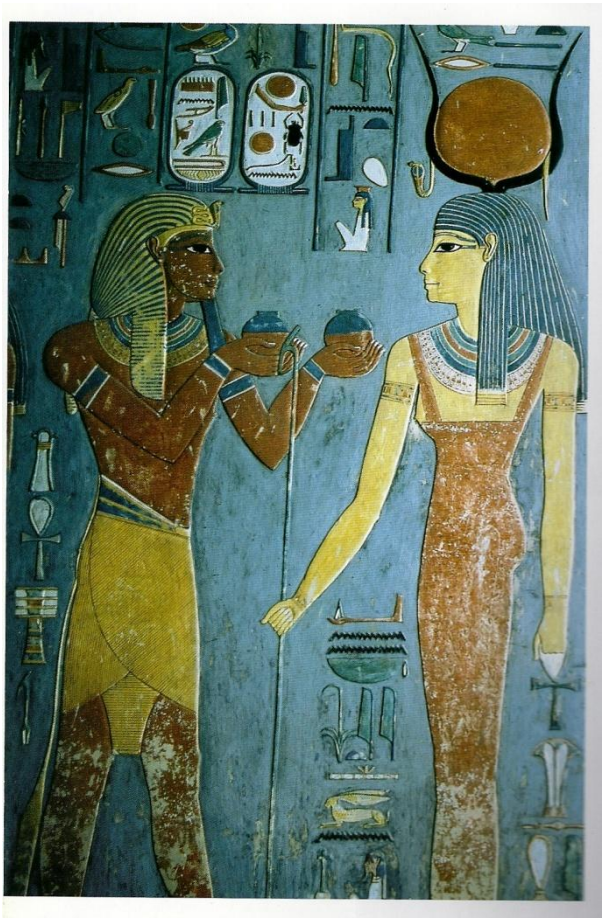


Figura 17: Pintura da tumba do faraó Horemheb, final da Décima Oitava Dinastia, que faz uma oferenda de vinho à deusa Ísis. **Referência**: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colônia (Köln): Könemann, 2001, p. 222.

É preciso salientar que as figuras humanas eram apresentadas de forma perfeita, idealizada e atemporal, portanto, homens e mulheres eram sempre belos e jovens, sem marcas da passagem do tempo, pois doenças, defeitos e velhice eram deliberadamente excluídos das representações imagéticas egípcias.[445] Era possível, contudo, observarmos o avanço do tempo associado a uma vida bem-sucedida, neste caso exibindo sucesso e experiência, como em algumas representações da mãe de Akhenaton como uma "mulher sábia".[446] Com exceção de Amenhotep IV e de seu pai em poucos e específicos contextos, dificilmente um monarca exibiu seu corpo fora do padrão

[445] ROBINS, Gay. Op. cit., p. 27.
[446] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, passim.

atlético ou esbelto que se esperava do rei do Egito, imagem estereotipada que pretendia elevá-lo ao patamar do "deus perfeito" que era.[447]

Todavia, traços pessoais não eram empregados para distinguir ou individualizar as figuras retratadas. Nem mesmo os deuses possuíam elementos que pudessem identificá-los de imediato: eram seus atributos, paramentos e cores que o tornavam reconhecíveis.[448] O mesmo se aplica aos faraós, os quais não deveriam ser vistos como indivíduos, mas como "o último em uma longa linha de governantes idênticos".[449] Era o nome, pintado ou esculpido, que confirmava sua identidade. Até que ponto Akhenaton foi fiel a este ideal?

Antonio Brancaglion Junior explica que em cada época histórica foi criado um estilo bem caracterizado de rosto, influenciado, na maioria das vezes, pelo semblante do monarca reinante.[450] Alguns foram notáveis, como aqueles dos faraós da Décima Segunda Dinastia, Amenemhat III e Senusret III, os supramencionados e variados estilos de Amenhotep III no capítulo I e, certamente, Akhenaton andrógino em seus primeiros anos de reinado. Apesar das notáveis variações, a ideia é que a fisionomia do rei do Egito se mantivesse reconhecível ao longo do tempo, transmitindo uma sensação de estabilidade e continuidade da monarquia faraônica, uma espécie de confirmação da presença de Maat num contexto mais amplo.[451]

Em geral, homens, assim como os monarcas, apresentam ombros largos, quadris estreitos, pernas musculosas e, segundo Freed, um rosto "liso e impenetrável".[452] As mulheres tinham os ombros mais estreitos, coxas com pouco volume e pequenos seios**,** padrão rompido por Akhenaton, que realçou as formas arredondadas das mulheres da família real, bem como as suas próprias, vide os famosos colossos de Karnak.

---

[447] SCHÄFER, Heinrich. Op. cit, p. 17.
[448] Idem, ibidem, p. 73.
[449] TYLDESLEY, Joyce. *Nefertiti: Egypt`s Sun Queen*. London: Viking, 1998, p. 94.
[450] BRANCAGLION, Antonio. Op. cit., 2003, p 12.
[451] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., p. 94-95.
[452] FREED, Rita. Op. cit., 2001, p. 334. A autora ressalta que homens geralmente eram retratados com pés separados, o esquerdo avançado, e mulheres com pés juntos, em pose de passividade, embora deuses e membros da realeza possam fugir a regra.

A ordenação das figuras em cena era feita com base em linhas horizontais, os chamados registros.[453] Independentemente do material empregado, da técnica utilizada ou do tamanho ou posição - de pé, sentados ou mesmo de joelhos - os corpos das figuras humanas retratados em duas dimensões seguiram determinadas proporções específicas, as quais variaram ao longo dos Reinos. Iniciada no começo da era dinástica, a ordenação das figuras contava com linhas verticais de onde partiam, em certos pontos, linhas horizontais, substituídas no Reino Médio por um sistema de quadriculado para as figuras principais em cena, que perdurou até Vigésima Quinta Dinastia.[454]

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.[455]

Em *Proportion and Style in Ancient Egyptin Art*, Gay Robins, traçou um panorama completo acerca do tema demonstrando 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.[456] Figuras sentadas, por sua vez, eram compostas em 14 quadriculados, em média, já que a altura das coxas era descontada.[457] Os poucos exemplares de figuras ajoelhadas que restaram mostram que estas foram concebidas com altura de 11 pequenos quadrados.

Uma comparação de exemplos referentes a diversos momentos da história faraônica prova que durante o reinado de Akhenaton foi adotado um padrão com 20 pequenos quadrados, o que não era totalmente novo, mas que muito contribuiu para tornar ainda mais particular o estilo artístico amarniano. Os dois quadrados extras poderiam ser adicionados nos mais variados locais do corpo: acima do umbigo ou entre este e o mamilo, poderiam ser inseridos na face e outro no pescoço, bem como na região do torso.[458] Dependendo de onde eram fixados os extras, as imagens poderiam adquirir um efeito encurtado

[453] Sobre registros, Cf. ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, pp. 17-19. Cf. SCHÄFER, Heinrich. Op. cit., pp. 163-166.
[454] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 28.
[455] FREED, Rita. Op. cit., 2001, p. 334. A autora explica que uma figura de pé media 6 côvados.
[456] ROBINS, Gay. *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art.* London: Thames & Hudson, 1994.
[457] Idem. Op. cit., 1986, p. 30-31.
[458] Idem, ibidem, p. 54.

na região das pernas. Nesta imagem podemos observar uma comparação das proporções entre os reinados de Amenhotep II e Akhenaton.

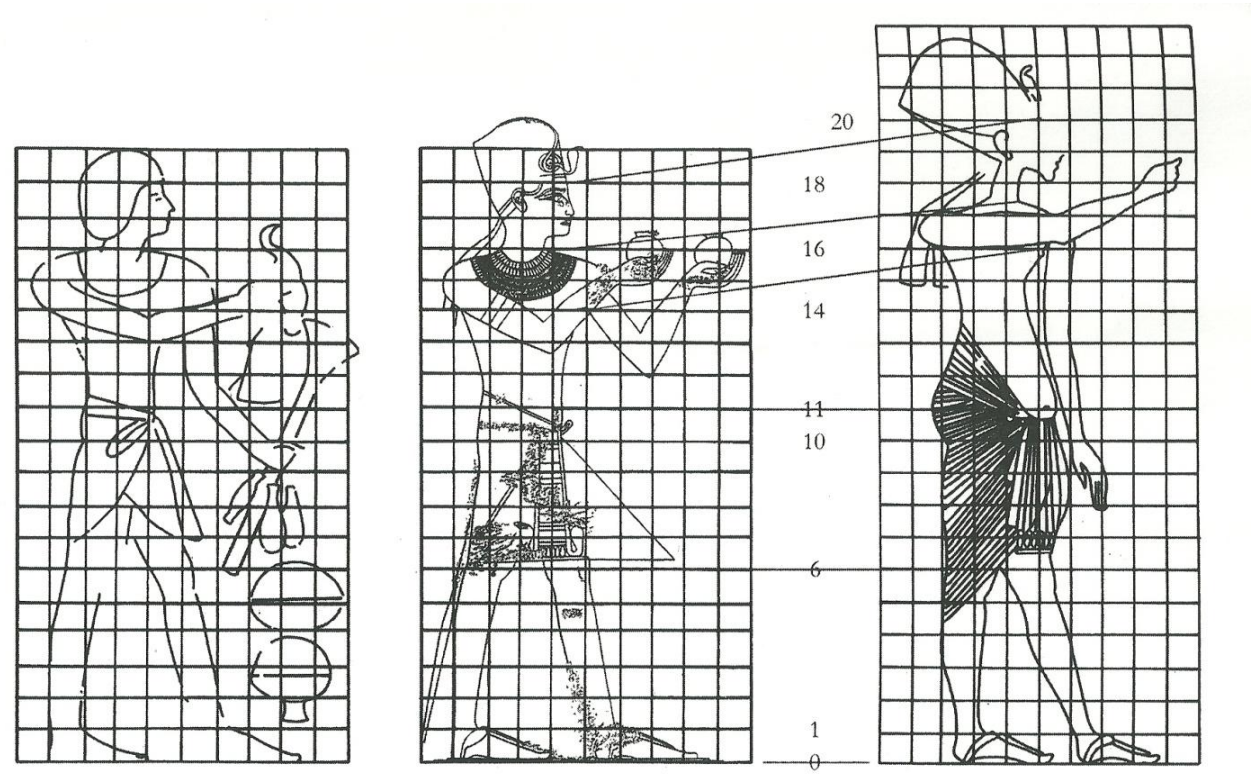


Figura 18: Comparação entre os reinados: figuras humanas amarnianas sob um quadriculado de 20 pequenos quadrados. **Referência:** Laboury, Dimitri. *Akhenáton. Les Grand Pharaons*. Pygmalion edition, 2010, p. 219.

Antes de receber a devida decoração, as paredes de templos e tumbas deveriam ser preparadas mediante o alisamento de sua superfície, cobrindo com gesso possíveis áreas defeituosas. Os locais onde as figuras seriam inseridas eram marcados com linhas vermelhas e os supramencionados quadriculados, que posteriormente eram cobertos, quando da finalização da obra.[459]

Enquanto as pinturas podem ser distintivas por suas cores e traços, os relevos, que estão no meio do caminho entre estas e a escultura, adquiriam

[459] Idem, ibidem, p. 20.

seu efeito por intermédio de luz e sombra; embora muitos tenham sido pintados, hoje se encontram carentes de coloração.[460]

De acordo com Antonio Brancaglion, os relevos podem ser divididos em três categorias: o alto relevo ou relevo entalhado/ressaltado obtido a partir do rebaixamento do fundo que deixa as figuras destacadas, fora da superfície de pedra, utilizado, sobretudo, em ambientes internos, onde a luz não incidia diretamente, revelando assim as cenas com maior nitidez[461]; o relevo escultórico ou destacado, onde as figuras são realçadas ao fundo e quase formam uma real escultura; e, por fim, o chamado baixo relevo ou escavado, no qual a superfície das figuras era cortada profundamente, particularmente favorecido pela luz do sol, que dava forma às silhuetas esculpidas. Por isso mesmo, o relevo cavado em profundidade foi amplamente empregado nas paredes exteriores dos templos do Reino Novo, cujas cenas poderiam ser vistas a uma distância considerável, quando a luz do sol incidia nos contornos.[462]

A técnica foi muito utilizada durante o período amarniano, talvez pela agilidade que a mesma oferece em sua execução, pois já destacamos a pressa com que as construções atonistas foram erguidas. Além disso, o relevo escavado dificulta a usurpação e ainda confere certa vivacidade ao que era retratado, que Akhenaton pode ter se interessado ao decorar paredes inteiras, às vezes duas, com uma única cena, geralmente envolvendo a família real nos mais diversos contextos.

[460] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 2003, p. 49.
[461] Idem, ibidem, p. 51. Robins explica que a luz do sol tende a achatar as figuras em alto relevo, por isso mesmo era mais apropriado para ambientes fechados.
[462] Idem, ibidem, p. 50.

3.3- UNINDO MAGIA E SIMBOLISMO

"Símbolos representam algo contrário ao que de fato retratam e a civilização egípcia antiga esteve simbolicamente orientada em um grau poucas vezes atingido em outras culturas".[463] De acordo com Richard Wilkinson, a "mensagem simbólica" é o único tema que se encontra invariavelmente em todas as composições reminiscentes em arte egípcia.[464] Tal simbolismo poderia ser expressado 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.[465]

O entendimento total das composições de arte egípcia, portanto, necessita de certo conhecimento acerca de determinados símbolos, que além das crenças religiosas, poderiam representar as ideias dos egípcios a respeito do cosmos sobre a criação e perpetuação da vida, neste mundo e no próximo, bem como eram utilizados para proteger o Egito das forças caóticas.[466] Nas supramencionadas paredes exteriores dos templos, por exemplo, o faraó geralmente era retratado em proporções colossais, maior do que na parte interna, massacrando os inimigos do Egito considerados como agentes do caos. Aqui então podemos entender por que em alguns raros casos os autores assinaram seus nomes nos trabalhos artísticos: para proclamar sua participação na imprescindível obra cósmica de preservação da ordem universal comandada pelo faraó.[467]

A crença na "vida independente" que tinham as imagens, para usar um termo de Schäfer, deixa seu teor mágico bastante evidente e imperativo. Segundo John Baines, a magia era um "modo de se provocar acontecimentos por meio da observação de procedimentos apropriados" acionada quando "os meios normais não produziam os efeitos desejados".[468]

---

[463] WILKINSON, Richard. "Symbols". *The Ancient Gods Speaks. A Guide to Egyptian Religion*. Oxford University Press, pp. 341-342.
[464] Idem. Op. cit., 1992, p. 9.
[465] Idem. *Symbol and Magic in Egyptian Art.* London: Thames and Hudson, 1994.
[466] Idem, ibidem.
[467] CARDOSO, Ciro. *Arte e Ofícios no Antigo Egito*. Material cedido pelo autor, p. 7.
[468] BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 206.

No antigo Egito, a magia era entendida como uma força criadora, mais antiga do que todos os deuses, que fora indispensável no processo de criação do universo. [469] Deste modo, a crença em atos mágicos era crucial para a ordenação do mundo criado e de sua perpetuação. Os deuses geralmente a utilizavam em seu favor, de forma benéfica ou não, entre outras artimanhas.

Embora fosse uma prerrogativa divina, os homens também estavam aptos a realizar atos mágicos através do uso de amuletos, sobretudo. [470] Ao representar algo, os egípcios esperavam obter o resultado almejado, tal qual o exemplo do relevo templário de proporções cósmicas e emanadas pelo estado faraônico, mas que também pode ser verificada em tarefas mais corriqueiras ligadas ao âmbito doméstico ou cotidiano, contra um inimigo ou uma doença.[471]

Como já destacamos, a figura era aquilo representava, logo poderia evocar a realidade de forma mágica. [472] Dentro desta perspectiva, Wilkinson salienta que o propósito da magia não é lá muito distinto da religião, já que ambas almejavam atingir a "transformação do estado", ou seja, a mudança da realidade existente para outra que se preferia.[473]

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.[474]

Devido à relevância do estudo de Wilkinson para nossa tese, especialmente no que concerne à metodologia, resumiremos nas páginas seguintes este grupo de elementos simbólicos que nos fornecem "declarações não verbais" cruciais para uma compreensão cabal das representações egípcias, as quais serão determinantes para análise das imagens amarnianas.

---

[469] CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 110.
[470] BAINES, John. Op. cit., 2002, p. 206.
[471] Idem, ibidem, p. 207.
[472] BONHÊME, Marie-Ange. *L'Art Égyptien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, pp. 7-17. Apud CARDOSO, Ciro. *Arte e Ofícios no Antigo Egito*. Material cedido pelo autor.
[473] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 7.
[474] Idem, ibidem.

3.1.2.1- A Importância das Formas, Tamanhos e Locais

A apresentação das ideias de Wilkinson será iniciada pelo que ele próprio designou como "simbolismo da forma". Segundo o autor, este pode ser expresso em dois níveis de associação: o primário, feito diretamente, ou secundário, quando a correlação ocorria de maneira indireta.[475] No primeiro caso, Wilkinson utiliza o exemplo do amuleto em forma de pilar *djed* associado ao Mundo Inferior osiriano, geralmente com olhos, braços e outras características do deus ctônico, representando, portanto, sua espinha dorsal. O amuleto nesta forma significaria sustentação e estabilidade sendo colocado na múmia do morto e também desenhado no fundo dos caixões para cumprir as funções almejadas supracitadas.[476]

Na associação secundária, por sua vez, a forma do objeto sugere algo diferente e com significado simbólico próprio. O autor toma como exemplo um búzio, usado como amuleto por mulheres da realeza, cuja forma similar a uma genitália feminina era um potente símbolo de fertilidade e sexualidade. De maneira análoga, um amuleto com a mão fechada (figa) também poderia representar o princípio sexual feminino, já que as principais sacerdotisas que atuavam como consortes do deus Amon recebiam os títulos de "Mão do Deus" junto com "Esposa do Deus".[477]

A primeira mulher da realeza a funcionar simbolicamente como esposa de Amon foi a rainha Ahmés-Nefertari, mãe do faraó Amenhotep I.[478] Desde então, o título esteve relacionado com o deus Amon e as mulheres da família real, cargo geralmente ocupado pelas filhas solteiras do monarca. Nos relevos, a "Esposa do Deus" aparece representada junto com sacerdotes masculinos praticando funções sacerdotais, tal como os homens.

Segundo Shafer, as esposas de Amon deveriam "purificar-se no lago sagrado, ficar diante do deus, adorá-lo, tocar o sistro, apresentar Maat e alimentá-lo". [479]As sacerdotisas ainda deveriam "marchar em procissão,

[475] Idem, ibidem, pp. 16-36.
[476] Idem, ibidem, p. 17.
[477] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 17.
[478] SHAFER, Byron. Op. cit., 1997, pp. 14-15.
[479] Idem, ibidem.

conduzir ritos de fundação e ainda queimar imagens de inimigos em ritos de execração".[480]

A designação como "Mão do Deus", por sua vez, tem uma conotação sexual evidente e, muito provavelmente, estava relacionada com a masturbação do demiurgo criador no começo dos tempos. Green observou que o título desapareceu após o reinado de Tutmés IV e só voltou a ser mencionado na Décima Nona Dinastia, associado à rainha Nefertari.[481] Aqui, portanto, já observamos em Amenhotep III um distanciamento da teologia tebana em alguns contextos, sem, contudo, romper com esta tradição, preferindo assim associar Tiy às divindades solares, como Háthor e Tefnut, intensificado sob Nefertíti.

Wilkinson ainda aponta formas diferentes com o mesmo significado, como o caso clássico do rei do Egito, que poderia seria representado como um touro, um falcão ou mesmo uma esfinge. Por outro lado, formas similares poderiam ter significados distintos.[482]

O tamanho das figuras em relevos ou esculturas é outro ponto significativo em arte egípcia e, na maioria dos casos, não reflete a realidade, mas traduz posição social, indicando superioridade ou inferioridade hierárquica.

Por isso mesmo, o rei, de natureza divina, aparece sempre destacado dentre os demais, mesmo em relação à rainha, revelando uma clara hierarquia religiosa e social. O mesmo se aplicava aos deuses, geralmente equiparados ao monarca. Pais eram maiores que os filhos, homens maiores que animais e assim por diante.[483]

Na famosa paleta de Narmer, que remonta ao período pré-dinástico, já é possível observarmos o faraó, com a dupla coroa do Alto e Baixo Egito, cercado por diversas figuras humanas e nitidamente em maiores proporções, enfatizando seu *status* superior, já que na ideologia faraônica ele era o campeão invencível, sobre-humano, herdeiro do cosmos completo e dono, inclusive, dos países estrangeiros.

---

[480] Idem, ibidem. O tema será retomado no capítulo V.
[481] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 416.
[482] Idem, ibidem, pp. 18-26. O exemplo da estátua de Amenhotep III é particularmente interessante.
[483] CARDOSO, Ciro. *A arte canônica egípcia: regras básicas*. Material cedido pelo autor, p. 2.

Figura 19: Paleta cerimonial do rei Narmer do começo do período dinástico. Disponível em http://www.ancient-egypt.org/index.html acesso em 25 de julho de 2014.

No contexto funerário, o morto, dentro de sua tumba, também era representado em escala ampliada, diante de sua família e serventes. Durante a "reforma" de Amarna, contudo, este último deixou de protagonizar a cena mortuária, sendo mais um entre os muitos súditos do faraó, com exceção do grupo de "Janelas das Aparições", onde interage com a família real e ganha destaque em sua cena de recompensa.

Podemos observar que tal regra de hierarquia foi mantida sob Akhenaton, conforme mostra a ficha CA15: Akhenaton maior que Nefertíti, maior que Meritaton, maior que Mekataton, no volume II.

Wilkinson também ressalta razões "mitológicas" para realçar o tamanho de certos objetos, como em uma representação na tumba de Senedejm, em Tebas, onde ele e a mulher estão ceifando enormes grãos de suas alturas. A base mítica, neste caso, foi determinada por encantamentos mágicos presentes no *Livro dos Mortos*, descrevendo dimensões gigantescas no Mundo Inferior que encontram suporte no material imagético.

Além de ampliações, também eram comuns reduções de tamanho com propósitos distintos: para diferenciação de *status* ou por razões puramente artísticas de composição de cena.[484]

Mas nem só de ampliações e reduções de escala vivia a arte egípcia. É possível observarmos figuras em igualdade de tamanho. Neste caso, Wilkinson ressalta que dois aspectos devem ser levados em consideração: a chamada "isocefalia" e a "igualdade de escala".[485] A "isocefalia", ou seja, cabeças na mesma linha, comum nas representações entre deuses e o faraó, indicava igualdade entre as figuras retratadas ou mantinha uma diferença hierárquica colocando as cabeças de certas figuras no mesmo nível para que o indivíduo menos importante não tivesse que "olhar para baixo" diante dos mais importantes.[486]

No confronto face a face entre o rei do Egito e as estátuas divinas no âmbito litúrgico, a "isocefalia" é sempre notável. Neste caso, o deus é representado um pouco menor para que ambos aparecessem com a altura equiparada quando a estátua fosse colocada sobre o plinto. Tal elevação deixaria o deus bem maior que o monarca, caso não estivesse em escala reduzida, o que contribui para manter o *status* de "igualdade teológica" entre ambos.[487] Em Amarna, isto só foi possível nos primeiros momentos em que o deus Aton ainda era representado sob a forma de falcão, Ra-Harakhty.

No que concerne à "igualdade de escala", o modo de funcionamento é bastante semelhante ao da "isocefalia" e, de acordo com Wilkinson, "é expressado de uma maneira na qual as figuras mais importantes nunca são mostradas menores do que as figuras de menor importância".[488]

Em certos contextos, a "igualdade de escala" não implicava igualdade de *status,* como em cenas de batalhas comuns no Reino Novo, onde um único inimigo do faraó poderia ser retratado na mesma escala do rei no intuito de representar o inimigo como um todo.

[484] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 54.
[485] Idem, ibidem, pp. 46.
[486] Idem, ibidem, p. 46.
[487] Idem, ibidem. Cf. Séty I e Amon na figura 1 da página 16 no capítulo I.
[488] Idem, ibidem, p. 47.

Em Amarna, nas cenas de culto em Tebas, a rainha aparece bem menor que o faraó, ao passo que em Akhetaton a disparidade diminuiu visivelmente. Não há exemplares de "isocefalia", mas nas "estelas-santuário" do grupo "Intimidade da Família Real" chegou-se muito perto disto.

Outro aspecto que precisa ser considerado nas análises imagéticas egípcias é o "simbolismo do local". Fosse a orientação para construção de um templo, fosse uma área específica associada a um determinado deus, a localização é decisiva para compreender as imagens egípcias em sua totalidade.

Wilkinson divide o simbolismo do local em duas categorias que designou como: "posição absoluta" e "posicionamento relativo", e as definiu como a "localização real de um objeto ou estrutura" e a "disposição da coisa ou de elementos individuais dentro de tais objetos ou estruturas referentes a algum outro aspecto, área ou direção", respectivamente.[489]

No contexto amarniano, a partida para Akhetaton foi absolutamente determinante para introdução de novos elementos artísticos e religiosos, os quais buscaram, definitivamente, elevar o grupo régio ao *status* divino em vida.

O Egito como sede do mundo organizado estava inserido na intercessão de dois grandes eixos: um Leste-Oeste, que acompanhava o ciclo diário do sol, e outro norte-sul, delimitado pelo curso do rio Nilo. Tais eixos perpassam inúmeras concepções simbólicas de localização e orientação, tanto na arte quanto na religião egípcia. Os mortos, por exemplo, estavam associados ao ocidente, ao sol poente e aos deuses Osíris, o "Chefe dos Ocidentais", regente do Mundo Inferior, e Háthor, "Senhora do Ocidente", que recebia o morto no além-túmulo.[490] No Reino Antigo, os falecidos eram enterrados olhando para o leste em função de sua relação simbólica com o renascimento.[491]

O norte e o sul do Egito marcavam uma dualidade que, além de geográfica, possuía forte conotação política. Era na figura do faraó que tal dualismo se reconciliava todas as vezes que um novo monarca subia ao trono reunificando simbolicamente as "Duas Terras". O Alto Egito ao sul e o Baixo Egito ao norte possuíam emblemas heráldicos, os quais eram simbolicamente

[489] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 60. O ponto acerca da espacialidade será aprofundado no capítulo V.
[490] Idem, ibidem, p. 65.
[491] Idem, ibidem.

apresentados, inclusive, através do uso de certas cores, como na Coroa Vermelha do Baixo Egito e na Coroa Branca do Alto Egito.

Nos templos, o alinhamento norte e sul de determinadas figuras pode ser facilmente identificado com símbolos do duplo país, como nas representações da deusa abutre do sul, Nekhebet, e a da deusa cobra do norte, Uadjet, em áreas do santuário associadas com tais regiões do Egito.[492]

Outros locais de importância mítica ou religiosa, cujo simbolismo foi especialmente enfatizado pelos antigos egípcios, podem ser enquadrados na categoria "posição absoluta"'. Dentre essas áreas, podemos mencionar as cidades de Abidos e Heliópolis, de forte conotação mortuária e solar, ligadas a Osíris e Ra, respectivamente. Para Wilkinson, o "posicionamento relativo" era tão importante quanto a "posição absoluta" de que se falou.

Em certos casos, a orientação de figuras e objetos na cena ocorria no nível "micro", bastante específico, dentro de uma composição, mas, às vezes, o alinhamento poderia atingir um nível "macro" e até mesmo geográfico.[493] O primeiro pode ser notado em representações de vitória sobre os inimigos das "Duas Terras": subjugados e inferiores, eram geralmente retratados na base do trono régio ou de estátuas e até mesmo nas solas das sandálias do faraó.[494] Em Amarna, temos a representação de estrangeiros atados ao símbolo de união do Egito nos umbrais das "Janelas das Aparições", estrutura palacial que expressa o poder régio.[495]

No nível macro, os pontos cardeais, o sol ou mesmo as estrelas poderiam orientar a construção de templos, pirâmides e tumbas, como observamos no caso amarniano, no qual o sepulcro régio alinhou-se com outras estruturas templárias, palaciais e as estelas de fronteiras de Akhetaton, emanando os raios solares para todo o "Horizonte do Aton".

[492] Idem, ibidem, p. 66.
[493] Idem, ibidem, p. 63.
[494] Idem, ibidem, p. 64.
[495] Cf. ficha JA62 em nosso catálogo.

3.1.2.2- Sobre Materiais, Cores e Números

Os vários materiais empregados na confecção do conjunto imagético, tal como a forma, o tamanho e a cor, estavam imbuídos de forte conotação simbólica, pois eram considerados pelos egípcios como a "substância do objeto", parte integrante fundamental de sua composição interna.

Os mais duráveis e certamente mais importantes eram os metais e as pedras, embora outros que Wilkinson classifica como mais "humildes", como cera, argila, água e incenso também possuíam atributos simbólicos potentes, sendo estes últimos cruciais nas representações de culto divino, em Amarna receberam muito destaque.

O mesmo pode ser dito da madeira, embora as de boa qualidade fossem importadas com certa frequência.[496] Algumas árvores de onde a madeira era extraída tinham forte identificação com certas divindades, que poderiam, portanto, manifestar-se através delas. O sicômoro, por exemplo, era identificado com Háthor, "Senhora do Sicômoro", e ainda com Isis, Nut e Ra-Harakhty. O salgueiro, por sua vez, tinha forte simbolismo mítico, tanto quanto iconográfico, uma vez que abrigou o corpo morto de Osíris, e por isso está associado à vida, à fertilidade e ao renascimento.[497]

Apesar de todo naturalismo presente em Amarna, Aton ou a família real parecem não efetuar quaisquer associações deste tipo, mesmo que plantas e outros seres tenham sido beneficiados em sua nova cosmovisão no que tange à benevolência divina, incluídos no "universo moral".

Dentre os metais mais recorrentes, podemos destacar o ouro, substância considerada "divina e imperecível", relacionada ao sol por seu brilho e coloração, concebido como a "carne de Ra" e de outros deuses dele saídos, portanto, consubstanciais com o deus solar. Por isso mesmo o metal foi bastante presente em representações amarnianas, como no chamado "ouro da honra" dado nas cenas de recompensa desenvolvidas na "Janela das Aparições". [498]

[496] Idem, ibidem, pp. 82-103.
[497] Idem, ibidem, pp. 90-91.
[498] Cf. ficha JA58 em nosso catálogo de imagens.

A prata, mais rara que o ouro no Egito, por sua vez, era a substância que constituía os ossos das divindades e estava relacionada com a lua em diversos contextos e consequentemente vinculada aos deuses lunares, como Khonsu e Thot, cujas estátuas em forma de babuíno, animal sagrado que o simboliza, eram feitas de prata.[499] O ferro, de simbolismo "cósmico" e o chumbo, também foram bem utilizados para amuletos.[500]

As pedras merecem um destaque especial dentre os materiais aqui reunidos. Os egípcios costumavam empregá-las em suas gigantescas construções, fossem estas templárias ou funerárias, 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. Segundo Freed, os blocos de pedra eram talhados ainda nestas pedreiras, como no caso dos *talatats*, cujas dimensões reduzidas tornaram-se marcas registradas da arte e da arquitetura do período amarniano, sobretudo em seus primeiros anos tebanos.[501]

A tumba, entendida como a morada eterna dos mortos, bem como o templo, local que a divindades escolhiam para comunicação com homens, eram feitos de pedra. As casas dos vivos, não. Em Amarna, os palácios foram concebidos como parte integrante da arquitetura sagrada, pois abrigavam, tal como os antigos tabernáculos, os deuses vivos da família real amarniana. Por isso mesmo foram erigidos em pedra, algo excepcional, que corrobora a ideia da vida íntima do faraó e seus entes como elemento constitutivo do culto diário.[502] Com base em Jorge Ogdon, Wilkinson salienta que a pedra possuía "características de permanência, imutabilidade e incorruptibilidade, que sugere a existência de outra realidade". Akhenaton parece ter incorporado amplamente esta ideia na expressão de sua nova visão de mundo.[503]

Dentre a rica gama de pedras empregadas, podemos mencionar: o alabastro egípcio ou calcita, de coloração branca, usada em altares e santuários, bem como em jarros e vasilhames; o basalto, pedra negra dura associada ao Mundo Inferior; o granito, amplamente empregada na confecção

[499] Idem, ibidem, pp. 83-84.
[500] Idem, ibidem, p. 85.
[501] FRED, Rita. Op. cit., 2001, p. 331.
[502] VERGNIEUX, Robert. Op. cit. 2013, p. 90.
[503] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 88.

de sarcófagos, como o de Akhenaton, e construções e estátuas; o quartzito, de forte conotação solar em função de sua coloração amarela, vermelha ou branca, particularmente utilizado por Akhenaton e seu pai.[504]

As pedras semipreciosas eram adotadas na fabricação de amuletos, em sua maioria, com destaque para o lápis lazuli, altamente potente em função de sua coloração azul com pontinhos dourados que remetia aos céus, além da turquesa, da malaquita e da carneliana, de tonalidade marrom-avermelhada, muito utilizada na confecção de joias, como no peitoral inacabado da família real presente em nosso catálogo, ficha IR42 de “Intimidade da Família Real.” Wilkinson explica que o uso do material adequado para cada amuleto poderia potencializar de forma significativa seu desempenho mágico.[505]

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. Tal como o material empregado, com o qual tinha forte conexão, a coloração era parte integrante da natureza da imagem, substancialmente indissociáveis.[506]

A paleta de cores egípcias 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.[507]

As cores eram derivadas de pigmentos minerais diversos, como ocre, ferro, azurita, malaquita e gesso, apenas para citar alguns exemplos. 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.[508]

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

[504] Idem, ibidem, pp. 86-87.
[505] Idem, ibidem, p. 88.
[506] Idem, ibidem, p. 104.
[507] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, pp. 23-26.
[508] Idem, ibidem, p. 25.

na cena. Homens, por exemplo, tinham suas peles em vermelho puxado para o marrom, que os distinguia do tom das dermes das mulheres, geralmente marrom clara ou amarela, talvez um indicativo de que passavam a maior parte do tempo dentre de casa, ao contrário dos homens, que realizavam inúmeras atividades sob o sol.[509].

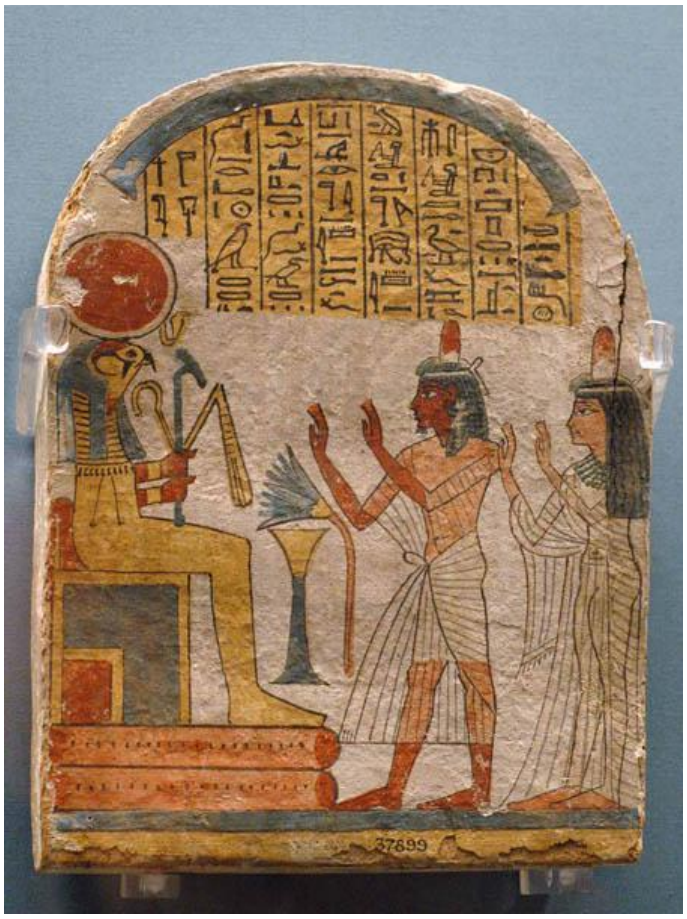


Figura 20: Colorações distintas entre Nakhtefmut, mais escuro, e sua filha, Shepenese, mais pálida. Ambos louvam o deus solar, Ra-Harakhty, entronizado. Disponível em http://www.ancient-egypt.co.uk/bm_egyptian/index_3.htm acesso em 25 de julho de 2014.

Os povos estrangeiros, além de roupas e tipos de cabelos diferentes, também recebiam cores específicas: núbios e povos ao sul do país eram retratados em negro, beduínos, hititas e sírios, em amarelo claro, e líbios, um

[509] Idem, ibidem. Rosa ou branco também poderiam ser adotados para as peles das mulheres, assim como o alaranjado. Homens mais velhos eram retratados em um tom mais claro do que os mais jovens, possivelmente seguindo a mesma ideia das atividades ao ar livre.

tom quase branco. Todos notavelmente distintos dos egípcios marrom-avermelhados.[510] Mortos, que também faziam parte de outra categoria de seres, eram pintados em negro, uma das cores prediletas dos egípcios para o Mundo Inferior, mas não a única.

O mesmo vermelho estava associado ao fogo, ao sangue, ao deserto, podendo, inclusive, simbolizar as forças caóticas da desordenação. “Coisas vermelhas” eram consideradas negativas, temidas, como a serpente a Apófis, sempre retratada nesta tonalidade. Por outro lado, a cor também estava associada à vida, à regeneração e ao sol.[511]

O azul, cor do deus Amon-Ra refletiu-se na coloração das faces de certos faraós, assimilados ao deus tebano. A cor tinha uma identificação natural com os céus e as águas primevas, o que a qualificava como símbolo da vida e do renascimento, mas também a relacionava ao rio Nilo, ícone de fertilidade para os egípcios.[512] Curiosamente, é a cor das coroas preferidas usadas por Akhenaton e Nefertíti, *kheperesh* e alta de topo plano, respectivamente.

O verde, assim como o azul, fazia uma associação natural com a vegetação, logo, com a própria vida em crescimento, significando saúde e vitalidade. “Coisas verdes” eram um eufemismo para tudo aquilo que era positivo. A conexão do verde com ressurreição e fertilidade a torna a cor mais comum para representar Osíris, embora o deus também possa aparecer em azul e preto.[513]

O amarelo era primordialmente a cor do sol e da pele dos deuses, bem como de objetos de conotação solar, como o escaravelho. O branco simbolizava a purificação no âmbito ritual, mas poderia também funcionar como um substituto do amarelo em contextos solares.

Finalmente, o preto era a cor da noite e da morte, logo simbolizava o Mundo Inferior em inúmeras situações, bem como divindades a ele vinculadas, como Anúbis e Osíris. Fora do contexto funerário, a cor poderia simbolizar o

[510] Idem, ibidem, p. 115.
[511] Idem, ibidem, pp. 106-107.
[512] Idem, ibidem, pp. 107 -108.
[513] Idem, ibidem, p. 108.

próprio Egito, conhecido como a "Terra Negra", *kemet,* em função do solo escuro que se formava no vale do Nilo, símbolo de fertilidade.[514]

As cores poderiam se opor simbolicamente, como já demonstramos no caso do vermelho e do branco, do Alto e Baixo Egito, do vermelho do deserto e do negro das margens férteis.[515]

Assim como a cor, tamanho e forma, os números também possuíam dimensão simbólica e devem ser considerados na análise das imagens egípcias, especialmente 2,3,4, 7 e seus múltiplos.

De certa forma, todos eram expressões da "unidade na pluralidade". Era, portanto, a unidade e não a diversidade enfatizada em arte egípcia, bem como em todo pensamento egípcio. É preciso salientar que um mesmo número poderia ter significado simbólico distinto sob circunstâncias diferentes.

Dois era o número da dualidade e da unidade. Como já destacamos em alguns pontos da tese, o dualismo era uma característica intrínseca ao próprio pensamento egípcio, que foi desenvolvido com base em "oposições complementares", as quais levam a uma "síntese unitária".[516]

No âmbito mítico, Hórus e Seth disputavam o trono de Osíris, as eternidades *neheh* e *djet* abarcavam o conceito de temporalidade, Shu e Tefnut eram o primeiro casal primordial, todas oposições que se harmonizavam perfeitamente. Vimos também os exemplos do Alto e Baixo Egito, que aludiam ao sul e ao norte do país, com suas cores, coroas e suas plantas heráldicas, o papiro e o junco, que eram atadas nas representações iconográficas pelos deuses supracitados, símbolo da união das duas terras.

[514] Idem, ibidem, p.110.
[515] Idem, ibidem, p. 111.
[516] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 1999, p. 25.

Figura 21: Do templo de Sesóstris I, Reino Médio, Seth e Hórus atam as plantas emblemáticas do Alto e Baixo Egito, com os pés sobre o hieróglifo *sema*, que significa união. **Referência:** SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colônia (Köln): Könemann, 2001, p. 421.

Três era o número da pluralidade, atributo que se estendia aos seus múltiplos e notável nas muitas famílias divinas, compostas por pai, mãe e filho - as famosas tríades, como Isis, Osiris e Hórus, e Mut Amon e Khonsu. No caso amarniano, como observamos nos capítulos anteriores, tal elemento foi bastante enfatizado no âmbito religioso, embora no conjunto imagético o faraó tenha preferido incluir um número maior de figuras, na tentativa de abarcar toda sua família "divina".

Grupos de três deuses não necessariamente constituem uma família. Salientamos acerca do henoteísmo, uma forma monolátrica, entendida como assimilação ou síntese de vários deuses em favor de um deles, verificada no Hino de Leiden, que "todos os deuses eram três, Amon, Ra e Ptah", onde o deus solar era a face, o deus menfita, seu corpo, e o tebano, sua identidade oculta.[517]

[517] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 132.

O quatro era o número da totalidade e da perfeição. Provavelmente o mais recorrente em arte egípcia, tanto quanto no contexto ritual, ficando atrás apenas do número dois.[518] Wilkinson salienta que a religião egípcia antiga oferece uma série de bons exemplos, como os quatro filhos de Hórus, as quatro deusas protetoras no âmbito mortuário, os quatro tijolos mágicos nas tumbas reais do Reino Novo.[519]

A associação com os quatro pontos cardeais confere forte simbolismo ao número, que assim conotaria a totalidade de que se falou. O número também marcava as "quatro raças da humanidade", a saber: asiáticos, núbios, líbios e egípcios. Foi particularmente enfatizado por Akhenaton nas cenas de liturgia onde ele, junto com a rainha Nefertíti e suas duas filham mais velhas oficiam sob os raios do Aton.

O número sete, por sua vez, estava associado ao conceito de perfeição e efetividade, e a soma de três mais quatro pode ter sido incorporada em sua concepção, que, então, abarcaria as noções atreladas aos números supracitados.[520] O nove simbolizava a eneada, grupo de nove deuses que originou o universo, com destaque para a heliopolitana, e também os "nove arcos", tradicionais inimigos do Egito, ambos recorrentes no contexto artístico.

3.1.2.3- Entre Palavras, Ações e Gestos

Sinais hieroglíficos, *medu netjer*, "palavras do deus", formam a base da iconografia egípcia. Considerados "divinos" por natureza, uma dádiva dos deuses aos homens, os hieróglifos estavam imbuídos de forte poder mágico, para evitar, destruir ou mesmo criar algo através da escrita. Eram encarados pelos egípcios como "coisas vivas", dotados de vida própria. Seu conteúdo simbólico, portanto, é de suma importância para a análise imagética, seja de uma pintura, relevo ou escultura.[521]

A crença no poder performático da palavra escrita, tanto quanto do que hoje consideramos representações iconográficas, era tão forte que os antigos

[518] Idem, ibidem, p. 133.
[519] Idem, ibidem.
[520] Idem, ibidem, p. 136.
[521] WILKINSON, Richard. *Reading Egyptian Art.* London: Thames & Hudson, 1992.

egípcios deliberadamente “mutilavam” sinais considerados perigosos para que se tornassem inofensivos, como animais e criaturas ameaçadoras.

Nesta interação entre palavras e figuras, o nível de associação poderia ocorrer em grau “primário”, quando hieróglifos aparecem de maneira explícita nos trabalhos de arte compondo quase totalmente um relevo ou escultura, ou a relação poderia acontecer no nível “secundário”, quando feita de forma mais sutil que a anterior, onde objetos, pessoas ou gestos sugerem a forma de um hieróglifo.[522]

Wilkinson explica que a natureza “flexível” do sistema hieroglífico permite que seu uso simbólico em arte egípcia representacional fosse expresso das mais diversas maneiras: foneticamente, menos usual; ideograficamente, onde formas hieroglíficas poderiam funcionar como representação de indivíduos ou manifestações de divindades, através dos chamados “*rebus*”, como visto no prenome de Amenhotep III no primeiro capítulo; por metáfora visual, quando um sinal era usado para sugerir algo com que isto se associava; por meio de uma analogia visual, empregada quando objetos eram feitos na forma de símbolos hieróglifos a que se assemelhavam.[523]

É importante destacar o que Wilkinson chama de “personificações” no uso dos hieróglifos em arte egípcia, com os quais podemos identificar “hipóstases” ou ainda enriquecer o valor simbólico do objeto de alguma maneira.[524]Personificações podem ser enquadradas em dois tipos de categorias: “formal”, quando figuras humanas eram feitas para personificar um objeto, um local ou ideia, ou “emblemática”, relacionada com objetos não humanos ou emblemas, os quais recebem atributos humanos, como em símbolos da vida, *ankh*, com mãos, por exemplo.[525] Seriam os raios do Aton uma espécie de personificação?

As ações retratadas em arte egípcia eram realizadas pelos deuses, pelos homens, majoritariamente o faraó, ou mesmo por animais. As atividades poderiam pertencer ao mundo real, ao âmbito mítico ou mesmo iconográfico, e

[522] Idem. Op. cit., 1994, pp. 155-156.
[523] Idem. Op. cit., 1994, pp. 155-157. Cf. o prenome na página 22 no capítulo I.
[524] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 11. Baseado em John Baines, Wilkinson define hipóstase como a personificação de ideais e coisas não humanas.
[525] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 11.

ainda serem subdivididas em rituais e não rituais.[526] Particularmente, nos interessa o simbolismo das ações régias no contexto artístico e da ideologia monárquica subjacente.

As atividades “reais” eram aquelas que ocorriam no mundo real, cujas raízes poderiam estar fincadas no começo da era dinástica e que eram continuamente representadas simbolicamente, como a corrida ritual do faraó no festival *Sed,* rito de perpetuação e afirmação do poder régio, que o faraó de fato participava.[527]

Ações de caráter “mítico” eram aquelas em que o rei desempenhava funções sob a tutela divina, como se fora instruído diretamente por eles. Muito embora algumas atividades possam ter sido realmente exercidas pelo faraó, o propósito mítico sobrepujava os demais.[528]

As ações que Wilkinson classifica como “iconográficas” tinham um forte cunho propagandístico e, de maneira geral, “ajustavam artificialmente” as cenas, muitas vezes com base em eventos concretos, com intuito de favorecer o caráter sobre-humano do monarca, como nos contextos de batalha, massacrando impiedosamente os inimigos do Egito apenas com uma das mãos, conforme podemos observar na figura da página seguinte.

A maioria das cenas formais, contudo, tinha um propósito ritualístico, onde o faraó ora era retratado a serviço dos deuses, enquanto intermediário entre a humanidade e o âmbito divino, ora mantendo a ordem salvaguardada dos elementos caóticos que insistiam em acossar o Egito.[529]

[526] Idem. Op. cit., 1994, p. 170.
[527] Idem, ibidem, p. 171.
[528] Idem, ibidem.
[529] Idem, ibidem, p. 173.

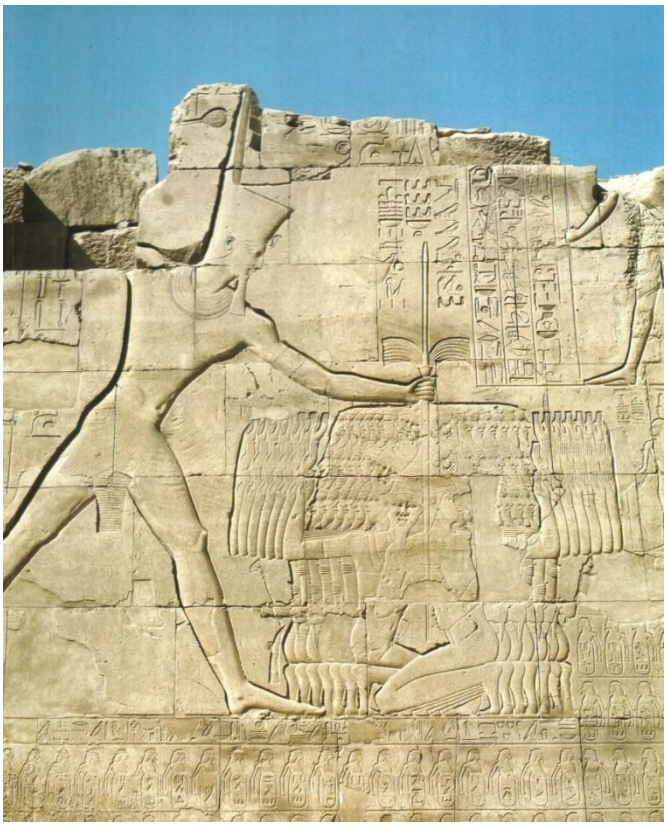


Figura 22: Tutmés III em pose típica de subjugo dos inimigos do Egito, impiedosamente massacrados pelo faráo. Sétimo pilone do templo de Amon-Ra, Karnak. **Referência:** SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colônia (Köln): Könemann, 2001, p. 163.

O simbolismo das ações recém-apresentado possui um aspecto bastante particular, relacionado aos gestos das figuras retratadas, os quais estavam imbuídos igualmente de forte teor simbólico. Para Wilkinson, gestos podem ser entendidos como “movimentos, posições e poses individuais especificamente prescritas, as quais poderiam ser usadas como parte de uma atividade mais ampla ou funcionar individualmente”.[530]

Segundo o autor, seus aspectos simbólicos são dos mais complexos em arte egípcia, especialmente porque a linha entre ações e gestos é bastante tênue nas representações egípcias. Ao longo da história faraônica, certos gestos foram mais utilizados em determinados períodos e alguns, inclusive, podem ter sido modificados, muito embora a continuidade no uso dos mesmos seja deveras notável.

[530] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 192.

Em Amarna, por exemplo, no contexto ritual, o gesto com os braços erguidos de adoração, *dwȝ,* é certamente um dos mais recorrentes, como no hieróglifo A30 da lista de Gardiner. Cada situação envolvendo a família real prioriza um gesto e alguns estão associados, como adoração e rejúbilo por parte dos cortesãos agraciados com o "ouro da honra", por exemplo.

Wilkinson classifica os gestos em "independentes", categoria na qual se enquadra a maioria das poses das figuras, e não necessitam de outros gestos ou ações, ao contrário dos "sequenciais", que só existem como parte de um conjunto mais amplo de atividades.[531] Estes últimos parecem ser o caso que exemplificamos nas cenas de recompensa do morto nas tumbas privadas.

Em arte egípcia, as representações imagéticas, fossem independentes ou sequenciais, ambas envolviam o posicionamento ou movimento do corpo, cabeça, braços e mãos, os quais parecem "congelados" em um único ponto característico da representação, o que facilita consideravelmente seu reconhecimento.[532]

Dentre os gestos mais recorrentes em arte egípcia, estão o de dominação, muito comum em vitórias do faraó sobre os inimigos, o de submissão, de proteção, com dedos estendidos em direção a figuras perigosas, gesto de adoração, já mencionado, com uma ou duas mãos elevadas na altura dos ombros, típico em contextos dos egípcios diante do faraó ou este diante dos deuses. [533]

Outros gestos corriqueiros eram os de invocação, de oferenda, especialmente no âmbito litúrgico, de lamentação e de rejubilo, supramencionado.

Em certos contextos, gestos similares poderiam ter significados distintos, assim como gestos diferentes poderiam ter significados similares. Como os gestos das figuras humanas e divinas em quase todas as representações imagéticas podem ser "lidos como se fossem hieróglifos" em função da unidade radical entre arte e escrita monumental, o conhecimento de todo gestual se torna crucial para análise de nosso *corpus* documental e foi considerado para nossa metodologia, que será aplicada no capítulo V.

---

[531] Idem, ibidem, p. 193.
[532] Idem, ibidem.
[533] Idem, ibidem, p. 194.

3.4.- BREVE PANORAMA ARTÍSTICO DO REINO NOVO ANTES DE AKHENATON

A consolidação do Egito como um poderoso e rico império dentro do Oriento Próximo durante o Reino Novo se refletiu na arte do período, que foi notavelmente influenciada por uma tradição do norte, ora menfita, como revelam as imponentes construções de Hatshepsut, ora heliopolitana, como já apresentamos em certos pontos da tese, sob Akhenaton e outros monarcas. Muito embora Cyril Aldred, com base no que restou de edifícios e mobiliários dos primeiros reinados da Décima Oitava Dinastia, afirme que estes faraós usaram a inspiração do passado como uma "fiel reversão" ao mesmo e não como uma "tentativa consciente para expressar novas ideias", no caso de Akhenaton isto não se adequada.[534] Muito pelo contrário. A arte amarniana deve ser encarada como um elemento fundamental e constitutivo para as formulações e mudanças radicais de Amenhotep IV e não como um mero "acessório", como bem apontou Baines.[535]

Assim sendo, acredito que isto também se aplique ao Reino Novo como um todo, especialmente em sua fase de expansão das fronteiras políticas e territoriais. Como assinalamos no começo do primeiro capítulo, há uma notável diferença iconográfica no repertório imagético da Décima Oitava Dinastia, quando, a partir de Tutmés IV, observamos uma maior ênfase na divindade do rei em vida, bem como em aspectos solares de tal divinização, uma espécie de "substituto imagético", termo empregado por Murnane, que rivalizou com a imagem do faraó como grande guerreiro invencível, notável nos reinados iniciais, que Tutmés III e Amenhotep II, especialmente, realçaram em suas representações iconográficas.

A opulência do período refletiu-se na ereção de templos magníficos, bem como na produção de conjuntos escultóricos colossais dos monarcas reinantes, como as esfinges e estátuas ajoelhadas de Hatshepsut no templo de Deir El Bahari, os famosos colossos de Memnon no templo mortuário de Amenhotep III, e ainda, os que nos interessam diretamente, os colossos andróginos de Akhenaton e Nefertíti no entorno do templo ao Aton, em Karnak.

[534] ALDRED, Cyril. Op. cit, 1980, p. 147.
[535] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 84.

Rita Freed destaca que uma das fortes características artísticas do Reino Novo é o desejo dos monarcas em se "libertarem" das representações do Reino Médio, cujos rostos severos dos faraós impunham respeito, mas também revelavam marcas do tempo, incomuns para um retrato da realeza.[536] Os governantes da Décima Oitava Dinastia, portanto, se tornam estilisticamente mais próximos às figuras régias do Reino Antigo, cujas faces, especialmente as da primeira metade da dinastia, apresentam um semblante com uma expressão mais agradável e arredondada, ou, como designa Aldred, "benigna", que parece sutilmente sorrir em algumas composições. O torso também reflete uma clara inspiração antiga, enfatizando o porte atlético e definido dos corpos.[537]

É possível, contudo, observarmos a manutenção de uma tradição do começo do Reino Médio em outros contextos artísticos do Reino Novo, talvez pela origem tebana das dinastias Doze e Dezoito, como em relevos de Ahmés e Amenhotep I, em Karnak, que seguiram proporções e estilos dos reinados de Montuhoteps II e III, respectivamente.[538]

Poses e acessórios típicos do mesmo período histórico foram mantidos sob Hatshepsut, tal como na confecção de suas esfinges com atributos hathóricos, as quais claramente seguiam um modelo do Reino Médio.

Convém destacar que a coroa azul, *kheperesh,* e o cetro em forma de "lírio", usado pelas rainhas, são novos paramentos régios introduzidos no Reino Novo que nos permitem diferenciar tais composições iniciais inspiradas nos Reinos anteriores daquelas efetivamente produzidas em momentos mais longínquos no tempo.

O abandono dos traços austeros nas faces das esculturas régias do Reino Médio tornou-se marcante sob Hatshepsut. Todavia, foi no reinado de Tutmés III, momento que Aldred classificou como o "apogeu artístico" da primeira fase do Reino Novo, que o estilo consolidou-se definitivamente, em termos de requinte.

---

[536] FREED, Rita. Op. cit, 2001, p. 336.
[537] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, passim. Freed salienta que mesmo no Reino Médio os corpos dos monarcas se mantiveram delgados e esbeltos, apesar das faces envelhecidas. As exceções serão Amenhotep III e Amenhotep IV.
[538] Idem, ibidem, p. 147.

O sucessor de Hatshepsut ampliou ainda mais a esfera de influência cultural e política egípcia por todo Oriente Próximo, algo que se refletiu na arte através da introdução de novos materiais, estabelecendo um estilo mais "oriental e um gosto cosmopolita", que se configurou como uma das marcas registradas da arte do Reino Novo.[539]

Cenas de subjugo dos países estrangeiros, que se curvavam ao domínio egípcio, eram retratadas, como bem observou Wilkinson, nas sandálias do faraó, na base de esculturas régias, no trono real e ainda nas paredes exteriores dos templos, como assinalamos no item anterior deste capítulo, e ainda na chamada "Janela das Aparições", em Amarna.

Outro motivo recorrente, concebido com muita pompa no reinado de Akhenaton, foi a apresentação de tributos estrangeiros diante do faraó entronizado, que observa impávido o que lhe é oferecido, sendo possível notar, inclusive, uma diferenciação entre os diversos povos distintos dos egípcios por suas cores, roupas e penteados. Isto deu oportunidade aos artesãos para retratar objetos estrangeiros com mais frequência do que habitualmente.

Amenhotep II, filho e sucessor de Tutmés III, designado pelo referido autor como o "último faraó enérgico da Décima Oitava Dinastia" liderou campanhas militares bem sucedidas que muito contribuíram para assegurar o império egípcio no exterior.[540]

No âmbito imagético, o faraó enfatizou suas proezas atléticas, especialmente com o arco, encarada como a arma mais potente na antiguidade, massacrando inimigos do Egito em cenas que Wilkinson classificaria como "iconográficas", de forte apelo ideológico, para exatamente favorecer o lado divino do rei do Egito, superior aos demais seres, equiparado apenas aos deuses.

O mesmo faraó também invocou o passado solar heliopolitano ao ser moldado em uma estátua, encontrada em seu templo mortuário em Tebas, cuja cabeça era protegida pelo falcão Hórus, que paira sobre Amenhotep II, tal qual uma estátua do grande governante do Reino Antigo, Quefrén.[541]

---

[539] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 2003, p. 86.
[540] SMITH, Stevenson. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980, p. 149.
[541] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 150.

O cenário de prosperidade e estabilidade do Reino Novo propiciou maior liberdade aos pintores e escultores, que a partir de Tutmés III investiram em novas combinações de cores, com texturas até então desconhecidas, e sombreados, que garantiram maior vivacidade às representações da Décima Oitava Dinastia. A pintura, portanto, é uma das grandes contribuições artísticas do Reino Novo, especialmente a funerária, em Tebas, consideravelmente aprimorada durante o período. [542]

As tumbas de altos funcionários mostram clara preocupação com a paisagem natural, frequentemente usada como pano de fundo para ações das personagens, mas agora interagindo mais fortemente com as figuras em cores marcantes e expressivas, como nas cenas de pesca ou de caçada nos pântanos, uma das temáticas mais comuns no contexto mortuário desde o Reino Antigo. Tais cenas exibem o dono da tumba domando a natureza em um ato simbólico de manutenção de Maat, que, segundo Montserrat, também auxiliava o morto em seu renascimento no outro mundo.[543] Peixes, aves, rios e plantas adquirem tons e texturas que parecem saltar aos nossos olhos, enaltecendo certo "naturalismo'', que será bem explorado sob Akhenaton, posteriormente.

[542] Um bom exemplo disto pode ser visto em BRANCAGLION Jr. Antonio. *O Banquete Funerário no Egito Antigo. Tebas e Saqqara:Tumbas Privadas do Novo Império (1570-1293 a.C.).* São Paulo: Faculdade de Letras e Ciências Humanas, 1999, II- Ilustrações. Tese de ado.
[543] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 45.

Figura 23: Pintura da capela funerária de Nebamun, reinado de Amenhotep III, mostra o domínio humano sobre o mundo natural. Disponível em http://www.ancient-egypt.co.uk/british%20museum/nebamun/ acesso em 26 de julho de 2014.

Em seu estudo sobre narrações em arte egípcia, Helene Kantor observou nas tumbas privadas da Décima Oitava Dinastia mudanças importantes em relação aos momentos predecessores. Antes de elencá-las, é preciso, contudo, deixar claro o que a autora concebe como "arte narrativa", ou seja; "o ato de retratar eventos específicos, sejam mitológicos, lendários, históricos ou ficcionais, envolvendo personagens reconhecíveis".[544]

De acordo com Kantor, poucos são os trabalhos em arte egípcia representacional que se encaixam nas condições supracitadas, embora sejam possíveis algumas recorrências.[545]

Nas tumbas supracitadas, a autora fala de uma "emergência da narrativa individualizada" com inovações, como o surgimento de cenas mostrando atividades, as quais estavam relacionadas com os ofícios que exerceram em vida.[546] De certo modo, explica a autora, tais funções eram tão padronizadas e repetitivas quanto aquelas de caça e pesca já mencionadas.

[544] KANTOR, Helene. "Narration in Egyptian Art". *AJA,* 61, 1957, pp. 44-54.
[545] Idem, ibidem.
[546] Idem, ibidem, p. 47.

Em Amarna, Akhenaton também promoveu mudanças composicionais expressivas, as quais serão exploradas nos próximos capítulos.

Outro tema que ganhou importância significativa nas tumbas de particulares foram os banquetes nos quais o morto se alimenta junto de sua família, assim como a representação de ritos funerários, incluindo deuses, sobretudo Osíris, para quem eram feitas as oferendas pelo redivivo e sua esposa.[547]

Aldred também destaca as cenas de lamentação, que, durante o reinado de Akhenaton, tem na morte de Mekatatón o melhor dos exemplares envolvendo a família real, algo inédito em arte egípcia.[548] Vinhetas de cunho religioso que exibiam a procissão até a tumba, bem como a viagem ritual do morto até a cidade osiriana de Abidos, também foram recorrentes nos sepulcros tebanos da Décima Oitava Dinastia.[549]

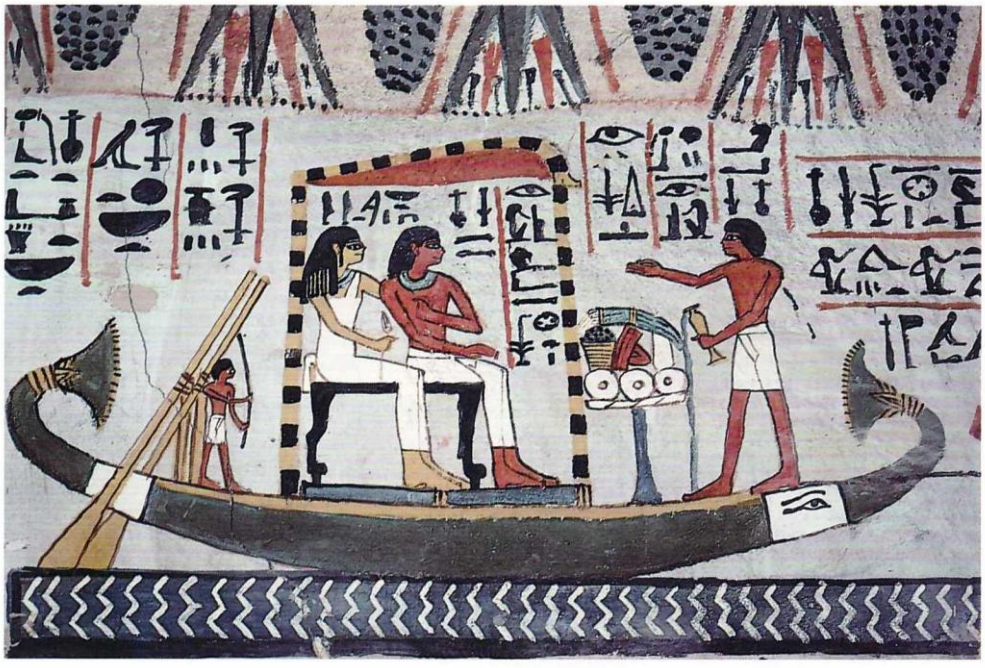


Figura 24. Tumba de Sennefer retrata a viagem do morto a Abidos. **Referência:** "Preparing for Eternity". In FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 165.

[547] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 162.
[548] Cf. fichas IR44 e IR53 no catálogo de imagens.
[549] D'AURIA, Sue. "Preparing for Eternity". In FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 165.

Tais tumbas possuem uma forma que os egiptólogos designam como "clássica", ou seja, em forma de T, compostas por uma entrada em forma de átrio, uma sala transversal ao eixo central seguida por um longo corredor e uma câmara interna dotada de um nicho na parte de trás, onde era instalada uma estátua do defunto.[550] De acordo com D'auria, uma espécie de fosso conduzia ao local que abrigaria o corpo do falecido, a chamada câmara funerária, que, após o enterramento, seria lacrado, restando apenas outros cômodos para manutenção dos ritos funerários, os quais visavam a continuidade da existência do ser.[551]

A influência da nova teologia solar, latente a partir de Amenhotep III, e bem explorada em nosso segundo capítulo, pode ser igualmente observada no contexto escultórico privado do Reino Novo, onde homens aparecem ajoelhados com os braços erguidos para recitar hinos em honra ao deus sol, os quais eram inscritos em uma estela disposta a frente do individuo.[552] Sob Akhenaton, tais estátuas saem do âmbito estritamente privado e invadem o contexto régio e templário em proporções bem mais significativas, como nas estelas de fronteiras que cercavam a capital Akhetaton.

Aldred chama atenção para certas inovações, em meados da Décima Oitava Dinastia, no que concerne a estatuária real, que exibiu o faraó em poses ajoelhadas executando gestos típicos de oferendas, bem como exemplares totalmente prostrados, além de pares de estátuas, onde rei e rainha aparecem lado a lado, quase sempre na mesma escala e em nova postura com braços adjacentes cruzados por de trás das costas do outro, pose também recorrente no ambiente privado.[553]

O reinado de Tutmés IV, profundamente marcado por fortes contatos e trocas com povos vizinhos, incluindo casamentos diplomáticos deste faraó com princesas asiáticas, como a filha do rei de Mitani, trouxe, além de novos ares e ideias, a consolidação do império egípcio, aproximando-se do auge dinástico, finalmente atingido sob seu filho, Amenhotep III. Era o começo de uma fase ainda mais próspera e luxuosa, que propiciou um conjunto imagético deveras suntuoso e com toques de erotismo, notáveis na nudez feminina, que atingiu o

[550] Idem, ibidem.
[551] Idem, ibidem.
[552] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 158.
[553] Idem, ibidem.

ápice sob o reinado de Akhenaton - esta foi particularmente enfatizada nas representações bastante sensuais da rainha Nefertíti e seus contornos corporais sinuosos em longos vestidos transparentes e drapeados da era de Amarna.[554]

Foi a partir de Amenhotep II, pai e antecessor de Tutmés IV, que os trajes soltos e plissados começaram a ser empregados nas representações imagéticas egípcias.[555] Além disso, braceletes, colares mais vistosos, anéis e até brincos, pouco comuns até então, foram incorporados na confecção das composições, as quais adquiriram ainda mais elegância e requinte. O mesmo pode ser dito a respeito das perucas, mais variadas e elaboradas.[556]

No que concerne ao contexto mortuário régio, a grande novidade, do ponto de vista textual e iconográfico, foi a nova decoração das tumbas régias com os chamados *Livros do Mundo Inferior.* Estes eram de uso exclusivo dos faraós e tinham como tema principal a viagem do deus solar Ra pelas 12 horas noturnas em sua barca através do Mundo Inferior de Osíris, onde ocorria a regeneração solar por meio da conjunção Ra-Osíris, comentada no capítulo I.[557] Cada hora da noite representava um segmento na *Duat.*

Ciro Cardoso destaca que as referidas composições são o ápice de uma "velha tendência" que empurra Ra para o mundo ctônico osiriano, resultando, assim, numa extrema solarização da religião funerária ao longo da Décima Oitava Dinastia.[558]

As tumbas reais tebanas do período receberam em sua arquitetura inovações estruturais no intuito de assimilar as novas crenças *post mortem,* na qual o rei navega à noite com Osíris no Nilo subterrâneo, onde os mortos, bem como as forças da monarquia, eram regenerados.

Observemos a imagem a seguir, que exibe uma planta da tumba onde foi enterrado Amenhotep III, na grande necrópole régia tebana, conhecida

[554] Cf. ficha CA5 em nosso catálogo de imagens.
[555] ROBINS, Gay. Op. cit., 1994, p. 121.
[556] Wilkinson explica que os brincos provavelmente foram introduzidos no Egito pelos hicsos, de origem semita, por isso mesmo poucos exemplares foram retratados em arte egípcia antes do Reino Novo. Foram, inicialmente, usados apenas por mulheres, adotados posteriormente por homens, especialmente por príncipes, sendo a múmia de Tutmés IV a primeira a conter ornamentos nas orelhas. WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 45.
[557] O tema será retomado no capítulo IV.
[558] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 42.

como Vale dos Reis, estruturas feitas de pedra calcária encravadas nas rochas, distintas das famosas pirâmides do Reino Antigo.

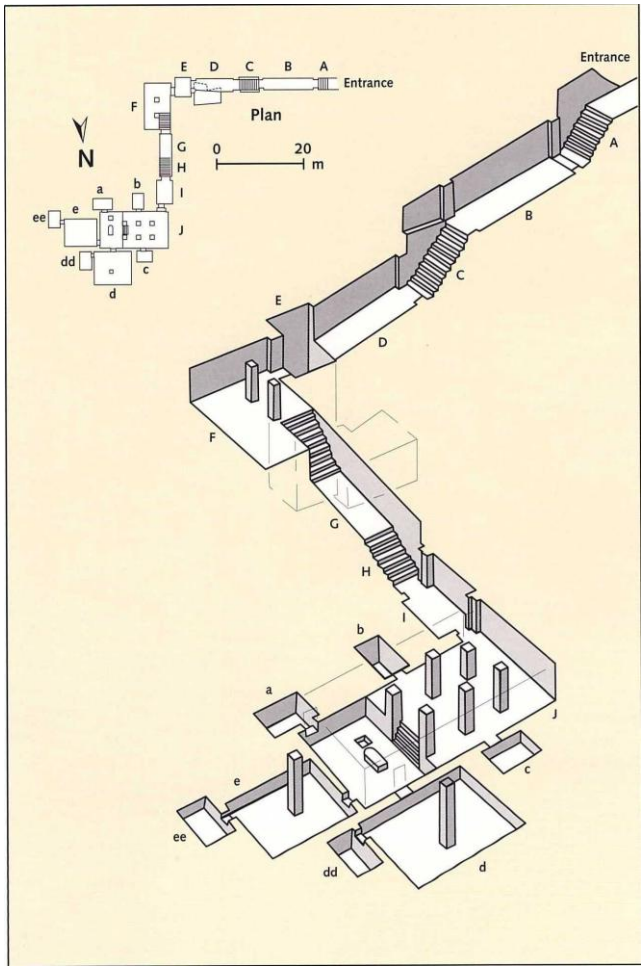


Figura 25. Planta da tumba de Amenhotep III. **Referência:** FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). *Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen.* London: Thames and Hudson/Boston: Museum of Fine Arts, 1999, p. 164.

De acordo com Sue D'auria, tumbas reais consistiam em "várias passagens que levavam por meio de escadas e rampas a uma câmara mortuária que abrigava o corpo do rei em sarcófagos de pedra".[559] A autora observa que na planta da tumba acima é possível identificarmos duas passagens extensas (B e D), as quais são interligadas por escadas, como se falou. O local marcado com a letra E era uma espécie de poço, muito comum nas tumbas do período, todo decorado com cenas do faraó diante de várias

[559] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 162.

divindades.[560] É possível que ali estivesse para conter a água durante a inundação ou mesmo dificultar saques, bem como poderia também funcionar simbolicamente como a representação da tumba de Sókar, divindade da cidade de Mênfis, fortemente associado ao contexto mortuário.[561]

Na sala F, dotada de duas colunas, a autora chama atenção para a virada no eixo para a esquerda, que pode, segundo D`Auria, ser a forma encontrada pelos egípcios para representar a entrada do monarca no Mundo Inferior, o que parece perfeitamente de acordo com as crenças egípcias, especialmente se considerarmos a arquitetura templária do mesmo período, repleta de elementos simbólicos que aludem às cosmogonias.[562]

Deste ponto em diante, mais escadas e passagens desembocam numa espécie de antecâmara repleta de representações régias fazendo oferendas aos deuses (I), e, finalmente, chegamos ao local onde o corpo do faraó repousaria por toda eternidade (J), uma câmara funerária com várias colunatas cujas paredes foram ornamentadas com passagens do chamado *Livro do Amduat.* Em Amarna, a estrutura da tumba real foi alterada significativamente, inclusive no âmbito simbólico, como será discutido no capítulo seguinte.

Antes, todavia, é interessante fazer considerações acerca de um reinado particularmente importante para observarmos possíveis continuidades e/ou rupturas artísticas e religiosas em relação à "reforma" de Amarna: o de Amenhotep III.

Poucos períodos da história faraônica foram tão ricos na criação arquitetônica, fosse esta palacial, templária ou funerária. A arte representacional também foi bem favorecida, com destaque para as soluções em baixo relevo, bastante admiradas pelo refinamento plástico - de fato, marcante.

Para John Baines, o grandioso projeto artístico/arquitetônico de Amenhotep III tinha conotações político-religiosas consonantes com a forte solarização da religião naquele momento e com a elevação do *status* do rei diante de homens e deuses.[563] Neste aspecto, Akhenaton parece ter seguido

[560] Idem, ibidem, p. 164.
[561] Idem, ibidem.
[562] Idem, ibidem. Abordaremos o tema no capítulo V.
[563] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 84.

os passos do pai, embora as radicalizações religiosas e artísticas não tenham ocorrido sob o governo de Amenhotep III. Sob Akhenaton, foram latentes.

Com base no estudo de Raymond Johnson acerca dos variados estilos verificados no longo reinado do referido faraó, apresentamos no primeiro capítulo da tese um panorama geral de tais estilos, os quais serão brevemente retomados agora.

As primeiras duas décadas de Amenhotep III seguem os moldes artísticos do reinado de seu pai, Tutmés IV; a terceira adquire um que naturalista em algumas composições. A quarta e última década, que coincide com seu primeiro festival *Sed*, é a que de fato nos interessa.

Estátuas e representações de um Amenhotep corpulento, com a barriga protuberante e até mesmo seios maiores do que habitualmente, como no torso em granodiorito, encontradas no contexto funerário de Kom El Hetan, levaram autores, como Cyril Aldred a considerar a imagem "realista", como se fora de fato um reflexo da passagem do tempo sob o rei do Egito.[564]

O referido torso foi produzido para celebração do terceiro festival *Sed* de Amenhotep III, realizado dois anos antes de sua morte. Se analisada de perfil, a estátua - que possuía a consistência semelhante ao granito, mas de coloração mais escura, que simbolicamente remete ao Mundo Inferior osiriano - está com as mãos unidas, gesto que cria uma notável protuberância na área púbica do faraó.[565]

Deste modo, o pai de Akhenaton pode ter sido identificado com Min, deus itifálico da fertilidade, mas também pode ser encarado como Tauret, deusa do âmbito doméstico que protegia o parto e que também estava associada à fertilidade e às mulheres.

Outra possibilidade é concebê-lo como Hapy, como sugeriu Westendorf, a "personificação da fecundidade trazida ao Egito pelo deus solar".[566] As interpretações variam, tal como veremos nos colossos de Karnak de seu filho.

[564] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 170.
[565] FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 204.
[566] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 89.

Figura 26: Estátua de Amenhotep II em granodiorito com traços de fecundidade. **Referência:** 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, p. 46.

Em outras composições referentes a esta fase final de reinado, Amenhotep III aparece deveras jovial, em traços quase infantis, fruto de seu "rejuvenescimento" simbólico após o festival *Sed,* estilo que Laboury chamou de "deificado".[567]

Para muitos, a iconografia tanto solar quanto funerária do monarca influenciou profundamente Akhenaton, especialmente o estilo andrógino dos anos iniciais mais radicais. De fato, ambos os faraós utilizaram a produção artística de seus reinados para formular e propagar ideias novas, solares, em sua maioria. E se um estilo, como salienta Baines, é um "veículo crucial do discurso e para manutenção da identidade de uma sociedade", desenvolvimentos, e, especialmente as rupturas com estes estilos são de suma importância para nossa pesquisa.[568] É neste contexto de radicalização solar e inovação que entra em cena a inconfundível arte amarniana, tema de nosso próximo capítulo.

[567] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 10.
[568] BAINES, John. Op. cit., 1994, p. 70.

CAPÍTULO IV: PERSONIFICANDO UM CONCEITO DIVINO

4.1 - REALISMO OU IDEALISMO?

No começo do capítulo intitulado “Art in the Service of Religion and State” presente em um livro coletivo organizado por pesquisadores do Fine Museum of Art de Boston*, Pharaohs of the Sun: Akhenaten, Nefertiti and Tutankhamen,* Rita Freed, uma das maiores especilaistas de arte egípcia da atualidade, resume bem o impacto das modificações artísticas ocorridas no período de Amarna: “durante 2500 anos a arte egípcia permaneceu estática e imutável. Faces joviais e corpos perfeitamente esculpidos em um repertório de poses que formavam um ideal atemporal. Então, veio Akhenaton”.[569]

[569] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 110.

Tal afirmação evidencia a relevância das representações imagéticas para legitimar visão de mundo durante o período de Amarna, ratificando a importância do estudo do tema para uma compreensão total das mudanças feitas pelo supracitado faraó, as quais diretamente se relacionavam com questões político-religiosas discutidas ao longo dos capítulos I e II.

Dominique Montserrat afirma que a interpretação da arte referente ao reinado de Akhenaton apresenta alguns desafios aos estudiosos, os quais certamente dificultam a análise iconográfica e merecem nossa especial atenção.[570]

O primeiro grande obstáculo está no que o autor classificou como sendo uma "descontextualização" deste conjunto imagético, que foi desmantelado, vandalizado e separado, logo, dificilmente pode ser encontrado em seu local original. Na maioria dos casos, as peças estão desprovidas dos textos que certamente um dia existiram e que acompanhavam as imagens, enfraquecendo a expressão total de seu significado, já que texto e imagem, como já assinalamos no capítulo anterior, estavam em total simbiose na arte egípcia antiga. Para o autor, o aspecto mais agravante da perda de contexto das peças que restaram é que estas passaram a ser consideradas como "objetos de arte" sem a necessidade de contextualização, como se fizessem parte de um âmbito de existência distinto.[571]

Outro grande problema repousa no uso de terminologias inadequadas para classificá-las, quase sempre com base em um vocabulário de movimentos artísticos ocidentais, como maneirismo, realismo, naturalismo ou mesmo expressionismo, este último particularmente empregado por grandes nomes, como Schäfer e Aldred, nas supramencionadas obras acerca do reinado de Akhenaton.[572]

Aldred, em um importante estudo feito na década de 70, exclusivamente voltado para a interpretação do conteúdo imagético do período, *Akhenaten and Nefertíti*, conjecturou acerca de uma possível relação entre a nova prerrogativa

[570] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, pp. 42-48.
[571] Idem, ibidem, p. 42.
[572] Schäfer explica que faz uso do termo "expressionismo" para uma tendência a exagerar formas naturais "sob um forte impulso expressivo" que se aproxima da caricatura, e muitas das peças amarnianas podem ser classificadas assim. Aldred prefere falar em um "estranho expressionismo". Op. cit., 1988, p. 233.

régia “viver em Maat” e as escolhas artísticas de Akhenaton.[573] Em Amarna, em função das radicalizações, alguns autores defendem que o conceito de Maat foi reduzido à “verdade” unicamente e, por isso mesmo, os estudiosos observaram uma associação direta entre esta “verdade” emanada pelo faraó e a adoção de um estilo de representação realista, que expressava a preferência de Akhenaton pelo que era real e verdadeiro. Todavia, Aldred parece pouco convencido desta possibilidade e, acertadamente, mesmo sem aprofundar os estudos neste ponto, acredita que o conceito de Maat se manteve associado à “ordenação cósmica estabelecida no começo da criação e nada tinha a ver com qualquer padrão abstrato de veracidade” no contexto artístico, ponto em que concordamos.[574]

Apesar do aprofundamento dos estudos em arte egípcia amarniana, ainda é muito comum encontrarmos autores que fazem uso de termos ou comparações inapropriadas, como Erik Hornung, que exageradamente sugere que a arte do período seja uma “distorção maneirista da realidade, uma rebelião contra o ideal clássico de beleza estabelecido anteriormente na Décima Oitava Dinastia”.[575] Outra afirmação descuidada vem de uma especialista, Joyce Tylsdeley, que especula sobre um possível “desconforto” dos artesãos reais na confecção dos colossos de Karnak ao “romper com a tradição antiga de realismo padronizado” e se adaptar a um “novo e mais surreal” modo de expressão régia.[576]

De acordo com Montserrat, a presença maciça de cenas do mundo natural, bem como de intimidade da família real, faz com que muitos autores percebam a arte de Amarna como “naturalista” ou mesmo “realista”. Para o autor, considerar as imagens dessa forma implica, necessariamente, que estas sejam “ideologicamente neutras” e que, portanto, podem ser lidas literalmente, como se fossem um espelho da realidade.[577] Montserrat ainda acrescenta, muito acertadamente, que essa “fixação” no naturalismo do período, latente também nos hinos ao Aton, de certa forma minimiza a função religiosa e

[573] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, pp. 12-13.
[574] Idem, ibidem. Smith compartilha a mesma opinião de Aldred. Op. cit., 1985, p.173.
[575] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 44.
[576] TYLSDELEY, Joyce. Op. cit., p. 95.
[577] MONSTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 44.

devocional de tais imagens, algo que nos parece totalmente absurdo e incoerente com a nova proposta ideológica de Akhenaton.[578]

O realismo de que se falou ganhou força no começo o do século XX, quando as referidas estátuas colossais de Akhenaton e Nefertíti foram descobertas por Henry Chevrier e Maurice Pillet em 1925, em Karnak.

Com os braços cruzados sobre o peito, segurando o cetro curvo e o chicote, em pose tipicamente osiriana, Akhenaton erigiu aquelas que talvez sejam as esculturas egípcias mais impressionantes, não apenas pelo tamanho, mas por todo o simbolismo que carregam. Na figura 7 exibida na págin 56 do capítulo I o faraó usa a dupla coroa do Egito sob um *khat* – adereço de cabeça em forma de bolsa, também utilizado por Tiy e Nefertíti –, além de um saiote plissado até o joelho e os pés unidos. O rosto alongado com olhos pequenos e oblíquos, lábios carnudos e queixo proeminente, de onde surge uma barbicha cerimonial, e seu corpo de largos quadris, dotado de características masculinas e femininas, intrigaram os especialistas de diversas áreas, propiciando o surgimento de inúmeras leituras clínicas acerca das imagens régias.[579]

Figura 27: Reconstituição do templo do Aton em Tebas com base no programa Aton 3D. Akhenaton colossal alternando coroas e paramentos de cabeça. **Referência**: PREVÓT, Natalie. *The digital puzzle of the talatat from Karnak. A tool for the three dimensional reconstruction of the Theban buildings from the reign of Amenhotep IV.* Institut Ausonius (CNRS) Université de Bordeaux, 2013, p. 2.

[578] Valerie Angenot faz um útil panorama destas e outras discussões acerca do período amarniano em “Le role de la parallaxe dans l’iconographie d’Akhenaton”. *BSFE,* 171, 2008, pp. 28-50.

[579] O referido colosso é o mais completo de todos que restaram. Como base no trabalho supramencionado de Manniche, observei diferenças notáveis nas faces, além da alternância das coroas e dos acessórios de cabeças.

Nos últimos anos, médicos e egiptólogos, muitas vezes em parceria, propuseram as mais diversas soluções patológicas para explicar o porquê das escolhas artísticas de Akhenaton - esdrúxulas para muitos -, incluindo uma relação incestuosa com sua mãe e até mesmo elefantíase.[580] Reunimos nesta seção algumas destas leituras.

Em um capítulo intitulado "A Patologia de Akhenaton", Cyril Aldred foi quem chamou atenção dos egiptólogos na década de 60 para possíveis motivações médicas que poderiam ter influenciado as representações de Akhenaton.[581] A patologia que o autor considerou mais adequada foi a síndrome de Fröhlich, identificada por Grafton Elliot Smith no começo do século XX a partir de uma análise da múmia residente na tumba KV55, que Smith acreditava ser de Akhenaton, e cujo estudo minucioso da ossatura revelava certo alargamento do crânio.[582]

Em um artigo publicado em 1923, o autor reafirmou a identidade da múmia, e, de acordo com Manniche, adicionou comentários a respeito do físico do faraó, ratificando que o mesmo era portador de Fröhlich, uma distrofia adipo-genital que acomete homens e deixa seus corpos volumosos, semelhantes aos de Akhenaton nas representações do período de amarna.[583]

No referido capítulo, Aldred explica que a principal causa da doença é um tumor na glândula pituitária (hipófise), localizada na base do cérebro.[584] Uma vez lesionada, a glândula pode interferir no funcionamento do hipotálamo e afetar os níveis de adiposidade do paciente, que geralmente se distribui no corpo masculino de maneira tipicamente feminina, ou seja, nos seios, no abdômen, na região pubiana, nos quadris e nas nádegas.[585]

A genitália permanece infantil e, de acordo com o autor, ocultada pelo excesso de gordura corporal.[586] Em geral, a doença só se desenvolve na

[580] Um breve, mas interessante balanço de algumas doenças foi feito em CAVKA, Mislav *et al.* "Homocystinuria, a Possible Solution of the Akhenaten`s Mystery." *Coll. Antropol.* 34, 2010, p. 257.
[581] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1968, pp. 133-139.
[582] Apesar dos estudos recentes e Hawass *et al.,* a identidade da múmia, bem como sua idade continuam controversas na Egiptologia. Cf. HAWASS, Zahi. et al. "Ancestry and Pathology in King Tutankhamun`s Family". *JAMA*, vol. 303, n. 7, pp. 638-647, 2010.
[583] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 136. O capítulo 5 de Manniche no livro citado foi de suma importância para organização desta seção sobre Akhenaton e patologia.
[584] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1968, p. 134.
[585] Idem, ibidem.
[586] Idem, ibidem.

puberdade e, por tal razão, Aldred acreditava que as primeiras representações do monarca foram mantidas sob o cânone oficial, sem quaisquer deformações, como no Bloco de Berlim exibido no capítulo I.

Além da obesidade, a síndrome de Fröhlich também pode ocasionar retardo mental, um crescimento excessivo do crânio e da mandíbula, hidrocefalia em alguns casos, e hipogonadismo, que torna os pacientes inférteis. Foi exatamente a infertilidade que gerou dúvidas em Cyril Aldred, pois, como indagamos no primeiro capítulo, como um monarca infértil poderia gerar tantos filhos? Embora tenha aventado a hipótese de Amenhotep III ter sido o genitor das crianças, o próprio autor não se convence muito da possibilidade e conclui lembrando que a inexistência do corpo de Akhenaton impossibilita explicações satisfatórias acerca de suas condições físicas:

> ... Parece ser preferível aceitar como hipótese de trabalho que Akhenaton, apesar dos exageros com que encorajou seus artistas a representar sua pessoa, não sofria de nenhuma anormalidade que fosse suficientemente crônica para interferir em sua atividade sexual. Ele é provavelmente o pai das filhas de Nefertíti e possivelmente de suas netas.[587]

Descobertas textuais e arqueológicas entre as décadas de 60 e 80 obrigaram Aldred a atenuar algumas de suas opiniões, especialmente aquelas baseadas em dados circunstanciais, como a paternidade das crianças régias.[588] Tal como na obra mais antiga, Aldred inicia o texto dissertando sobre Fröhlich, reforçando que a "condição patológica a qual Akhenaton escolheu se representar" era compartilhada em menor grau com sua família e funcionários régios mais próximos.[589] Era como se o novo estilo artístico adotado fosse uma espécie de "modismo" a ser seguido pelos leais membros da elite. Todavia, o autor destaca que soldados, serventes, pessoas comuns e estrangeiros não foram representados com os traços distintivos da família real, que Aldred designou como "estigmatas dos eleitos", embora o estilo amarniano possa ser

[587] Idem, ibidem, p. 139.
[588] Aldred argumentava na obra de 1968 que a paternidade de Akhenaton nunca foi explícita em relação às filhas, embora todas tivessem o título de "Filha do Rei", o que poderia ser qualquer faraó, na visão do autor, incluindo Amenhotep III.
[589] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 232.

reconhecido em tais contextos, sem os exageros andróginos intencionalmente recebidos por Akhenaton e seus relativos, evidentemente.[590]

Ainda considerando Akhenaton como portador de Fröhlich, Aldred sugere que as representações fora dos padrões canônicos fossem a maneira que o faraó encontrou para se tornar diferente do restante da humanidade, único. No entanto, o autor prefere sustentar uma interpretação teológica no capítulo "A Patologia", de 1988, que cogitou levemente em 1968, mas sem muita confiança, segundo a qual Akhenaton funcionaria como um demiurgo andrógino, mãe e pai de toda a humanidade, como descrito no Pequeno Hino ao Aton.

Deste modo, Aldred insinua que as representações régias "poderiam ser fruto de uma expressão artística e não de condições patológicas", especialmente se observarmos o estilo artístico dos anos finais do reinado, ausente de elementos andróginos ou exageros estilísticos.[591]

Como a maioria dos especialistas não se convenceu de que Akhenaton fosse estéril, a tese caiu em desuso e foi substituída anos depois por outra um pouco mais consistente, defendida por Alwyn Burridge: a síndrome de Marfan, uma desordem do tecido conjuntivo que pode afetar, inclusive, a visão.[592]

Os indivíduos portadores da doença geralmente possuem uma alta estatura, suas faces e extremidades do corpo são alongadas, o queixo protuberante, com possíveis deformações na região do tórax, além de hipogenitalismo e fraqueza cardiovascular.[593]

Embora seja uma doença raríssima, apenas 1 em cada 10.000 indivíduos são acometidos, não envolve qualquer incapacidade mental ou reprodutiva, como Fröhlich. A maioria dos pacientes tem uma vida curta e morre geralmente por danos na aorta.[594]

Nicholas Reeves, como base no trabalho de Burridge, apresenta uma longa lista da sintomatologia da doença (algumas supracitadas) e afirma que

[590] Idem, ibidem, p. 233. O termo "estigmata do divino"' foi usado por Tefnin em 1975 na defesa de uma visão não tão realista para a arte amarniana.
[591] Idem, ibidem, p. 234.
[592] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, pp. 150-152. A síndrome de Klinefelter, proposta por Paulshock, também causa hipogonadismo e infertilidade e foi descartada pelos mesmos motivos de Fröhlich.
[593] Idem, ibidem.
[594] Idem, ibidem,

bastam algumas delas presentes para confirmar o diagnóstico. Para Burridge, todas podem ser verificadas nas representações amarnianas, mais latentes, segundo a autora, em Akhenaton do que no restante da família.

Para Cavka *et al,* o principal problema desta teoria é que a síndrome de Marfan é uma herança autossômica dominante e os pais de Akhenaton, com base em estudos das múmias da Décima Oitava Dinastia, não foram afetados.[595] Segundo os autores, uma mutação esporádica poderia explicar o caso do monarca, já que um quarto dos pacientes portadores de Marfan sofre deste processo.

Nicholas Reeves, por sua vez, sugere que Yuya, pai da rainha Tiy, seria o responsável por introduzir a doença na família simplesmente porque o autor observa semelhanças entre Yuya e o presidente Abraham Lincoln, diagnosticado erroneamente como portador de Marfan![596]

A grande especialista Gay Robins, no supracitado estudo sobre estilo e proporção em arte egípcia, analisou detalhadamente as partes do corpo de Akhenaton e não se convenceu da hipótese de Burridge, conforme explica Manniche.[597]

O estudo de Robins demonstrou que os membros das figuras humanas retratadas de pé em Amarna eram mais curtos do que das figuras tradicionais, e que não houve alongamento das pernas, mas no tronco do corpo, eliminando, assim, a possibilidade de Marfan.[598] Outro ponto importante acerca das proporções é que estas poderiam variar de acordo com a posição da figura humana retratada; por exemplo, em figuras de pé as pernas eram mais curtas do que naquela sentadas.

A autora conclui coerentemente que “é um passatempo inútil utilizar as diversas imagens de Akhenaton como base para precisar diagnósticos médicos”.[599] E mesmo que fosse portador de alguma patologia que alterasse seu físico, Hornung salienta que “uma interpretação patológica da

[595] CAVKA, Mislav *et al.* Op. cit., 2010, p. 256.
[596] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 152.
[597] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, pp. 138-139.
[598] Idem, ibidem, p. 139.
[599] Idem, ibidem,

representação real não invalida a necessidade de uma interpretação ideológica" da mesma.[600]

Outro autor de renome, Donald Redford, no capítulo "Amenhotep IV e o Enigma do Reinado" de sua famosa obra supramencionada de 1984, *The Heretic King,* reserva uma seção para dissertar sobre o que denominou como " O Jovem Faraó".[601] Sem medir as palavras, Redford afirma que Akhenaton, ao contrário de seus irmãos, foi notável por sua "ausência nos monumentos do pai", Amenhotep III. Para o autor, esta invisibilidade era proposital, em função de uma "doença congênita" que o tornou " hediondo para ser visto"'.[602]

No artigo escrito conjuntamente pelos especialistas médicos, Braverman e Mackowiak, "Akhenaten and The Strange Physiques of Egypt`s 18th dynasty", propuseram que os "aspectos bizarros" do faraó fossem desordens médicas compartilhadas por outros indivíduos da Décima Oitava Dinastia, que poderiam ser causadas por uma síndrome do excesso de aromatase, que gera ginecomastia em homens e síndrome craniossinostose sagital.[603] Outra possibilidade aventada pelos autores é uma variação da síndrome Antley-Bixler, uma desordem genética muito rara e que possui características similares às anteriores. Para os autores, a combinação das duas patologias poderia causar uma nova mutação genética, que outros médicos acreditam ser improvável.[604]

Em 2010, Zahi Hawass, Yehia Z. Gad, Somaia Ismail *et al,* no artigo "Ancestry and Pathology in King Tutankhamun`s Family", publicaram os resultados de testes de DNA realizados na supramencionada múmia KV 55 e em outras múmias reais da Décima Oitava Dinastia e revelaram que não há sinais de ginecomastia, craniossinostose ou síndrome de Marfan nas mesmas, embora malformações sejam aparentes.[605]

Ainda assim, em um artigo de 2010, mas submetido para publicação anteriormente, especialistas do leste europeu da área médica, em sua maioria,

[600] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 139.
[601] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, pp. 57-60.
[602] Idem, ibidem, p. 58.
[603] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 141.
[604] Idem, ibidem.
[605] HAWASS, Zahi *et al*. Op. cit., 2010, p. 638.

propuseram uma doença chamada Homocistinúria como uma solução possível para o que denominaram “o mistério de Akhenaton”.[606]

A doença é definida pelos autores como um “erro nato do metabolismo com herança autossômica recessiva, caracterizada pela inabilidade de converter metionina em cisteína, levando a uma deficiência da síntese de cistationina”. Consequentemente, há um acúmulo de homocisteína nos tecidos, no sangue e na urina. Em geral, os sistemas nervoso central e vascular, além da visão e do esqueleto, são comprometidos.[607]

Após apresentar o parecer médico supramencionado, os autores tentam avaliar se Akhenaton poderia ter tais áreas do corpo afetadas pela doença. Estudos feitos por outro grupo de pesquisadores da área médica demonstraram que metade dos pacientes acometidos pela doença que foram analisados apresentaram “desordens psiquiátricas” subdivididas em quatro categorias: depressão, desordens crônicas de comportamento, comportamento obssessivo-compulsivo e distúrbios de personalidade.[608]

Com base em eventos históricos obscuros referentes ao reinado de Akhenaton, como os sumiços de Kiya e Nefertíti dos registros, e o que designaram como “abandono inexplicável” de regiões asiáticas do Império, os pesquisadores acreditam que tais atos poderiam ser esclarecidos com base nas complicações psicológicas da doença, algo que nos parece deveras surreal.[609]

Na tentativa de explicar a possível miopia de Akhenaton, os pesquisadores fazem uma relação desta com o culto ao Aton. Para os autores, a fascinação do faraó pelo sol poderia ser entendida com base em seus problemas oculares, já que a visão do faraó seria melhor e mais nítida à luz do dia.[610]

Outros egiptólogos discutiram a possibilidade, como Nicholas Reeves, que enfatiza o desejo de que tudo fosse tocado com as pequenas mãos do disco solar, presentes em praticamente todas as representações do período

[606] CAVKA, Mislav *et al.* Op. cit., pp. 255-258.
[607] Idem, ibidem, p. 257.
[608] Idem, ibidem.
[609] Idem, ibidem.
[610] Idem, ibidem.

amarniano, realçando a importância do tato para aqueles portadores de doenças que afetam a visão.[611]

Lise Manniche aprofunda o tema no tópico “Olhos de Akhenaton”, no supramencionado capítulo do livro a respeito dos colossos de Karnak. A autora explica que Desroche Noblecourt, na década de 70, foi a primeira pesquisadora a observar que os colossos olhavam semicerrados para baixo.[612] A estudiosa francesa ainda notou a presença de uma falsa membrana nas estátuas régias de Karnak, aludindo à sensibilidade dos olhos sob a forte luz diurna.

Rita Freed endossou a opinião de Noblecourt e acrescentou que os olhos variavam em graus de abertura.[613] Com base em Burridge, Manniche especula que, caso fosse portador de Marfan, Akhenaton certamente seria cego por quase toda a vida adulta, o que explicaria sua “obsessão pela religião da luz”.[614] A arquitetura templária, logo, teria sido adaptada para facilitar a locomoção de Akhenaton. As muitas cenas de mãos dadas com a mãe e Nefertíti seria outro indício do quanto o faraó necessitava de auxílio para lidar com a visão debilitada.[615]

Retomando a tese sobre Homocistinúria, altas taxas de homocisteína no sangue representam riscos de acidentes vasculares e trombose, com chances de ocorrerem, em 50% dos casos, por volta dos trinta anos, próximo à idade que os autores sugerem para morte de Akhenaton, aos 33 anos de idade.[616] Os autores concluem que, ao contrário de Marfan, a homocinstinúria é uma herança autossômica recessiva e por isso os pais de Akhenaton eram saudáveis. O problema da teoria, de acordo com os próprios autores, é que a doença causa retardo mental e que provavelmente Akhenaton deveria ser um homem de “inteligência normal”.[617]

---

[611] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 151.
[612] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 143.
[613] Idem, ibidem, p. 143-144.
[614] Idem, ibidem, p. 144.
[615] Idem, ibidem, p. 145. Os olhos esfumaçados presentes nos *shabtis* régios aparecem cerrados, tratamento que foi adotado também nos *shabtis* de indivíduos do âmbito privado, bem como na estela do escultor Bak, exibida em FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 91. Para Manniche, tal razão praticamente exclui a possibilidade aventada do rei com problemas oculares.
[616] Os autores sugerem que Akhenaton subiu ao trono com 16 anos e, considerando, os 17 de reinado, chegaram aos 33 da idade mencionada para morte.
[617] Idem, ibidem, p. 257.

Recentemente, Ahad Eshraghian e Bart Loyes apresentaram mais uma teoria médica para tentar explicar a "aparência bizarra da realeza", palavras dos autores.[618] Estes criticam as tentativas anteriores, todas baseadas na análise de relevos, esculturas e muito pouco fundamentadas em fatos médicos concretos e, para tal, basearam-se no supramencionado artigo de Hawass *et al*.[619]

A síndrome de Loyes-Bart proposta, sigla LDS, é uma desordem autossômica dominante hereditária que afeta o tecido conjuntivo e pode causar aneurismas. As pessoas portadoras da doença apresentam aspectos clínicos específicos, que englobam os sistemas vascular e esquelético, problemas na pele e a morfologia craniofacial.[620]

Inserindo Akhenaton neste contexto, os autores acreditam que o culto ao disco solar teria relação direta com a doença do faraó. A carência de vitamina D, recorrente em pacientes com LDS, ocasiona dor musculoesquelética difusa, miopatia, fadiga crônica e depressão, e a exposição ao sol, como fonte principal da vitamina, seria a melhor maneira de aliviar as dores geradas pela doença. Deste modo, as horas a fio venerando o Aton em seus templos a céu aberto talvez tenha sido a forma de Akhenaton "receber os benefícios espiritual e físico de seu deus, que fortaleceria a fé no Aton", algo que nos parece pouco provável, mas bastante original.[621]

Apesar de todas as teorias recentes e interessantes sobre uma possível patologia de Akhenaton, mesmo com a ausência de sua múmia, defendemos que o faraó se baseou totalmente em elementos teológicos de sua nova visão de mundo para conceber suas representações régias fora dos padrões estilísticos tradicionais. Nossa opinião completa será apresentada no fim desta seção, após um balanço sobre a arte amarniana em todas as suas fases.

[618] ESHRAGHIAN, Ahad e LOYES, Bart. "Loyes-Dietz syndrome: A possible solution for Akhenaten`s and his family`s mystery syndrome".*SAMJ,* Vol. 102, n. 8, 2012.
[619] Idem, ibidem, p. 661.
[620] Idem, ibidem, p. 662.
[621] Idem, ibidem, p. 663.

4.2- AS ETAPAS DO ESTILO ARTÍSTICO AMARNIANO

Durante o período amarniano, o faraó Akhenaton introduziu inúmeras modificações artísticas, sem, contudo, suprimir as regras canônicas que vigoravam no antigo Egito, ou seja, o padrão oficial para representações iconográficas foi mantido, embora suavizado em alguns contextos, inovado em outros, ou mesmo radicalizado, com a supressão das cenas envolvendo as divindades, substituídas maciçamente pela família real.[622]

Para Ciro Cardoso, as modificações artísticas de Akhenaton foram os "aspectos mais duráveis" de sua "reforma", já que podem ser observadas suas influências muito nítidas num momento imediatamente subsequente, bem como no começo da Décima Nona Dinastia.[623]

Como veremos a partir deste momento da tese, movimento, velocidade, profundidade, dramaticidade, emoção e imediatismo foram elementos incorporados às imagens do período, que as tornaram facilmente reconhecíveis dentro do conjunto iconográfico que restou do Egito faraônico.

Além das interpretações clínicas, a história da recepção moderna da arte amarniana foi dominada, segundo Dimitri Laboury, por outra teoria que nitidamente contrapõe o estilo exagerado inicial, exemplificado nos colossos de Karnak e outro atenuado, dos anos finais do reinado de Akhenaton, que tem no busto de Nefertíti sua melhor referência.[624]

A ideia deste desenvolvimento estilístico foi sugerida por Cyril Aldred, que apresentou uma série de dificuldades para datar as peças, as quais como já assinalamos, carecem de contextualização em sua maioria, tornando a tarefa ainda mais árdua para os estudiosos.

De acordo com o autor, em termos estilísticos (e, como veremos, teológicos), o reinado de Akhenaton apresenta três fases distintas: uma inicial, basicamente tebana, fortemente andrógina e solarizada, mas que se estende

[622] Aldred é muito enfático neste ponto sobre a manutenção do cânone. Cf. ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 55. A favor, CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, p. 129.
[623] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, pp. 127-128. O autor destaca as continuidades da era raméssida na Décima Nona Dinastia com a fase final do reinado de Akhenaton, em termos artísticos. Todavia, em termos de repertório, não se pode certamente se dizer o mesmo.
[624] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, pp. 3-4.

até o ano oito em Amarna, com destaque para as estelas de fronteiras, os referidos colossos e as estelas-santuário de Berlim e Cairo.[625]

A seguinte, intermediária, pode ser verificada, por exemplo, na decoração da tumba de Ay, uma espécie de transição para a fase final, que perdurou até o ano doze. A partir de então, entrou em vigor uma etapa suavizada, mais balanceada e sem a presença de elementos andróginos anteriores.[626]

Muito embora alguns métodos para datar os materiais tenham sido sugeridos, como o número de filhas de Akhenaton presentes em pinturas, relevos ou estatuária, Aldred acredita que dois elementos são decisivos para estabelecer uma cronologia minimamente coerente e plausível: a presença dos nomes de Akhenaton, Nefertíti e do Aton, todos modificados ao longo dos anos de reinado, bem como a androginia latente nas imagens, sobretudo, de Karnak. Ambos os critérios estão intrinsecamente relacionados.

Como já abordamos nos capítulos anteriores, o nome do faraó, no ano cinco, passou de Amenhotep IV para Akhenaton. No mesmo período, o nome da rainha foi estendido, e ganhou o complemento Neferneferuaton. No que concerne ao Aton, seu primeiro nome didático, com alusões heliopolitanas, perdurou até o ano oito, quando no ano seguinte, nove, foi, de certa maneira, "desmitologizado", eliminando os nomes de Shu e Harakhty da nomenclatura e permanecendo apenas o de Ra.

Sobre a androginia de que se falou, como já salientamos em diversos momentos da tese, não poderia ser diferente: esta estava em comunhão com a inserção do nome de Shu, dotado de características andróginas primevas em sua natureza. Observemos abaixo outro colosso de Karnak, este com um toucado *nemés* (com a parte inferior quebrada) no lugar do *khat* e acrescido de plumas de Shu, ao invés da coroa dupla.

[625] Cf. fichas IR39 (Berlim) e IR41 (Cairo).
[626] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, pp. 48-57.

Figura 28: Akhenaton com um *nemes* e quatro plumas de Shu, deus que se identificou durante a fase inicial do reinado. **Referência:** 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, p. 208.

Recentemente, Dimitri Laboury, autor que está na vanguarda dos estudos artísticos do reinado de Akhenaton, fez críticas ao esquema de Aldred, sugerindo que o mesmo seja deveras rígido, e afirma que o estudo do material proveniente do reinado de Amenhotep IV/Akhenaton deve ser "sistemático" e não levar em consideração apenas os fragmentos considerados "impressionantes do ponto de vista moderno", como o belo busto ou os "repulsivos" colossos, mas todos os demais não tão imponentes.[627]

O autor ainda defende, como apresentaremos em breve, que não houve nenhuma evolução notável da fase inicial para a final, algo que nos parece incorreto. Ainda que as observações de Laboury sejam pertinentes, há uma clara modificação estilística e até de proporções das figuras humanas entre os materiais tebanos e amarnianos da segunda metade do reinado.

[627] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 3.

4.2.1- Amenhotep IV em Tebas

O registro de construção mais antigo do faraó em Tebas, provavelmente do ano um, está relacionado com a complementação da decoração do Terceiro Pilone do templo de Karnak, iniciada por seu pai, ornamentado com uma tradicional representação de Amenhotep IV como o protótipo do faraó triunfante, tal qual a figura 22 de Tutmés, exibida no capítulo III que massacra impiedosamente os inimigos do Egito com as próprias mãos, uma das imagens mais potentes da realeza e que remonta aos primórdios da história faraônica, vide Paleta de Narmer.[628]

Embora sejam raríssimas, outras imagens revelam que as primeiras representações de Amenhotep IV exibem o faraó ainda em um padrão tradicional, atlético, muito semelhante ao de Tutmés IV, seu avô, e Amenhotep III, seu pai, que o antecederam no trono das "Duas Terras", conforme pode ser observado na imagem que apresentaremos a seguir.

O mesmo pode ser dito sobre a forma como o Akhenaton foi representado em baixo relevo ao estilo de Amenhotep III no Bloco de Berlim, exposto no capítulo I.[629] No referido relevo proveniente do décimo pilone do templo de Amon em Karnak, observamos Amenhotep IV com o rosto rechonchudo, tal qual seu pai, deveras parecidos, evidenciando uma continuidade estilística e, até certo ponto, ideológica com o passado recente, que, no entanto, não perdurou por muito tempo.

Algumas tumbas de altos funcionários tebanos também nos fornecem elementos importantes para observarmos as mudanças de estilo e repertório logo após a ascensão ao trono de Amenhotep IV. Três delas nos interessam aqui: Kheruef, Parennefer e Ramose. Esta última, particularmente interessante, pois exibe lado a lado tradição e inovação na concepção das figuras humanas.

[628] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 112.
[629] Confira a figura 5 na página 52, com Amenhotep IV e Ra-Harakhty, referente ao décimo pilone do templo de Amon em Karnak.

Figura 29: Amenhotep IV prestes a golpear os inimigos do Egito com apenas uma das mãos. **Referência:** FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 112.

De acordo com D'auria, no que tange à arquitetura das tumbas tebanas, o quarto decorado da estrutura em forma de T foi ampliado para uma sala dotada de colunas e ornamentada com pinturas e baixo relevos, e que conduzia a uma câmara mortuária para enterrar o morto.[630]

Na TT192 do escriba real, Kheruef, uma das maiores e mais bem decoradas tumbas privadas da Décima Oitava Dinastia localizada na necrópole tebana, Amenhotep IV foi retratado no lintel da porta de entrada, segundo o cânone tradicional egípcio, junto de sua mãe, fazendo oferendas aos deuses do antigo panteão.

[630] D'AURIA, Sue H. Op.cit., 1999, p. 165.

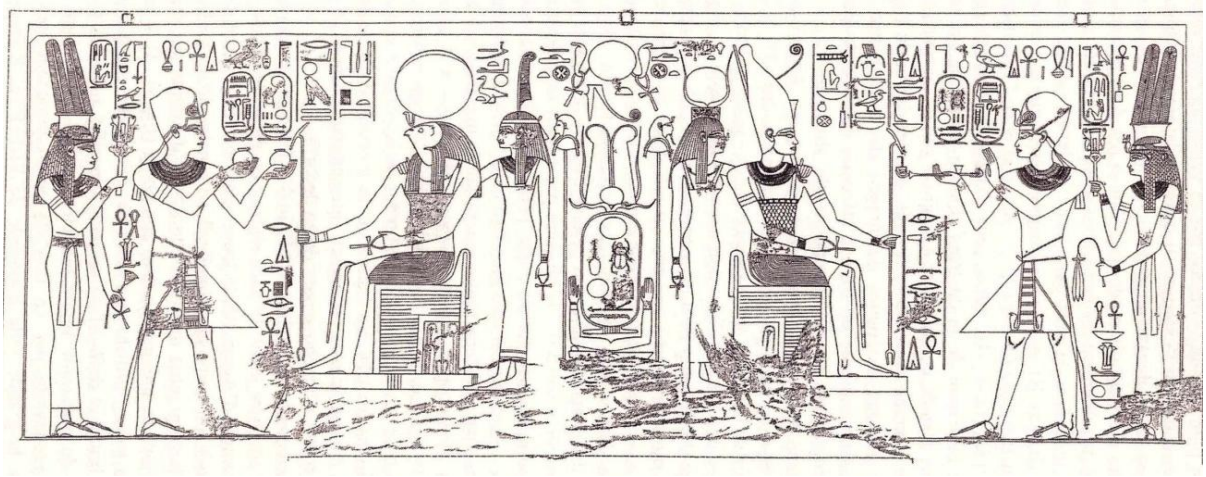


Figura 30: Lintel da porta da tumba de Kheruef, Tebas Ocidental, Amenhotep IV sob o cânone tradicional faz oferendas aos deuses solares, Ra-Harakhty e Atum-Ra, junto da rainha Tiy.
Referência: LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2012, p. 96.

Ao lado esquerdo, o rei faz libações de vinho ao deus que futuramente seria priorizado por ele, Ra-Harakhty, entronizado, segurando o cetro de poder, *was*, e um símbolo da vida, *ankh*, acompanhado pela deusa Maat, que toca no ombro do deus solar. O faraó utiliza uma coroa *kheperesh* e tem a companhia de sua mãe, Tiy, que chacoalha um sistro com alusões hathóricas com uma das mãos e usa uma coroa de duplas plumas na cabeça, utilizada por Nefertíti durante o reinado de Akhenaton.

Ao lado direito, são os deuses Atum-Ra e Háthor os agraciados com um turíbulo usado para purificação ritual, ofertado por Amenhotep IV, seguido de Tiy, que carrega um cetro em forma de lírio, típico das rainhas da Décima Oitava Dinastia.

Sobre a cabeça do faraó, a inscrição: “o deus perfeito, Neferkheperura-Uaenra, filho de Ra, Amenhotep IV, o deus que governa Tebas, grande em seu tempo de vida, doador de vida, como Ra”.

Segundo Smith, a tumba não apresenta mudança para o estilo que será visto em breve e ainda menciona divindades funerárias, como Anúbis e Osíris, o que comprova que a decoração, de fato, foi feita bem no começo do reinado, quando a nova visão de mundo ainda não havia sido implantada ou mesmo radicalizada.[631]

[631] SMITH, William Stevenson. Op. cit., 1981, p. 171. O autor acrescenta que provavelmente Kheruef “caiu em desgraça”, pois seu nome e sua imagem foram obliterados dentro da tumba.

Interessante observar no centro da imagem um grande *cartouche* contendo o nome de trono de Amenhotep IV, Neferkheperura, dotado com chifres, plumas e um disco solar no topo, e na base um símbolo do *ka*, que Lanny Bell acredita ser o elemento que passava de rei para rei e o tornava divino.[632] Hoffmeir corrobora esta ideia e acrescenta que a presença deste elemento na imagem é um indicativo de que Amenhotep IV não apenas era o novo governante do Egito, como também reinava sozinho, já que seu pai está ausente nesta representação.[633]

Parennefer, "superintendente de todos os trabalhos na Mansão do Aton" por sua vez, é o único dos funcionários supramencionados que possui duas tumbas: uma em Tebas, que nos interessa agora, e outra em Amarna, que será considerada futuramente, no capítulo V.

Na TT188, Smith fala em "um passo adiante" rumo às modificações artísticas e lamenta o péssimo estado de conservação da tumba. Parennefer recebe do casal real o colar *shebyu*, o "ouro da honra", em uma cena que será bastante enfatizada nas tumbas privadas amarnianas.

Aparentemente, é a primeira vez em que a rainha Nefertíti foi representada ao lado do marido, sob um baldaquinho (dossel) a céu aberto, para que os raios do Aton pudessem penetrar no local, numa mescla de relevo escavado com alto relevo. Embora ainda não seja uma representação de "Janela das Aparições", como na tumba de Ramose a seguir, as estruturas se assemelham, revelando a sutil introdução de alguns elementos do culto atonista.

A mais significativa, todavia, é a tumba do vizir Ramose. Além de apresentar uma qualidade melhor do que as demais, a tumba exibe mudanças drásticas no estilo artístico, que definitivamente foge de algumas convenções estilísticas até então vigentes para expor a família real e seus cortesãos de maneira muito expressiva.

A parede da parte de trás da tumba, dividida em duas seções, mostra, à esquerda, Amenhotep IV entronizado no que parece ser a coroação do novo faraó reinante. A cena do rei sob um dossel, explica D'auria, era um tema

[632] BELL, Lanny. Op. cit., 1997, passim. O assunto será discutido no capítulo V.
[633] HOFFMEIR, James. *Akhenaten and the origins of monotheism,* Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 71.

comum nas tumbas tebanas privadas da Décima Oitava Dinastia e ocupava, como podemos observar, um espaço significativo.[634]

Veremos na figura abaixo, que, embora tenha o rosto apagado, é possível imaginarmos, com base nos demais traços faciais das figuras humanas remanescentes, que Amenhotep IV ainda está sob as regras canônicas que nortearam a arte egípcia por milênios, até então.

Assim como os outros homens, Ramose está com a cabeça raspada, traço comum nas representações do período. Arnold explica que desde o Reino Médio, ao menos, a cabeça raspada estava associada à purificação ritual para aqueles sacerdotes envolvidos no culto divino.[635]

Ramose não era sacerdote. A presença constante de homens destituídos de cabelos diante de Akhenaton, já em Karnak, poderia ser encarada como uma maneira de enfatizar sua natureza divina? Em conjunto com as demais atitudes do faraó, a possibilidade se torna muito sugestiva. Notem que Amenhotep IV está acompanhado da deusa Maat, a quem invocou enfaticamente nos anos tebanos de reinado. Seria uma forma de mostrar que a ordenação cósmica, obrigatoriamente, estava nas mãos dele?[636]

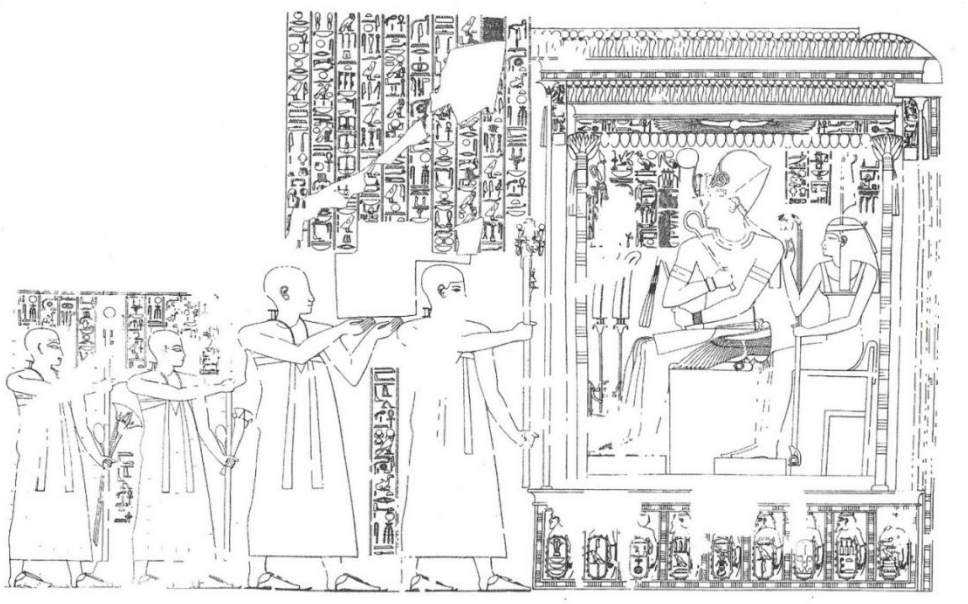


Figura 31: Reconstituição da tumba tebana 55, do vizir Ramose, onde Amenhotep IV, acompanhado da deusa Maat, recebe símbolos sagrados da monarquia, ainda em um estilo tradicional. **Referência:** Laboury, Dimitri. *Akhenáton. Les Grand Pharaons*. Pygmalion edition, 2010.

[634] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 165.
[635] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 55.
[636] O tema será discutido no capítulo V.

Em contrapartida, na parede à direita, Akhenaton e Nefertíti surgem andróginos diante de seus súditos na "Janela das Aparições", recompensando Ramose, fiel ao seu monarca em vida, como pode ser observado em nosso catálogo, ficha JA56.

Smith salienta que a tumba ficou inacabada em sua morte, sem o "toque final", e o vizir foi posteriormente substituído. O autor também notou aspectos interessantes, que, de certa forma, antecipam toda a ênfase no elemento feminino que será uma das marcas registradas do período amarniano: Tiy, Nefertíti e Maat acompanham o rei nas cenas funerárias tebanas.[637] O ponto merece uma reflexão e será retomado na próxima seção deste capítulo, quando abordaremos as questões mortuárias da visão de mundo amarniana.

Logo após a ascensão ao trono, Akhenaton adotou um novo e impactante estilo artístico em Tebas, estágio que Vergnieux designou como "protoamarniano", mantido em Akhetaton, como bem observou Aldred, durante os primeiros anos vividos na nova sede real.[638]

Laboury, contudo, optou por falar em uma "arte atonista", pois acredita que as modificações iconográficas do período foram baseadas em uma "nova ideologia real" que priorizava o culto ao Aton, o qual se tornou o único durante o reinado de Akhenaton, para muitos estudiosos.[639]

Preferimos, entretanto, manter a tradicional designação "arte amarniana", pois muito embora o Aton inegavelmente tenha dominado o repertório imagético do período, ofuscando o restante do panteão, a família real de Amarna o acompanha em praticamente todo conjunto iconográfico que chegou até nós, compartilhando com o disco solar um *status* destacado na nova visão de mundo.

[637] SMITH, William Stevenson. Op. cit., 1981, p. 173.
[638] VERGNIEUX, Robert, GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, p. 193.
[639] LABOURY, Dimitri. Amarna Art. In: COONEY, Kara and WENDRICH, Willeke (eds.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology,* Los Angeles, 2011, p. 1.

4.2.2 – Sob a Regência Heliopolitana: Os Anos Iniciais

Os egiptólogos costumam ressaltar que as mudanças artísticas de Akhenaton foram iniciadas ainda no seu primeiro ano de reinado, com a escolha de um deus semiantropomórfico com cabeça de falcão, como o antigo deus solar, mas com uma nomenclatura incomum e rebuscada: “Ra-Harahty, que se alegra no horizonte em seu nome de Shu que está no Aton”. Mais incomum ainda era a forma de representá-lo: um disco solar que paira sobre as cabeças de seus súditos, já que o Aton também era dotado de atributos régios, com cetros, *uraeus* e festividades reais.

Como já assinalamos no primeiro capítulo, antes de atingir a forma circular e gravitar para o topo da cena, ainda em forma de falcão, o deus de Amarna ganhou contornos mais sinuosos, tal qual o faraó Akhenaton no chamado Bloco de Paris, com protuberâncias especialmente nas áreas pélvica e abdominal. Nesta fase, o nome do deus passou a ser inscrito em *cartouches*, como os nomes de trono e pessoal dos faraós. Somente duas imagens podem ser enquadradas nesta categoria, que remonta à primeira metade do quarto ano de reinado de Akhenaton: a estela de Kiya e um grafite proveniente de uma pedreira em Assuã. Veremos as figuras na página seguinte.

No supracitado grafite de Assuã (figura 33 a seguir), o rei acompanha Ra-Harakhty em uma composição nos moldes tradicionais, na qual o rei fica frente a frente com o deus e faz oferendas ao mesmo, com o corpo igualmente volumoso. Redford acertadamente observou que, se não fosse pela cabeça de falcão, poderíamos supor que esta era uma representação do próprio Akhenaton, “uma espécie de alter ego” do faraó e não do deus solar.[640] O referido autor, que fez o estudo mais completo sobre as etapas da mudança na iconografia do deus amarniano, afirma que “inequivocamente” não há associações diretas entre o deus falcão Harakhty e o disco solar antes do reinado de Akhenaton.[641]

[640] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 54.
[641] Idem, ibidem, p. 53. Sobre as origens do disco, Cf. GESTOSO, Graciela N. “El culto a Aton em el Egipto de la dynastia XVIII: Sus antecedentes”. In: *REE. Buenos Aires,* v.2, 1992, p. 46, pp. 45-54.

Figura 32: Na estela de Kiya, do museu de Edimburgo, na Escócia, Aton em forma de falcão, mas já com seu nome didático envolto em *cartouches*. **Referência:** DODSON, Aindan. Op. cit., 2009, p. 5.

Figura 33: Akhenaton faz oferendas ao Aton em um estágio inicial do reinado. **Referência:** REDFORD, Donald. “Studies on Akhenaten at Thebes, II: A Report on the Work of the Akhenaten Temple Project of the University of Pensylvania”. *JARCE*, 12, 1975, pp. 9-14.

O grande disco que o falcão ornamenta em sua cabeça, símbolo das divindades solares, logo tomou o lugar de Ra-Harakhty e passou a dominar a cena, em uma espécie de "representação fenomenológica" do deus solar, com foco em sua luminosidade, algo sem precedentes na história faraônica.[642] Paradoxalmente, apesar de toda luz emanada por seus raios, a representação do deus era fria e muito repetitiva.

É bom recordar que as representações do Aton eram todas em duas dimensões, já que as estátuas de culto foram abolidas em Amarna. Sobre este aspecto, Hornung indaga de forma exagerada: "como a luz que governa o mundo poderia ser representada em uma estátua?".[643]

O tal "esquematismo" da figura divina, para usar um termo de Ciro Cardoso, levou Vergnieux e Gondran a propor um "deslocamento teológico" nas cenas de culto, quando a liturgia tradicional, em torno de uma divindade antropomórfica, semiantropomórfica ou mesmo teriomórfica, foi substituída por um deus de contornos geométricos, incomum para os padrões egípcios, cuja consequência mais marcante e, certamente intencional, era desviar os olhares para a família de Akhenaton, sob seus raios vivificantes, nas mais variadas poses e ações.[644]

A partir de tal mudança iconográfica, observou-se na arte do período de Amarna total foco na "ritualização da vida cotidiana" da família real, que invadiu os contextos palacial, templário, funerário e doméstico, e passou a desempenhar os papéis exercidos pelo antigo panteão egípcio, algo que se confirma na organização de nosso *corpus* imagético.

Neste reunimos cenas de Akhenaton, Nefertíti e suas filhas, conjuntamente, ora cultuando o Aton, ora em gestos totalmente informais sob os raios do disco solar, ora em exibições públicas, que iam de deslocamentos pela cidade de Amarna, passando por surgimentos pomposos nas "Janelas das Aparições", e até uma grandiosa celebração estatal no ano doze.

A "sacralização da intimidade régia"', como designaram Vergnieux e Gondran, é a grande inovação da arte amarniana e está em total comunhão com a nova visão de mundo de Akhenaton, na qual a família real é o centro do

[642] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, passim.
[643] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 78.
[644] VERGNIEUX, Robert, GONDRAN, Michel. Op. cit., p. 191.

universo. Para Dimitri Laboury, este é um "conceito espantosamente similar ao famoso surgimento helíaco de Luís XIV, trinta séculos depois".[645] De fato, as semelhanças são enormes. Seriam os mesmos objetivos?

Outra consequência relacionada à mudança na iconografia do Aton e de seu deslocamento para o alto da cena, no céu, de onde emana deus raios solares, foi a eliminação da supracitada representação face a face com o rei-deus dos relevos parietais, como no referido no Bloco de Paris.

Desta maneira, muitas das cenas tradicionais diante do deus foram suprimidas, enquanto outras foram reinterpretadas, adaptadas ao novo padrão artístico-religioso. O nascimento divino, por exemplo, foi totalmente abdicado, assim como cenas de coroação, na qual o deus ajusta a coroa do faraó, vide Amenhotep III e Amon em Lúxor.[646]

O supracitado Bloco de Paris, referente ao festival *Sed* prematuro de Akhenaton e do Aton, foi um dos primeiros monumentos em que a nova forma do deus amarniano foi exibida ao mundo.

O grande número de *talatats*, que exibem ou mencionam o jubileu real, demonstra a importância da festividade nas pretensões artístico-religiosas do monarca. Foi nesta cerimônia de renovação das forças da monarquia que oficialmente as representações da família real ganharam contornos andróginos, que os acompanharam até a introdução do segundo nome didático, no ano nove.

Nas palavras de Laboury, era "a inauguração da era atonista", já que, como vimos, o autor credita ao Aton a mudança iconográfica do período. É possível que Akhenaton tenha se inspirado no "estilo deificado" do pai, adotado em seu primeiro festival *Sed*, para estabelecer uma inovadora maneira de expressar a divindade da monarquia, representada e personificada pelo casal real.[647] Para Williamson, esta foi a razão para um festival *Sed* tão cedo no reinado. Nas palavras da autora: "o festival *Sed* ofereceu a ele a oportunidade de iniciar um novo programa artístico e ideológico de forma aceitável para seus

[645] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 7.
[646] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 69.
[647] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 10.

súditos".[648] O novo estilo e o *Sed* prematuro não são mera coincidência, mas forte propaganda régia.[649]

Muito embora a fisionomia do faraó pudesse ser aplicada ao modelo facial de deuses e homens, em Amarna, a androginia latente ficou reservada a Akhenaton e sua família divina, no intuito de torná-los distintos do restante da humanidade. Eles eram deuses terrenos e, como tais, necessitavam dos tais "estigmatas dos eleitos", que mencionou Aldred - embora o termo não seja dos mais apropriados, a ideia é. Todavia, é possível observarmos traços do estilo amarniano em seus súditos mais leais, mas nunca em animais, sendo restrito, portanto, às figuras humanas.[650]

Redford salienta que é muito difícil, contudo, estabelecer uma cronologia para o *corpus* tebano. Os vários estilos simultâneos observados na concepção das faces do rei ou da rainha nos *talatats* de Karnak podem, talvez, ser fruto do trabalho de inúmeros desenhistas e não revelam um "desenvolvimento cronológico" de um único estilo.[651]

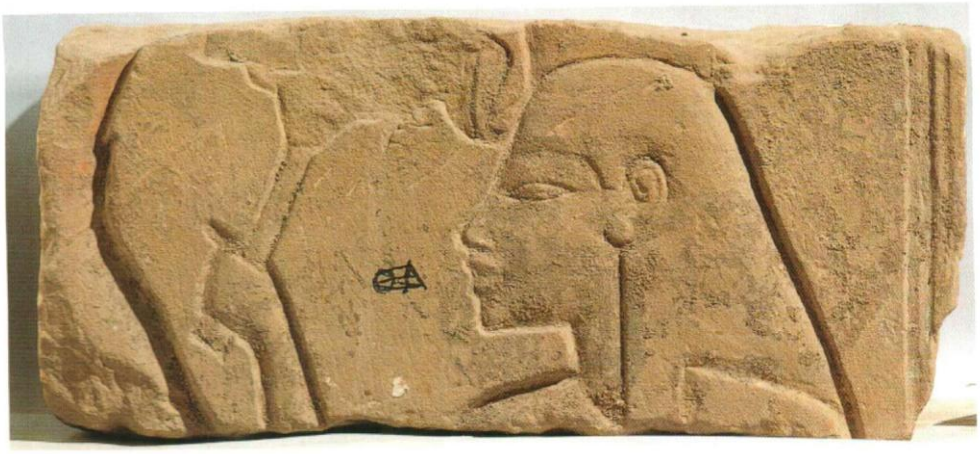
O rei pode ser concebido, por exemplo, mais arredondado, mas não tão andrógino, como no Bloco de Paris, ou totalmente estilizado, como em nossa ficha CA1, no catálogo imagético. Nesta mesma ficha, Nefertíti, foi retratada bem mais sutilmente do que na CA8, referente ao culto ao Aton em Karnak.

Rita Freed acredita que o estilo menos extremo de Karnak foi concebido por artesãos ainda sob a tradição artística de Amenhotep III, certamente ainda não treinados no novo estilo.[652]

A comparação feita com base em alguns *talatats* apresentados pela autora nos permite esse questionamento, embora uma confluência de vários estilos, uma "experimentação", como sugere Redford, seja perfeitamente possível. Vejamos abaixo os exemplos utilizados por Freed, onde a rainha Nefertíti foi retratada em dois estilos distintos.[653]

---

[648] WILLIAMSON, Jacquelyn Gayle. Op. cit., 2009, p. 89.
[649] Idem, ibidem.
[650] Veja Bak, escultor chefe de Akhenaton em Tebas, de aparência muito volumosa, semelhante a uma mulher grávida, nitidamente incorporando elementos do estilo inicial, mas sem androginia na face. Confira a imagem em FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 121, figura 91.
[651] REDFORD, Donald. "Akhenaten, Nefertity, and the Princess". In: REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 76.
[652] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 116.
[653] Idem, ibidem.



Figuras 34 e 35: Nefertíti em estilos diversos em Karnak. **Referência:** FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 115.

No que diz respeito às poses, Redford salienta que nos *talatats* tebanos estas são mais limitadas e mais tradicionais do que em Amarna. É também mais comum vermos Akhenaton exercendo atividades solitariamente diante do deus, comandando a carruagem ou em um palanquim, caminhando ou mesmo sentado à mesa para uma refeição.[654] Esta "'solidão" do rei se refletiu na seleção de nosso material imagético, que considerou atividades da família real conjuntamente, o que explica um número bem maior para materiais provenientes de Amarna, quando a interação entre o grupo familiar se tornou mais corriqueira.

[654] REDFORD, Donald. Op. cit., 1975, p. 10.

Dorothea Arnold define muito adequadamente o estilo artístico adotado por Akhenaton em seus primeiros anos de reinado como rígido, angular e seco.[655] A forte androginia das figuras esculpidas em arenito deixa corpos e rostos bastante estilizados em função de sua associação com o primeiro nome didático do deus de Amarna, que enfatizava Shu de Heliópolis, deus de ar e de luz.

Como dito no capítulo II, após emergir do Nun, as águas primordiais que antecedem a criação, Atum "espirrou" e "expectorou" Shu e Tefnut, respectivamente, deuses feitos da mesma substância do demiurgo solar, e que refletem, portanto, sua androginia original. O deus Aton, que dá vida ao cosmos, segundo a visão de mundo amarniana, desprovido de parceira, possuía, tal qual Atum, elementos femininos e masculinos em sua natureza e, deste modo, a androginia também se refletia naqueles que eram consubstanciais com ele, Akhenaton e Nefertíti.[656]

Tal como assinalamos em diversos momentos da tese, estes compunham uma tríade em conjunto com Aton, fundamental para ancoragem da nova visão de mundo nos primeiros anos de reinado, quando houve uma ênfase em construções míticas solares heliopolitanas.

Em todas as imagens da fase inicial, a androginia latente torna as faces de Akhenaton e Nefertíti bastante semelhantes, em certos casos indistinguíveis, algo pouco comum na arte egípcia. Foi somente a partir de Amenhotep III que as rainhas passaram a ser retratadas com traços similares aos dos faraós, tendência exacerbada sob Akhenaton e Nefertíti.[657] Qual a razão desta equiparação tão drástica?

A intenção certamente era igualar rei e rainha, gêmeos primevos, como hipóstases do Aton, as belas "crianças" do disco solar, intermediários imprescindíveis entre Aton e sua criação. Além de representar o deus e intermediá-lo na terra, o casal também antropomorfizava o geométrico, abstrato e distante Aton, humanizando, assim, o poder divino. Embora pareçam ser as mesmas funções, há sutilizas que podem ser identificadas, as quais serão

[655] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 22.
[656] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, p. 66. Cf. ficha CA21: um anel sinete de outro no qual o casal real está com a indumentária da dupla primeva, Shu e Tefnut, sob o disco solar.
[657] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 18.

aprofundadas à medida que formos analisando nosso grupo de imagens no capítulo V.

Para tentar distinguir rei e rainha nos materiais muito fragmentados e/ ou danificados, os egiptólogos criaram uma série artifícios, tais como detalhes nas vestes: embora parecidas, as pregas dos vestidos de Nefertíti caíam verticalmente sobre os quadris, ao passo que as dobras do saiote de linho do monarca eram feitas horizontalmente ou diagonalmente.[658]

Friedrich Von Bissing sugeriu que o tratamento da parte de trás dos pescoços régios era diferenciado: quando não estava coberto por um adereço de cabeça, era sempre côncavo e pertencia a rainha, quando convexo, ao rei.[659] No que concerne aos traços faciais, o nariz da rainha parece ser menor que o do rei, além de seu queixo mais pontudo e as maçãs do rosto mais destacadas.[660]

4.2.2.1 – Os Colossos de Karnak e a Materialização da Divindade Régia

Dentre tudo que foi produzido em Tebas, nos anos iniciais de governo, nada se compara ao impacto que a descoberta dos colossos de Karnak causou entre os egiptólogos no começo do século XX. Além das já discutidas leituras médicas, inúmeras interpretações de pano de fundo religioso tentaram desvendar o que tais estátuas colossais de quase cinco metros de altura pretendiam expressar. De “epítome de repulsão física” a “metáfora visual da representação régia em seu aspecto divino”, adjetivos não faltaram para definir os supracitados colossos na Egiptologia.

A longa descrição de Dorothea Arnold é particularmente interessante e ocupa praticamente a metade de uma página de um capítulo reservado a discussão de arte amarniana em seus primeiros anos. Selecionamos alguns trechos mais fervorosos na caracterização da autora. Sobre o corpo, Arnold destaca que:

[658] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 106.
[659] Apud COONEY, John. Op. cit., 1965, p. 22.
[660] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 106.

> As enormes coxas do rei foram desenhadas bem unidas por um kilt de pregas acima do joelho, cuja parte superior, sustentada por um pesado cinto angular, pende debaixo do ventre protuberante. Longos braços musculosos estão cruzados acima de uma cintura fina; as mãos estão colocadas em seios ligeiramente femininos que estão posicionados de forma não natural próximos aos ombros. Acima das grandes mãos ossudas segurando o cetro curvo e o chicote, uma longa barba cerimonial é flanqueada pelas clavículas nitidamente enrugadas.[661]

A respeito do rosto, a autora é ainda mais enfática:

> Maçãs protuberantes e um nariz aristocraticamente fino e alongado separa a boca dos olhos, amplamente espaçados e enviesados, dispostos debaixo de uma testa ossuda. (...) A forma de dupla asa da parte inferior do nariz é repetida, em termos mais fortes, na boca ousadamente esculpida, certamente o aspecto mais vivo desta face intransigente.[662]

A caracterização de Arnold exemplifica o misto de fascínio e repulsão que os colossos geraram e continuam gerando entre os estudiosos até os dias atuais, já que a mesma iniciou a descrição afirmando que a iconografia régia aparece "quase grotescamente distorcida", um dos termos mais usados para definir os colossos.[663]

A autora foi tão minuciosa que observou, inclusive, o que chamou de "sorriso distante", que de certa forma confere uma "expressão humana" à estatua régia, e finaliza destacando que o efeito que todas as características reunidas fazem dos colossos "a divindade do faraó expressada através da transfiguração das formas humanas".[664] A autora não poderia ter sido mais feliz em sua conclusão.

Outro ponto importante ressaltado por Laboury é que o os colossos apresentam "deformações" intencionais de acordo com o ângulo que eram vistos, sendo aquele de baixo para cima, e a distancia do observador, o que pretendia impressionar os súditos do rei.[665] O efeito gera a chamada *paralaxe* - em grego, alteração -, definida por Angenot como "a mudança de posição angular entre dois pontos estacionários, tal como percebida por um observador

[661] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 17.
[662] Idem, ibidem.
[663] Idem, ibidem.
[664] Idem, ibidem.
[665] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 8. Nos colossos maiores foram feitas modificações para compensar a distorção visual, segundo MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 132. Cf. ANGENOT, Valerie. Op. cit., 2008, passim.

em movimento".[666] Em outras palavras, é a alteração da forma de um objeto de acordo com o deslocamento de quem o observa. No supracitado texto, a autora fez uma reconstituição considerando o que foi dito acima.[667]

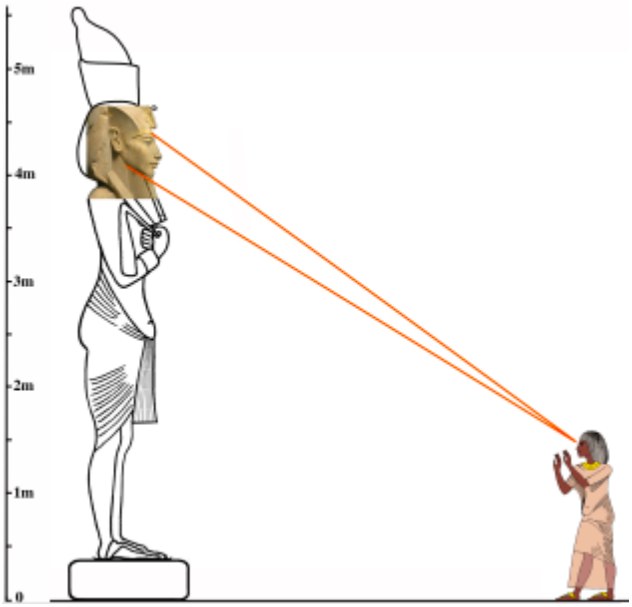


Figura 36: Colosso de Karnak, sob a perspectiva do observador. **Referência:** ANGENOT, Valerie. Op. cit., 2008, p. 38.

Manniche explica que em nenhum período da história faraônica as estátuas colossais foram produzidas para serem encaradas "face a face" e os colossos de Karnak, certamente, não são exceções.[668]

Angenot, muito acertadamente, insere o olhar do observador em seu estudo, ressaltando a importância deste para uma compreensão total do conjunto imagético amarniano durante o reinado de Akhenaton.

"Estariam os egípcios da Décima Oitava Dinastia explorando a subjetividade fisiológica do nosso ponto de vista", indaga a autora?[669] Qual audiência, contudo, tais colossos pretendiam atingir?[670] A colocação dos mesmos dentro de um pátio que poucos tinham acesso e não visível exteriormente nos leva a crer que o público era bastante específico e não

[666] ANGENOT, Valerie. Op. cit., 2008, p. 34.
[667] Idem, ibidem.
[668] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 131.
[669] Apud MANNICHE, Lise. Op., cit., 133.
[670] O assunto será discutido no capítulo V.

abarcava a maioria da população, como muitos aspectos da nova visão de mundo de Akhenaton, altamente elitista em sua formulação, observação já feita por nós nos hinos amarnianos.

Um assunto que sempre vem à tona quando os colossos estão em pauta diz respeito ao impacto, ao baque que teriam teoricamente causado nos súditos de Akhenaton ao vê-lo em formas arredondadas, quase femininas, totalmente fora do padrão atlético ideal.

Rita Freed, por exemplo, afirma que o modo como Akhenaton foi representado nos colossos "só podem ter chocado o observador antigo acostumado com a maneira tradicional de retratar a figura humana". Será? Até que ponto este tipo de opinião pode influenciar a análise imagética do *corpus* referente ao começo do reinado?

Indo em direção contrária a maioria dos egiptólogos, Dominic Montserrat, afirma que não há qualquer indício de que os antigos egípcios encarassem possíveis deformações físicas corporais como algo aterrador ou que precisasse ser ocultado, como insinuou Redford.[671]

Montserrat usa como exemplo toda a preocupação que pais de crianças com má formação ou algum tipo de incapacidade ou anomalia, da elite e fora dela, tinham durante a vida das mesmas.[672] Os enterramentos mostram, inclusive, que um enorme cuidado ritual cercou as crianças para que pudessem renascer no *post mortem,* conforme acreditavam os egípcios.

Para o autor, pessoas cujos corpos não se adequavam ao que chamou de categorias convencionais, como anões e gêmeos, "podem ter sido considerados positivamente, pois se acreditava que tivessem associações divinas ou solares".[673]

Deste modo, com base nos argumentos de Montserrat, mesmo que o faraó Akhenaton fosse portador de alguma patologia (algo que não acreditamos) que deixasse seu corpo fora dos padrões, isto pode não ter sido algo necessariamente chocante para seus contemporâneos. As convicções artísticas modernas de certos egiptólogos, portanto, devem ser relativizadas e combatidas. O material imagético, sobretudo aquele mais andrógino, precisa

[671] MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, p. 32.
[672] Idem, ibidem.
[673] Idem, ibidem.

ser compreendido no bojo do pensamento egípcio antigo e não como algo surreal, como muitas vezes é encarado.

A grande questão envolvendo os colossos, contudo, concerne ao que os mesmos pretendiam representar: o próprio faraó Akhenaton ou algum deus específico do panteão egípcio?

Lise Manniche, em um capitulo intitulado “Interpretação”, reuniu as opiniões de diversos autores, as quais iremos resumir agora e discutir em conjunto com a nossa visão acerca das estátuas colossais, que, como já declaramos em alguns momentos da tese, acreditamos ser Akhenaton, em sua maioria, como Shu e Nefertíti, no caso específico do colosso conhecido como “assexuado”, como Tefnut.

As supracitadas opiniões, de acordo com o estudo de Manniche, podem ser enquadradas nas seguintes categorias: deus primevo, na sua maioria Aton, deus Hapy, Osíris, o próprio Akhenaton, Atum, Shu (Akhenaton) e Tefnut (Nefertíti), Amenhotep III, Atum.[674]

A autora explica que antes do reinado de Akhenaton não era incomum o faraó reinante ser representado com características de certos deuses do panteão, especialmente Amon-Ra, que, como assinalamos ao longo do capítulo I, dominou a cena político religiosa da Décima Oitava Dinastia.

Outros deuses, como Ptah e Tatenen, também foram bastante invocados.[675] O resultado final, segundo a autora, seria uma estátua de uma divindade que visava “refletir a aparência visual do soberano” que a erigiu da forma como este almejava ser representado. Neste contexto devemos indagar: ao que Akhenaton aspirava?

Na linha de autores que encaram as estátuas como deuses primordiais, a maioria optou pelo Aton, como um dos descobridores dos colossos, Maurice Pillet, cuja opinião sobre o colosso desprovido de órgão sexual será apresentada em breve.[676]

Wolfgang Westendorf, por sua vez, também acreditava que os colossos eram representações do Aton como uma divindade primeva, responsável, de

[674] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, pp. 85-115.
[675] Idem, ibidem, p. 85.
[676] Idem, ibidem, pp. 85-86.

acordo com Manniche, “pela fertilidade de todo país” aliado a ideia de “touro forte”, presente na titulatura do faraó.

Segundo Cyril Aldred, os egípcios eram extremamente “reticentes” em mostrar as partes pudendas de seus governantes, embora haja exceções.[677] Para o autor, a ausência de falo no supracitado colosso sem sexo era algo totalmente contraditório à ideia do “touro forte”, que sustentou Westendorf.

Aldred, contudo, também defendeu a tese do Aton como deus primordial nos colossos, afirmando que a assimilação com o disco explicaria a “extraordinária distorção expressionista da forma” nas estátuas.[678]

Kurt Lange e Max Hirmer, além de Cathie Spieser, conforme mostrou Manniche, também foram favoráveis à identificação dos colossos com o disco solar.[679] Spieser, particularmente, tem opiniões interessantes e enfatiza a ideia do casal real não como meros representantes do deus Aton, mas como a forma humana do Aton na terra, suas manifestações, que já assinalamos e defendemos.[680]

Outros autores citados por Manniche, como Arthur Weigall, Winfried Barta e Dietrich Wildung, também conceberam os colossos como deuses solares, mas não necessariamente o Aton, cada um enfatizando aspectos específicos diversos, com especial atenção para as sugestões de Barta, que observou analogias, inclusive, com o conto egípcio dos “Dois Irmãos”.[681]

E se os colossos representassem a passagem do tempo? Manniche sugere que tal como o deus solar possuía múltiplas formas ao longo do dia, o Aton também poderia ter um ciclo diário próprio, onde Shu representaria a forma mais jovem do sol e Atum a mais antiga, o que explicaria a alternância de coroas nas cabeças das estátuas.[682] A hipótese é bastante original, mas não creio que se encaixe com as reduções de certo modo “desmitologizantes” em relação ao ciclo solar, acentuadas na fase final do reinado de Akhenaton.

---

[677] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1968, p. 133.
[678] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 103.
[679] Idem, ibidem, pp. 103-106.
[680] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., p. 105. A autora, contudo, defende que as referências visuais heliopolitanas foram feitas apenas no nível simbólico e não no mítico, algo que não concordamos.
[681] Idem, Ibidem, pp. 87-88.
[682] Idem, ibidem, p. 108. Harris sugeriu que o primeiro nome didático ilustrava as várias hipóstases solares em sua nomenclatura. Cf. HARRIS, John Richard. “Akhenaten or Nefertiti?” *Acta Orientalia* 38, p.10.

Especialistas de peso na Egiptologia, como Desroches Noblecourt e Gay Robins, sustentaram a ideia de que a função de Akhenaton como "mãe e pai da humanidade" era o papel desempenhado por Hapy, deus que personifica a inundação do Nilo, geralmente representado com característica do que Baines designou como "figuras fecundas", ou seja, com seios tipicamente femininos e barriga protuberante. Amenhotep III, por exemplo, como vimos no capítulo anterior, foi retratado dessa forma.

Para Noblecourt, em Amarna, os colossos, incluindo aquele desprovido de órgãos genitais, são como "nova imagem, ideais antigas", "a inundação como evento mais importante do ano, sob os auspícios de todos os deuses ou do Aton".[683]

Robins, por sua vez, defende que, quantitativamente, as novas proporções corporais do rei deixaram suas formas mais femininas, fenômeno que designou como "feminização" da figura masculina.[684] A autora concorda que a ideia de Akhenaton como representante do deus na terra confere ao faraó elementos andróginos do demiurgo, mas acrescenta que a abundância e a prosperidade emanadas pelo Aton estavam associadas ao deus Hapy e a corpulência de que se falou deste era refletida na distribuição das adiposidades do monarca, notadamente quadris, região púbica e barriga. Akhenaton, portanto, personificava, simultaneamente, as noções de criação e fertilidade de Aton e Hapy.[685]

Há quem sustente que os colossos eram o próprio deus Osíris, como sugeriu Nicolas Grimal em 1992, já que as estátuas classificadas como "pilares de Osíris" por Christian Leblanc reforçariam a ideia.[686] O egiptólogo francês acreditava que o "estômago inchado" das estátuas régias deveria ser interpretado como "os fluidos inflados do corpo em decomposição de Osíris".[687] Robert Hari, na década de 80, assim como Alfred Grimm e Hermmann Schlögl, mais recentemente, também defenderam a ideia de Akhenaton como Osíris,

[683] Idem, ibidem, p. 89.
[684] ROBINS, Gay. "The Feminization of the Male Figure". In: GORING, Elizabeth, REEVES, Nicholas and RUFFLE, John eds. *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*. London, 1997.
[685] Idem, ibidem, pp. 89-90.
[686] As ideias do autor foram apresentadas por MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, pp. 91-92. O assunto será discutido ainda nesta seção.
[687] Apud TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 94.

algo que seria possível, uma vez que o monarca o substitui no contexto funerário, sendo responsável direto pela regeneração do morto em Amarna.[688]

A forma osiriana da estátua régia pode ser, no entanto, um indicativo importante de sua função. O supracitado Leblanc observou que as figuras reais envolvidas exibem uma indumentária tipicamente osiriana que pode ser associada ao festival *Sed*, mas não necessariamente ao contexto funerário. O autor fala em um "estado embrionário que antecede o renascimento".[689]

O estudo de Leblanc, de acordo com a leitura de Manniche, demonstra que, indubitavelmente, as estátuas colossais têm uma relação com o jubileu e, após o referido "estado embrionário", o faraó estava, então, apto a realizar uma série de ações rituais, as quais comprovavam o quão capaz estava para continuar governado o Egito por "milhões de anos".[690]

A autora salienta que os estudos de Redford comprovam que, em Amarna, as estátuas colossais de Akhenaton também tinham ligação com o festival *Sed*, exatamente pela maneira como foram dispostas na parte sul do *Gempaaton,* contra uma parede que retrata a procissão da família real no supracitado evento.[691] A inovação é que pela primeira vez um faraó utiliza um saiote cerimonial neste tipo de estátua osiriana.

Arielle Kozloff, por sua vez, sugere que os colossos não sejam produções amarnianas, mas oriundas do reinado de Amenhotep III.[692] Wiiliamson, por outro lado, acredita que tais estátuas pré-existentes, pensadas para o pai de Akhenaton, devem ser entendidas num processo de "experimentação artística".[693]

E se os colossos não fossem apenas Akhenaton, mas também incluíssem a rainha Nefertíti? Esta foi a ideia de Harris, em 1977, o primeiro estudioso a propor que o supramencionado colosso assexuado fosse Nefertíti.[694] As estátuas desprovidas de órgão sexual promoveram uma discussão a parte na Egiptologia: a ausência de genitália era proposital ou a estátua estaria inacabada? Para Maurice Pillet, estas exibiam a natureza

[688] HARI, Robert. Op. cit., 1985, p. 11
[689] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 98.
[690] Idem, ibidem.
[691] REDFORD, Donald. Op. cit., 1999, p. 56.
[692] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, pp. 97-102.
[693] WILLIAMSON, Jacquelyn Gayle. Op. cit., 2009, p. 90.
[694] HARRIS, John Richard. Op. cit., 1977, pp. 5-10.

“bissexual” do deus criador antes da diferenciação primeva - termo que Aldred adotou, posteriormente – já que o Aton era “mãe e pai da humanidade”.[695]

Acerca do debate, no primeiro caso, os autores defendem a ideia de que o colosso assexuado foi feito com pressa, como muitas construções amarnianas, e, por isso mesmo, ficou sem pintura ou no aguardo do restante do traje, possivelmente feito em outro material, criando assim uma natureza “epicena” muito peculiar.

Joyce Tyldesley, contudo, afirma que a hipótese acima é muito pouco provável, o que nos deixa com uma única possibilidade: a nudez, de fato, não era casual. A autora explica que no torso da estátua - que não é da categoria compósita, como se verá posteriormente, em Amarna – não há qualquer indicio de que uma vestimenta seria inserida.[696] Tyldesley, contudo, prefere acreditar que seja Akhenaton e não sua esposa. Vejamos na figura da página a seguir o colosso desprovido de genitais.

Retomando o estudo de Harris, a conclusão do autor baseou-se, sobretudo, em toda a proeminência que a rainha foi adquirindo durante o período amarniano e não propriamente pela aparência do colosso em questão. Um fator que reforça a ideia é que além do corpo tipicamente feminino, inexistem nomes de Akhenaton gravados, como nos demais.[697]

A teoria de Nefertíti como colosso assexuado é compartilhada por um número de significativo de egiptólogos na atualidade, incluindo as especialistas Dorothea Arnold e Rita Freed.[698] Contra esta opinião, temos Gay Robins, Arielle Kozloff e Jacquelyn Williamson. Esta explica, que, em um estudo sobre gênero em Amarna, Robins afirma que, na arte egípcia do final da Décima Oitava Dinastia, a região púbica masculina não era retratada de forma destacada, ao contrário da feminina, muito protuberante mesmo sob as vestes, ainda mais evidente no reinado de Akhenaton, algo que não notamos no colosso assexuado.[699] Este, portanto, seria o próprio faraó Akhenaton, exibindo

[695] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, passim.
[696] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 99.
[697] Apud MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, pp. 93-94
[698] Williamson aprofunda a discussão em WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, pp. 81-85.
[699] Apud WILLIAMSON, Jacquelyn Gayle. Op. cit., 2009, p. 83.

seus atributos férteis, uma tentativa sem sucesso que não se repetiu em outros momentos do reinado.[700]

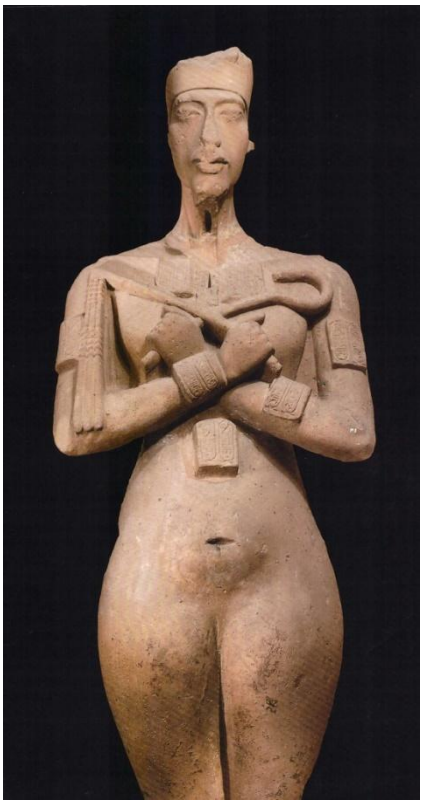


Figura 37: Colosso assexuado de Karnak, possivelmente Nefertíti. **Referência:** FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 19.

Um ponto negativo, segundo Manniche, é que não há outros exemplares na estatuária em Amarna da rainha portando a dupla coroa, que provavelmente era a que estava na cabeça do referido colosso, a julgar pelos demais, o que não vejo como um problema, mas sim uma exceção. Para Kozloff, os argumentos de Robins são fortes favorecendo a identificação de Akhenaton. A presença de um espaço para colocação da barba é outro ponto contra Nefertíti, o que Manniche não acredita ser um "obstáculo" para identificar o colosso assexuado como Nefertíti, já que, no contexto ritual, a rainha Hatshepsut foi diversas vezes retratada com uma barbicha cerimonial.[701]

Para Williamson, todavia, a ausência dos "*cartouches* corporais" é um ponto determinante contra a identificação do colosso assexuado como Nefertíti. Em seu estudo sobre o tema, a autora observou que, na presença do rei, a

[700] Idem, ibidem, p. 84.
[701] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 102. Kozloff sugere que o colosso assexuado possa ter sido pensado inicialmente para rainha Tiy, hipótese que considero inapropriada.

rainha jamais foi retratada com tais marcas em Karnak, o que, a meu ver, não é um argumento determinante.[702] A própria autora afirma que "as regras que governam a estatuária" podem não ser as mesmas para os relevos. Um ponto que Williamson destaca, e este sim pode ser mais significativo para sua argumentação, é o fato das estátuas colossais estrarem dispostas no *Gempaaton,* templo erigido para celebração do festival *Sed* em Karnak, onde o rei certamente era a figura em evidência.

Se comparada com as rainhas de reinados anteriores, Nefertíti teve um destaque muito maior, mas não conduziu nenhum ritual sem a presença do rei, com exceção da atuação em seus templos em Karnak.[703] Representá-la com *cartouches* corporais seria, nas palavras da autora, "inapropriado tanto quanto incorreto".[704]

Outro aspecto interessante e que também chamou a atenção de Vandersleyen na década de 80 é que nos colossos de Nefertíti os mamilos não estão marcados, ao contrário daqueles de Akhenaton, bastante evidentes, inclusive. Seria uma forma de mesclar ainda mais os elementos masculinos e femininos, reforçando a consubstancialidade do casal primevo, totalmente indistinguíveis nas estátuas do rei e da rainha na fase tebana?

Dorothea Arnold traz um elemento importante nesta discussão que diz respeito a um ponto algumas vezes evocado na tese: a natureza do deus de Amarna. Como foi dito, o Aton é uma divindade cujas formas os artesãos não conhecem, este não possui um protótipo. Logo, os colossos não podem de maneira alguma ser considerados uma representação divina, seja ela qual for.

Os colossos de Karnak eram estátuas régias, a expressão da divindade de Akhenaton e Nefertíti, como Shu e Tefnut, mas também incorporando características de outras divindades em uma verdadeira "multiplicidade de abordagens" típica do pensamento egípcio antigo. Em suma, em Amarna observamos uma "a rejeição oficial da concretização da divindade através da imagem".[705]

---

[702] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 85. Os *cartouches* corporais serão discutidos no capítulo V.
[703] Idem, ibidem, p. 85.
[704] Idem, ibidem.
[705] ARNOLD, Dorothea. "From Karnak to Amarna: An Artistic Breakthrough and its Consequences." In: SEYFRIED, Friederike (ed.). *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery.* Imhof Verlag, Berlin, 2013, pp.143-152.

4.2.3- A Modificação Definitiva da Iconografia Real

Após o ano oito de reinado, Aldred observou uma mudança sensível nas representações régias, modificações que foram acompanhadas pela apresentação do segundo nome didático do Aton: “O Ra vivo, governante do horizonte, que se rejubila em seu nome de Ra, o pai que retornou como Aton”. Antes da fase final, contudo, há um estágio artístico intermediário, uma espécie de transição que atenuou os elementos andróginos e exageros iniciais com a introdução de novas medidas na composição corporal das figuras, as quais deixaram rei e rainha mais delgados e proporcionais.

Segundo o supracitado estudo de Robins sobre estilo e proporção em arte egípcia, cada pequeno quadrado estava associado a uma parte específica do corpo humano, como apresentado no capítulo III desta tese. As figuras do faraó de pé, em quadriculados hipotéticos, reconstruídos a partir do pouco que restou, demonstram que as figuras do rei, assim como as de Nefertíti, foram construídas sob um quadriculado de 20.

Um bom exemplo está na ficha CA9, típica de veneração, na qual Akhenaton e Nefertíti ofertam flores de lótus ao Aton, que toca as oferendas empilhadas em cima de um altar sortido, bem como a face do casal real, com o símbolo da vida, *ankh,* e também segura o cetro *was.*

Aldred salienta que a presença de linhas vermelhas horizontais é um indício de que este relevo serviu de modelo para os artesãos responsáveis pela decoração da tumba régia.[706] No catálogo é possível observar as linhas que Robins empregou em seu estudo acerca das proporções.

Comparando materiais de Tebas e de Amarna, a referida autora concluiu que nas figuras de Akhenaton de pé iniciais o efeito causado pelo quadriculado empregado estreitou o torso superior, mas a largura das nádegas não foi modificada.[707] As figuras desta fase também produziram um torso superior encurtado, de modo que nossos olhares são atraídos para a parte intermediária

[706] Aldred, Cyril. Op. cit., 1973, p. 57.
[707] ROBINS, Gay. Op. cit., 1994, p. 131. Nas figuras com cabeças menores, observadas por Robins, o efeito é ainda mais notável.

do corpo, com amplos quadris arredondados, barriga saliente e fartas nádegas.[708]

Nas figuras posteriores, contudo, a largura em torno dos ombros, a altura do mamilo e a região lombar cresceram sensivelmente, ao passo que as nádegas se mantiveram da mesma largura.[709] Além disso, acrescenta Robins, a altura da lombar frequentemente era rebaixada nas figuras mais tardias, de modo que a parte superior do torso era alargada, se comparada ao restante do corpo, diminuindo assim a desproporção entre torso superior e quadris.[710] Por isso mesmo, os autores falam de um estilo mais atenuado, mais temperado, sem os exageros que se preferiu anteriormente.

Muito embora não tenhamos nenhuma figura completa da rainha, é razoável, de acordo com Robins, imaginar que Nefertíti de pé também foi construída sob um quadriculado de 20, já que antes do período de Amarna, tanto rei quanto sua esposa real foram concebidos sob 18 pequenos quadrados.[711] Assim como nas figuras de Akhenaton, as de Nefertíti apresentam variações similares nas fases inicial e tardia, com os mesmo efeitos corporais.[712] Tal com nas representações tradicionais, a rainha apresenta um corpo mais delgado que o do rei, diferença natural dos corpos masculinos e femininos.[713]

Apesar de não haver quadriculado de figuras sentadas em Amarna, Robins conseguiu, com base na comparação com figuras de pé, chegar a um resultado que parece coerente.[714] Neste caso, a relação é a mesma feita em relação às proporções habituais, ou seja, 14 pequenos quadrados para figuras sentadas estão para os 18 das figuras de pé tradicionais, assim como 15 pequenos quadrados das figuras amarnianas sentadas estão para 20 das de pé.[715] O melhor resultado foi realizado na supracitada estela de Berlim, onde, com base no quadriculado, podemos observar que a linha do cabelo do rei, desconsiderando a coroa, tem um quadrado a mais que o da rainha, o que nos

[708] Idem, ibidem.
[709] Idem, ibidem.
[710] Idem, ibidem.
[711] Idem, ibidem, p. 133.
[712] Idem, ibidem, pp. 133-137.
[713] A autora observou certas anomalias nas proporções das representações do casal régio na tumba de Mahu, que serão apresentadas quando da análise das tumbas amarnianas.
[714] Robins, Gay. Op .cit., 1994, p. 143.
[715] Idem, ibidem, pp. 143-145.

impede em falar em isocefalia, ou seja, cabeças na mesma linha, de Akhenaton e Nefertíti, como já defendia Aldred em 1973.

Um ponto importante destacado por Robins, que estamos totalmente de acordo, é que nenhuma das alterações nas proporções verticais apresentadas "ajudam a quantificar as diferenças entre os dois estilos" supracitados.[716] O que, então, de fato foi efetivamente modificado?

Um aspecto que contribuiu para reforçar as alterações de que falaremos a seguir foi a adoção, em maior escala, da pedra calcária na construção e ornamentação de tumbas, templos e edifícios públicos, o que permitiu a confecção de trabalhos mais detalhados, dificultados no arenito de Karnak, árido e áspero. Vejamos abaixo os quadriculados feitos por Robins com base na estela de Berlim:

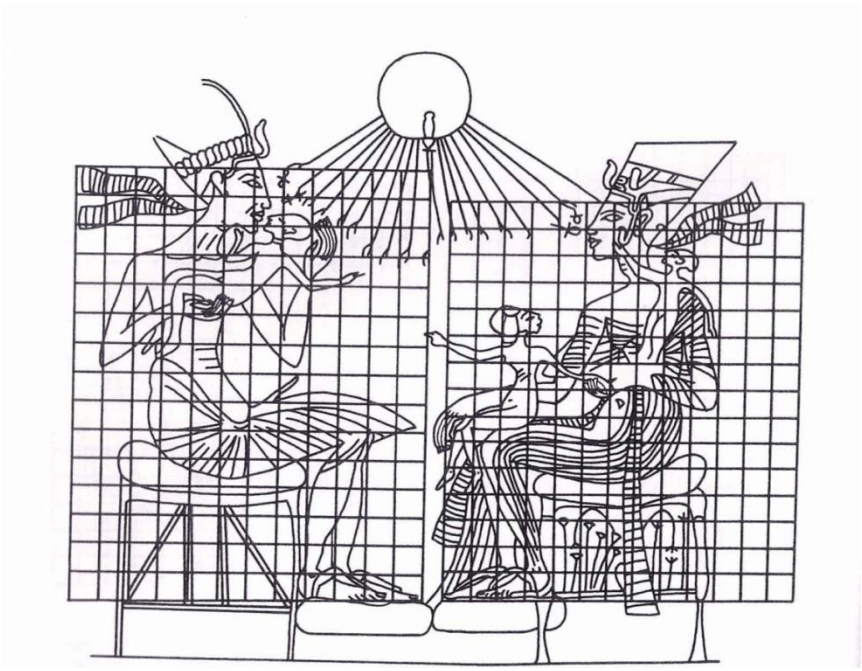


Figura 38: Reconstituição de quadriculados a partir da Estela de Berlim. **Referência:** ROBINS, Gay. Op. cit., 1994, p. 144.

Diversos autores costumam conferir grande destaque ao chefe dos escultores Bak na implementação do estilo exagerado em Tebas, como se o mesmo tivesse poder para influenciar diretamente o estilo artístico que personificava um novo conceito de realeza, ainda mais centrado no rei e naqueles que o cercavam diretamente.

[716] Idem, ibidem, p. 134.

Aldred, por exemplo, fica na dúvida se as mudanças estilísticas ocorreram por um "declínio no ímpeto da "reforma" com o decorrer dos anos ou pela presença do novo escultor chefe, Tutmés, que, como salientamos no capítulo anterior, foi um dos poucos escultores reconhecidos por um estilo próprio na história faraônica.[717]

A questão permeia praticamente todos os estudos em arte amarniana, com um número considerável de especialistas que relacionam a variação de estilos com a troca do escultor chefe.[718]

Dorothea Arnold, por exemplo, exageradamente afirma que as mudanças "só podem ser explicadas" pela presença de novos grupos de "artistas", os quais teriam recebido um treinamento distinto daqueles de Karnak.[719] Sobre este ponto, Rita Freed acrescenta que, no Egito, também em outras fases históricas, os mecanismos de mudança estilística continuam sendo "enigmáticos" e Amarna não foge à regra.[720] Para a autora, se, Akhenaton de fato instruiu Bak nos primeiros anos, como atestado em uma estela em Assuã, onde o chefe dos escultores se declarou como "o pupilo assistente que Sua Majestade ensinou", então é possível que, por razões religiosas, tenha pessoalmente direcionados seus escultores a explorar um maior realismo e atenuar os exageros iniciais.[721]

Como já salientamos no capítulo anterior, embora a declaração acima tenha um tom fortemente retórico e encontre precedentes em fases anteriores, é possível e muito provável que o monarca seja o responsável direto pelas decisões artísticas de seu reinado, ou seja, as escolhas e mudanças devem ter passado obrigatoriamente pelo crivo do rei, idealizador do estilo e proporções amarnianos, em todas as suas fases. Os escultores chefes, portanto, mesmo desfrutando de certo *status* e prestígio, como Tutmés em Amarna, estavam relegados a acatar as decisões régias, fossem estas quais fossem, o que não invalida a possibilidade de Akhenaton aceitar sugestões e conselhos daqueles que designou como escultores chefes de cada fase do reinado.

---

[717] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1980, p. 180.
[718] Por exemplo, TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 94. Autora não nega que tudo foi inspirado pelo faraó.
[719] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 22.
[720] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 128.
[721] Idem, ibidem.

O novo pano de fundo religioso, sem a presença de alguns elementos heliopolitanos, como mostra o segundo nome didático, é o que embasou tais mudanças, que tornaram rei e rainha mais humanos em sua aparência e ainda mais divinos em suas atribuições.

A tumba do sacerdote Ay, em Amarna, é, na ótica de Aldred, o melhor exemplo para observarmos a mudança do estilo drástico nos anos iniciais para um período transicional, que sobrepõe os estilos e faz uma ponte entre Tebas e Amarna.[722]

Embora o nome do Aton esteja na forma anterior, o autor observou a ausência de "maneirismo óbvios" nos rostos de Ay e de sua esposa, Tiy.[723] As faces de Akhenaton e Nefertíti igualmente perdem o ar "caricatural" e se apresentam suavizados, bem distintos do ar zoomórfico de algumas composições apresentadas anteriormente, como na ficha CA9 de que se falou. Desta maneira, ainda que as características iniciais prevaleçam, inovações são nítidas, antecipando uma nova tendência na arte do período na segunda metade do reinado.[724]

Arnold observou que, particularmente, o rosto da rainha Nefertíti mudou consideravelmente, como pode ser observado na ficha CA12, proveniente do Grande Palácio em Amarna, que Aldred datou como sendo de uma fase inicial para intermediária. Os traços faciais são semelhantes àqueles da tumba de Ay, menos angulares e nada andróginos, se comparados com o rosto totalmente estilizado de Nefertíti, leonino como Tefnut, na ficha CA5.

Um aspecto importante nas fases subsequentes a inicial, é que rei e rainha, aos poucos, deixam de ser tão semelhantes a ponto de nos confundir. Observemos na ficha CA19a, na fachada à esquerda de um santuário parcialmente reconstruído encontrado na tumba de Panehsy, que Aldred datou como período tardio, ou seja, da segunda metade do reinado de Akhenaton.

Aldred observou algumas mudanças significativas na fase final, que considerou como tendências "menos revolucionárias", termo que Arnold também adotou ao falar da ruptura promovida pela "revolução" artística de

[722] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 61.
[723] Idem, ibidem, p. 62.
[724] Confira a tumba de Ay na ficha JA63.

Karnak.[725] Os autores, de uma maneira geral, costumam exaltar o estilo mais "elegante" e "sofisticado", termos, a meu ver, pouco apropriados em estudos de arte, egípcia ou não.

Dimitri Laboury, por sua vez, afirma que o conjunto imagético tardio não apresenta "nenhuma evolução clara" em relação à fase protoamarniana e se baseou, sobretudo, na estatuária para fazer tal afirmação, pois acredita que esta permite uma análise estilística "mais precisa" do que as representações bidimensionais.[726] O autor sustenta que, com exceção dos olhos, que falaremos a seguir, não houve nenhuma evolução estilística no grupo escultórico analisado.[727]

Os egiptólogos destacam os bustos encontrados no atelier do escultor Tutmés, "o preferido do deus perfeito", em Akhetaton, como melhores exemplares da fase final de reinado. Muitos blocos encontrados em Hermópolis, oriundos de Amarna, também foram produzidos no período, como na ficha CA14, onde Akhenaton e Meritaton fazem oferendas ao Aton.

Dentre os mencionados bustos, destaque absoluto para o da rainha Nefertíti, hoje exposto no *Neues Museum*, em Berlim. Para Laboury, o aspecto natural e humanizado da face da rainha que muitos enfatizam foi artificialmente construído, um "refinamento dos elementos individuais", típico da fase final.[728] Com base no estudo de Krauss, Laboury informa que uma projeção feita com quadriculados provou que as alturas das faces de Akhenaton, em um modelo de busto, e da rainha, no de Berlim, são exatamente idênticas da ponta do nariz até altura da testa, algo que Laboury interpretou como uma "criação puramente estética".[729]

Aldred cita os modelos usados pelos escultores como bons exemplos para observarmos alterações faciais da segunda metade do reinado: perfil menos angular e formas mais arredondadas, como já salientamos em outras composições. Entre outras coisas, o autor destaca que os olhos passaram a ser menos alongados e oblíquos, e a forma assemelhou-se àquela empregada

[725] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 2013, p. 150.
[726] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 8. Cf. o conjunto escultórico pp. 9-10.
[727] Idem, ibidem, p. 10.
[728] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 2013, p. 152.
[729] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, pp. 11-12.

nas esculturas, não tão amendoados.[730] Se para Aldred isto tem a ver com um realismo que refletia os avanços das idades do casal real, nós discordamos por completo, embora não descartemos um envelhecimento intencional com fins religiosos.[731]

A arte egípcia foi e se manteve conceitual durante todo o período amarniano. As marcas do tempo em Akhenaton e Nefertíti, inegáveis, de fato, devem ser analisadas e compreendidas no bojo de sua nova visão de mundo, especialmente após a introdução do segundo nome, mais abstrato e com poucas associações solares restritas a Ra e Aton.

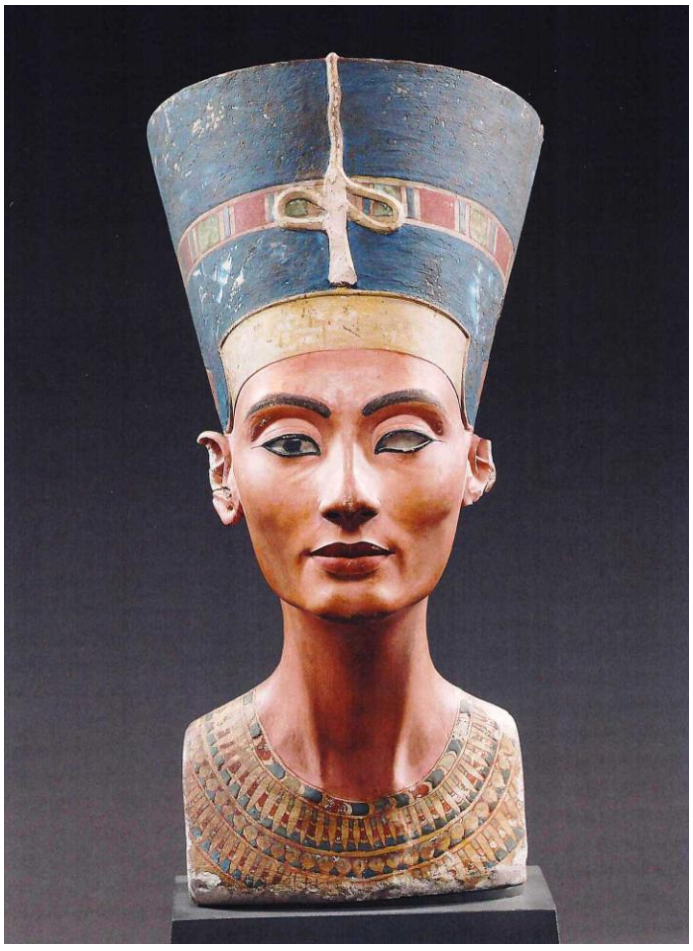


Figura 39: Busto da rainha Nefertíti exposto no Museu de Berlim. **Referência:** MATTHES, Olaf. "Ludwig Borchardt, James Simon and the Colourful Nefertiti Bust in the First Year After Her Discovery". In: SEYFRIED, Friederike. *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery*. Imhof Verlag, Berlin, 2013, p. 433.

[730] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 63.
[731] O assunto será discutido no capítulo V.

A parca invocação de elementos míticos observada nos hinos no âmbito religioso, redigidos nos anos iniciais do reinado, veio acompanhada do que podemos chamar de “desmitologização” no contexto artístico na segunda metade do reinado, que baniu quase até mesmo as associações imagéticas solares na construção das figuras de Akhenaton e Nefertíti, elevando assim a família real, definitivamente, ao patamar de deuses em vida, com destaque notável para o casal real.

As faces mais “humanizadas”, livres de estilizações, desvinculavam o grupo régio do antigo panteão e os tornavam aptos a funcionar como tal. Os próprios gestos e poses executados pela família real são muito mais próximos do gestual humano comum do que propriamente divino, bastante rígido e estereotipado, vide o grupo de “Intimidade da Família Real”. O objetivo de tal “desmitologização” era criar espaço para posterior “remitologização”, onde a família real executa papéis divinos diversos em todos os contextos da vida egípcia, pública e privada, templária ou funerária.

Deste modo, uma vez que Akhenaton, Nefertíti e suas filhas eram a presença física do deus na terra, as estátuas de culto da religião tradicional ganharam vida através do grupo familiar régio, que poderia ser visto e adorado, diariamente, em atividades aparentemente corriqueiras sob os raios solares em Akhetaton, mas que se configuraram como o próprio ritual diário.[732]

O conteúdo ideológico de tais cenas, portanto, é imperativo e não pode de forma alguma ser desprezado. Isto nos impede de falar em um “faraocentrismo”, sugerido por Laboury, que vê toda a arte de Amarna focada no rei, com tendências, inclusive, “estetizantes”, perceptíveis na concepção das mãos, por exemplo, com uma falange extra e tendo Nefertíti como um “ideal de beleza” em uma arte que enfatizava a percepção, algo com que não concordamos.[733]

A família real, esta sim é o foco da arte do período de Amarna, em nossa concepção, algo inegavelmente explícito no repertório reunido em nosso segundo volume. De acordo com Laboury, a “dimensão puramente estética”,

[732] VERGNIEUX, Robert, GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, p. 191.
[733] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, pp. 10-13.

que comentamos anteriormente, é fruto de uma “tendência perceptual” na arte de Amarna, já que a “beleza era algo percebido e não concebido”.[734]

Preferimos, contudo, acreditar que o governante real foi “substituído por corpo-ícone construído em torno de uma ideia”, personificando assim um novo conceito de realeza ainda mais divino, que tornou Akhenaton e sua família absolutos e imprescindíveis no esquema teológico montado pelo rei, reforçando sobremaneira o papel religioso régio, com destaque para o casal, que dominou os contextos público e privado durante o reinado amarniano.[735]

4.3 - A SUBSTITUIÇÃO DE OSÍRIS E SEUS REFLEXOS ARTÍSTICO-RELIGIOSOS

É praticamente uma unanimidade entre os egiptlogos afirmar que, dentre todas as adaptações religiosas feitas por Akhenaton, a mais drástica e sentida pela sociedade foi a que realizou no contexto funerário. Além de ser detalhado e altamente mitificado, o mundo dos mortos também tinha um alcance social muito mais amplo que o divino, cujo acesso era restrito às praticas rituais executadas pelo rei e pelos sacerdotes do mais alto escalão.

Em contrapartida, seguir os preceitos da religião funerária, com mumificação que mantinha o corpo intacto e enterramentos adequados, era um pré-requisito obrigatório para que as pessoas, da elite e fora dela, estivessem aptas a adentrar os domínios governados pelo “Chefe dos Ocidentais”, o deus Osíris.

A primeira aparição do deus remonta à Quinta Dinastia, quando foi retratado já na forma humana, com o corpo envolto em tiras usadas como nas múmias, de onde saem mãos que carregam o cetro curvo (cajado) e o chicote, paramentos típicos do rei do Egito.[736] De acordo com Antonio Brancaglion Junior, é possível que o deus ctônico tenha absorvido tais insígnias do rei Anedjty, que governou o Egito na Dinastia I e foi cultuado como uma divindade do âmbito mortuário na cidade de Busíris.[737]

---

[734] Idem, ibidem, p. 12.
[735] MONTSERRAT, Dominique. Op. cit., 2000, p. 48. Os termos grifados são do autor.
[736] HART, George. Op. cit., 2005, p. 114-115.
[737] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio*. Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo II*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu Nacional, 2004, p. 10.

Além das características particulares descritas, o deus também porta uma coroa exclusiva, *atef*, também absorvida de Anedjty, com chifres de carneiros e plumas, sendo possível vê-lo também com a coroa branca do Alto Egito, de certa forma semelhante a *atef,* especialmente usada durante o Reino Médio.[738]

Do Reino Novo em diante, a iconografia de Osíris adquiriu colares e braceletes, os quais adornavam pescoço e pulsos, o que pode ser um reflexo da riqueza imperial, também observada nas indumentárias do contexto privado.[739] No que diz respeito às poses, Osíris pode ser representado tanto de pé quanto sentado, ou seja, entronizado, posição em que foi retratado com mais frequência do que qualquer outra divindade, certamente por sua relação direta com o trono do Egito.[740]

De acordo com Richard Wilkinson, originalmente, Osíris era um deus da fertilidade com associações ctônicas que se fundamentavam em sua identificação com a terra.[741] Em certo momento, o deus foi vinculado à inundação do Nilo e somente posteriormente à agricultura.[742] George Hart acrescenta que esta última ocorreu naturalmente "através da associação do motivo do assassinato de Osíris emergindo como uma força divina dominante no Mundo Inferior e os ciclos de semeadura e colheita".[743]

Para Brancaglion Junior, o deus "era o grão que após ter sido ceifado encontra uma nova vida estando confinado a terra; como o grão sob a terra, é no Mundo Inferior que os mortos deverão nascer para uma nova vida".[744]

Como observamos no capítulo III, tal associação do deus com a vegetação faz do verde a cor preferida para representá-lo, embora o azul e o preto, uma das prediletas para o Mundo Inferior, também sejam usuais.

A popularidade que Osíris alcançou no Delta ao longo do Reino Antigo fez com que os sacerdotes de Heliópolis incorporassem o deus na teologia solar da referida cidade do Baixo Egito, como o filho mais velho de Geb e Nut,

---

[738] Idem, ibidem, p. 115. Sandra Collier faz uma distinção entre a coroa de Osíris e a *atef,* que será discutida no capítulo V.
[739] WILKINSON, Richard. Op. cit., 2003, p. 121.
[740] Idem, ibidem.
[741] Idem, ibidem, p. 118.
[742] Idem, ibidem.
[743] HART, George. Op. cit., 2005, p. 119.
[744] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 2004, p. 10

nascido no Rosetau, localizado na necrópole ocidental próximo à Mênfis, uma espécie de "entrada para o Mundo Inferior".[745]

Desde então, a relação entre rei do Egito e Osíris tornou-se mais estreita, uma vez que a presença do deus na eneada de Heliópolis fornecia o referencial ctônico que legitimava o faraó como herdeiro do trono das Duas Terras na sua qualidade de encarnação do deus Hórus, filho de Osíris no mito.

Além do grande destaque na ideologia monárquica, Osíris também atingiu com força a religião popular, em função de sua forte conexão com a morte, com a fertilidade e a ressurreição, pois, como já assinalamos, as pessoas comuns participavam ativamente do culto funerário. Segundo as crenças egípcias, todo morto se tornava um Osíris após a morte, como mostram as expressões em que o nome do deus acompanha o nome do falecido (Osíris + Nome do Morto) em diversos encantamentos mágicos.

É preciso, contudo, deixar claro que a distinção por nós aqui feita entre religião oficial (templária e monárquica) e religião popular tem fins meramente didáticos. Segundo Ciro Cardoso, o estudo da religiosidade popular prova que esta, embora apresentasse características próprias, formava com a religião dita oficial um todo, um conjunto coerente que se complementava e nada tinham de opostas.[746] É isto que nos permite falar em religião egípcia, de acordo com a visão do autor por nós compartilhada.

Nas palavras de Cardoso "é difícil imaginar, de outro modo, que as noções acerca de Maat e o mito da monarquia divina pudessem servir de espinha dorsal à ideologia legitimadora da ordem político-social do antigo Egito por cerca de três milênios".[747]

Muito embora a natureza funerária do deus não seja de origem ou nascença, logo se tornou central em sua "identidade", como bem pontuou Wilkinson.[748] Ao longo das fases históricas, o deus Osíris foi sendo assimilado a inúmeras divindades, recebendo assim seus atributos e, em certos casos, como o de Khentimentiu, um deus chacal parecido com Anúbis, usurpou seus

[745] Idem, ibidem. Lesko explica que Rosetau depois passou a se referir à Abidos e, posteriormente, a palavra foi usada de maneira genérica para designar o além, o que também incluía o céu. LESKO, Leonard. Op. cit., 2000, pp. 145-146.
[746] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 1999, p. 36.
[747] Idem, ibidem.
[748] WILKINSON, Richard. Op. cit., 2003, p. 119.

epítetos, que eram os mais diversos.[749] Aos poucos, o deus foi incluído nas fórmulas de oferendas, originalmente endereçadas ao referido Anúbis, no intuito de que nada faltasse ao morto em sua vida *post mortem.*[750]

Para Wilkinson, durante o Reino Novo, a importância de Osíris para as crenças e práticas religiosas egípcias era comparável a do deus solar Ra, com quem se assimilava durante determinada hora noturna em composições funerárias surgidas na Décima Oitava Dinastia e que passaram a decorar as tumbas régias a partir de Tutmés I.[751] Ra, então, nesta conjunção passageira, era o *ba* da supra divindade, enquanto Osíris era o seu corpo.[752] Iconograficamente falando, esta divindade sincrética era representada por um corpo humano mumiforme com cabeça de besouro, de falcão ou de carneiro, reunindo, assim, as características mais marcantes de Ra e Osíris, que permaneciam, como já salientamos, duas divindades distintas, não perdendo, portanto, seus atributos próprios.[753]

A supramencionada literatura régia foi designada como *Livros do Mundo Inferior*, os quais nitidamente priorizam a iconografia aos textos e podem, segundo Hornung, ser divididos em dois grupos de acordo com seus conteúdos e antiguidade: *Livro de Amduat* e *Livro dos Portais* e aqueles compostos posteriormente, *Livro das Cavernas* e *Livro da Terra*.[754]

Os primeiros apresentavam o trajeto da barca solar pelas doze horas noturnas, que assim os dividia em 12 seções, onde o deus solar surge em sua forma noturna habitual, ou seja, com corpo de homem e cabeça de carneiro.[755] Nas composições mais tardias, a divisão horária não era tão nítida, a barca solar está ausente quase completamente e Ra é retratado como um disco vermelho.[756] Apesar das diferenças citadas, todos os *Livros do Mundo Inferior* pretendiam mapear o trajeto do sol pelas horas noturnas em que visitava os domínios subterrâneos de Osíris.

---

[749] Confira os epítetos em HART, George. Op. cit., 2005, p. 116.
[750] Idem, ibidem, p. 118.
[751] Para as composições funerárias surgidas no Reino Novo, confira BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 2004, pp. 68-78.
[752] WILKINSON, Richard. Op. cit., 2003, p. 120.
[753] Wilkinson cita o exemplo da tumba de Nefertari na Décima Nona Dinastia como local para observar a representação supramencionada. Op. cit., 2003, p. 122.
[754] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999a, pp. 26-27.
[755] Idem, ibidem, p. 26.
[756] Idem, ibidem.

Em Amarna, todas essas referências textuais e imagéticas mortuárias foram deixadas de lado por Akhenaton. Por qual razão?

Erik Hornung, que certamente fez um dos estudos mais completos sobre o tema, salienta que o surgimento de tais composições foi paralelo ao desenvolvimento dos *Textos dos Sarcófagos*, de onde resultou o chamado *Livro dos Mortos*, literatura religiosa mortuária na qual uma parcela maior da sociedade passou a desfrutar de um destino *post mortem,* antes reservado somente ao rei e à elite.[757]

O *Livro dos Mortos*, assim batizado por Lepsius, "Encantamentos para sair à luz do dia" em egípcio, como o nome sugere, era, na verdade, um conjunto de fórmulas mágicas escritas, sobretudo, em papiros, mas também em amuletos, estátuas e afins, reunidos para que o morto pudesse atingir seu objetivo final sem maiores problemas durante seu trajeto pelo Mundo Inferior.[758]

O mais famoso destes encantamentos certamente é o de número 125, aquele que descreve a situação crucial que o morto iria vivenciar diante da grande eneada, bem como de Osíris, que presidia um tribunal no além no qual o falecido deveria, através do relato de uma "confissão negativa", afirmar o quão justo e verdadeiro fora em sua vida terrena, agindo de acordo com a norma reguladora do universo, Maat.[759]

Se o coração do falecido fosse mais pesado que a pluma da referida deusa Maat, seu destino estaria fadado ao sofrimento eterno fora da criação, se tornando um morto *mut,* uma espécie de "morte dentro da morte", muito temida entre os egípcios.[760] Assim, um ser fantástico com cabeça de crocodilo, patas de leão e corpo de hipopótamo, Ammut, estava pronto para devorar o morto faltoso. Se o coração fosse mais leve, contudo, o morto rejubilar-se-ia e

[757] Um resumo das composições foi feito em CARDOSO, Ciro. Op. cit., 1999, p. 109-116. O autor aprofunda o tema nos capítulos III e IV de CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, pp. 40-68.
[758] Ciro Cardoso destaca que, ao longo das fases históricas, foram três os possíveis destinos do morto no além: o renascimento na tumba, celestial, estelar ou solar e, por fim, no mundo subterrâneo de Osíris. O autor enfatiza que algumas possibilidades foram concomitantes, o que para os egípcios não era um problema, por mais incompatíveis que pareçam aos nossos olhos modernos. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 58. Brancaglion discute em Op. cit., 2004, pp. 7-9.
[759] Confira a confissão negativa na íntegra em BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 2004, pp. 60-62.
[760] Aprofundamos a discussão em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp.149-167.

poderia desfrutar do seu destino no além-túmulo como um *maaty,* ou seja, um "justo de voz" ou "justificado".[761]

Durante o Reino Novo, a nova vida do morto redivivo seria muito semelhante àquela levada no Egito, uma espécie de "paraíso agrário", conforme os egiptólogos costumam denominar, com divisões semelhantes ao nomos, inclusive.[762] E para assegurar que esta nova vida no além fosse ainda mais gloriosa, junto com o morto eram enterradas pequenas estatuetas, os chamados *shabitis*, que realizariam as tarefas das quais o falecido estaria incumbido.

Um ponto interessante que assinala Cardoso é que a simples presença do encantamento junto ao corpo do morto já bastava para que o mesmo pudesse passar impune diante de Osíris e obter de Thot o veredicto positivo, se tornando assim um morto bem-aventurado.

Por tal razão, o autor não se convence de que o *Livro dos Mortos* possa ser taxado, como alguns egiptólogos cristãos sugeriram no passado, a "Bíblia dos antigos egípcios", em função do peso moral de um julgamento ético no além.[763] No fim das contas é o teor mágico dos encantamentos que livra o defunto de um veredito negativo, tenha ele agido em prol de Maat em vida, ou não.

Após as devidas considerações sobre aspectos funerários tradicionais do antigo Egito, uma pergunta deve ser feita: como Akhenaton lidou com as crenças e práticas mortuárias durante seu reinado? De que maneira estas foram agregadas e/ou adaptadas à sua cosmovisão?

No segundo capítulo desta tese, seccionamos os Hinos ao Aton em partes para destes extrair o conteúdo religioso da nova visão de mundo amarniana, onde algumas poucas evidências textuais sobre a indagação feita acima foram reveladas.

No trecho do Grande Hino ao Aton que intitulamos "A Noite Desordenada" observamos que o trajeto do Aton durante as horas noturnas é

[761] Brancaglion Junior observou o gesto de regozijo da morta justificada, Anhay, com as mãos elevadas, segurando, inclusive, as plumas de avestruz de Maat. Op. cit., 2004, pp. 67. Cf. o papiro na página 63 da obra citada.
[762] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 64.
[763] Idem, ibidem.

totalmente incógnito, o que nos deixa com outra grande dúvida: onde ocorre a regeneração solar?

Embora o Grande Hino ao Aton faça referência ao Mundo Inferior, como destacamos em nossa análise prévia, a *Duat* aparece desmistificada e sem a presença de Osíris, seu governante habitual, que deixou de ser invocado desde os primeiros anos em Tebas juntamente com outros deuses do ciclo mortuário.

Por extensão, não há registro de construção de templos ou cenotáfios na cidade de Abidos, fortemente vinculados a Osíris, onde, de acordo com o mito, a cabeça do deus teria sido enterrada, quando da separação das partes de seu corpo por Seth, o que a tornou um local simbolicamente potente para veneração de Osíris.

Desde o começo da era dinástica, os faraós reinantes enfatizavam o culto do deus ctônico exatamente pela forte relação que estabeleceu com a monarquia no intuito de legitimar sua soberania, algo que Aldred acredita ter atingido o clímax sob Amenhotep III.[764] Isto foi dramaticamente alterado sob Akhenaton, reaparecendo somente no reinado de Ay e com toda pompa na era raméssida.

A "proscrição" textual e imagética osiriana, contudo, foi distinta daquela sofrida por Amon. Enquanto este último foi perseguido, odiado, obliterado, o verdadeiro inimigo do Aton, Osíris, simplesmente deixou de ser mencionado ou retratado, embora seu papel religioso e alguns elementos simbólicos a ele associados tenham sido monopolizados por Akhenaton no contexto mortuário amarniano, que substituiu Osíris em muitas funções.

Isto acarretou implicações substanciais dentro da nova visão de mundo, que talvez tenham sido mais impactantes e contribuído com mais força para o insucesso da "reforma" de Akhenaton, bem como para um possível estranhamento de sua nova visão de mundo, sobretudo fora do círculo da elite, onde a aceitação foi menor.[765]

É possível que a popularidade de Osíris em todos os setores da sociedade egípcia tenha afetado Akhenaton, que assim anteviu uma espécie

[764] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 246.
[765] Algumas das consequências da substituição osiriana já foram apontadas no capítulo I, com base no supramencionado artigo de Ciro Cardoso sobre o tema. Por exemplo, a ênfase na procedência unicamente solar de Akhenaton, "Uaenra", que negava o rei como Hórus, filho de Osíris. Cf. pp. 47-48.

de rivalidade do deus ctônico para com o Aton, que, como sinalizamos, não admitia competidores, os quais, de certa forma, também eram oponentes do faraó e de sua família no ponto de vista cultual, logo, religioso.

Em uma composição surgida na Décima Oitava Dinastia, conhecida como *Litania de Ra*, ou, em egípcio "Livro para Adorar Ra no Oeste", o deus solar é apresentado iconograficamente sob 75 formas ctônicas e noturnas, sendo possível encontrarmos Osíris como uma dessas formas solares, um sol noturno, totalmente desprezado por Akhenaton.[766]

Uma consequência óbvia da substituição de que se falou, é que, durante o período amarniano, a associação passageira entre Ra e Osíris certamente não ocorrerá a cada meia-noite, impedindo assim a regeneração das forças de ambos nos moldes tradicionais, não havendo sequer a produção dos *Livros do Mundo Inferior*, que registravam tal encontro divino. Isto gerou, na concepção de Ciro Cardoso, uma perda significativa "de capital simbólico para o rei como um sacerdote solar".[767] Não houve tampouco a fabricação do *Livro dos Mortos*, pois a versão mortuária oferecida por Akhenaton aconteceria nos templos e palácios de Amarna.[768] Inexistia a necessidade, portanto, de transpor possíveis obstáculos que atravancavam o percurso do falecido, que deveria, na concepção tradicional, conhecer nomes e encantamentos mágicos específicos para chegar a salvo em seu destino final.

Uma vez que o paradeiro do Aton durante a noite era desconhecido, o morto era um adormecido que aguardava com certo temor o retorno do disco solar reluzente a cada nova aurora, quando então despertaria para a nova vida.[769] Na visão de Van Dijk, isto era uma espécie de ressurreição dos mortos sob a luz solar emanada pelo Aton.[770] Acredito que seja uma analogia à potência de seus raios, que, como destacamos nos hinos, era capaz de gerar e manter a vida de todas as criaturas agraciadas pela benesse divina, mesmo aquelas no ventre materno e certamente os mortos. O material imagético

[766] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 98.
[767] Idem, "Reflexões para um projeto sobre Amarna", p. 3. Material cedido pelo autor. Retomaremos o tema no capítulo V.
[768] MURNANE, William. Op. cit., 1995, p. 285. O tema será desenvolvido no item 5.2.4.2 "Deslocamentos por Akhetaton".
[769] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 96.
[770] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 284.

confirma essa teoria, que será desenvolvida quando da análise das cenas amarnianas.

Ao contrário do que sugeriu Jan Assmann, creio que a cosmovisão amarniana não está totalmente carente de elementos caóticos: a noite aparece claramente como algo perturbador e desorganizado, acossado por feras e animais perversos prestes a atacar, envoltos pelo manto da escuridão aterradora. A não menção do mesmo não pode determinar seu desaparecimento. O caos continuou existindo, mas foi evitado, como os deuses.

O retorno ao "dia benfazejo", como destacamos no capítulo II, mostra a alegria e o alívio que toma conta de vivos e mortos quando se deparam com o Aton brilhando no céu, afastando um medo semelhante ao que os egípcios tinham pelo retorno do caos indiferenciado.

No Pequeno Hino, a ideia é retomada no trecho que intitulamos como "O Ciclo Cotidiano do Aton", onde a noite segue sendo exibida como um momento quase vegetativo em que o Aton desaparece, situação que se assemelha à morte. A conclusão a que se chega é que noite e morte são associadas de forma negativa, pois não fazem parte do mundo visível, negando, assim, a presença do deus de luz que era o Aton, algo também notável no Hino de Hor e Suti, exemplar mor da nova teologia solar.[771]

Para Hornung, a ênfase exagerada em aspectos diurnos e solares da nova visão de mundo tinha grande dificuldade em lidar com o que chamou de "lado escuro" do universo.[772] A sensação que temos é de que mundo dos mortos não parece ser muito diferente daquele onde habitam os vivos, com a presença de templos e palácios invadindo a decoração das tumbas privadas. O tal imediatismo de que se falou apareceu com toda força no âmbito mortuário amarniano.

A razão para tal, segundo Ciro Cardoso, se deve ao que denominou como "segunda morte de Osíris".[773] De acordo com o autor, a eternidade *djet,* atemporal, imutável e contínua*,* e que dependia conceitualmente de Osíris para

[771] Idem, ibidem, p. 95.
[772] Idem, ibidem.
[773] Este era o nome de um dos projetos criados pelo professor Ciro enquanto coordenador do Laboratório de Estudos Egiptológicos, do qual fiz parte desde sua fundação até sua dissolução, em 2013.

existir, perdeu o seu fundamento determinando, assim, que a temporalidade amarniana fosse restrita a do mundo visível.[774] O autor explica que o âmbito transcendente, que incluía os mundos divino e mortuário do universo, simplesmente deixou de fazer parte da concepção amarniana de mundo.[775] Por isso mesmo, a vida do morto era na terra, nesta dimensão, aqui e agora, perto de seu governante, de sua família e do disco solar. Se esta realmente sucumbiu ou simplesmente deixou de ser mencionada, evitada tal como Osíris e o restante do panteão, é realmente difícil de afirmar.[776]

Apesar de toda a luminosidade do Aton, enviando o "sopro da vida"' que nutria vivos e mortos, a necessidade de alimentação concreta para existência na outra vida foi mantida nessa nova versão *post mortem*, na qual o falecido compartilhava das refeições dispostas nas incontáveis mesas de oferendas no Grande Templo do Aton em Akhetaton.[777]

O que os egiptólogos costumam designar como "personalidade", tanto das pessoas vivas quanto daquelas mortas, era formada por seu corpo, por seu nome, pela sombra, por seu coração (sede do intelecto) e pelos já mencionados *ka* e *ba,* cujas traduções para línguas modernas são bastante difíceis.[778]

O primeiro pode ser entendido como um tipo de "força vital", um princípio de sustento indispensável para que o ser continuasse existindo e pudesse se alimentar com as oferendas de que se falou.[779]

O *ba*, por sua vez, é comumente traduzido como "alma" para o português, algo totalmente inadequado para o caso egípcio. Isto se deve ao fato de que este componente da "personalidade" era o que capacitava o morto a transitar pelas diversas dimensões do universo, uma espécie de "princípio de mobilidade" que, por isso mesmo era representado por um pássaro com cabeça humana.[780]

---

[774] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 7.
[775] Idem, ibidem.
[776] Creio que o material imagético oferece uma resposta para esta indagação, que será apresentada no capítulo V.
[777] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 102. Aldred estipulou duas mesas para cada dia do ano.
[778] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, pp. 8-9. O termo, a meu ver, é inadequado. Falar em partes que compõem o indivíduo nos parece mais coerente com concepções de mundo do antigo Egito.
[779] Idem, ibidem, p. 8.
[780] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 8. A base do autor é ENGLUND, Gertie. Op. cit., 1989, passim.

Convém lembrar que a base monista da visão de mundo egípcia era o que permitia que acreditassem em um mundo onde inexistem barreiras absolutas "instransponíveis" entre as dimensões natural, humana e divina, já que o mesmo era um todo único e coerente, sem distinção entre o que era taxado como animado ou inanimado por nós, já que o foco estava exatamente na vida, "em todas as suas latências", como endossa Cardoso.[781]

Em Amarna, os egiptólogos ressaltam que os *baus* eram convocados a se alimentarem no templo principal da cidade no intuito de receber oferendas de pães e carnes variadas, além de libações de água, vinho e leite, como revela a inscrição na tumba do camareiro Huya.[782] Ou seja, pela manhã, o *ba* de cada indivíduo, em qualquer parte do Egito deslocar-se-ia em direção à cidade de Akhetaton durante o dia, ou até mesmo para o templo do Aton mais próximo a ele, para que pudesse desfrutar das iguarias acima descritas.[783] Hornung salienta que esta nova função do *ba* era específica de Amarna, uma vez que permitia que o morto, sem qualquer tipo de "bloqueio" ou empecilho, adentrasse o templo ao Aton livremente.[784]

4.3.1 – As Tumbas Amarnianas e a Exaltação da Família Real

4.3.1.1 – Os Sepulcros Privados

Por tudo que se argumentou, as tumbas da elite são fontes bastante preciosas para extraírmos, tal como nos hinos, as pretensões funerárias de Akhenaton no contexto privado. Um ponto interessante é que, ao contrário das tumbas tebanas, localizadas no ocidente, local associado tradicionalmente aos mortos, as amarnianas foram construídas a leste, na montanha oriental da cidade de Akhetaton.[785]

Ao invés da desmistificação mortuária sugerida por Hornung, ideia que compara as moradas eternas com "conchas" para abrigar o corpo, servindo como local para mero descanso noturno, creio que seja mais coerente falar em

[781] Idem, ibidem, pp. 6-7.
[782] Cf. tradução completa em MURNANE, William. Op. cit., 1995, "Hino ao Sol Nascente", p. 131, texto 66.1.
[783] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2008, p. 10.
[784] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 97.
[785] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 284.

uma reorganização espacial, cujo ponto focal era o sol nascente no *Wad*i real.[786] Até os dias atuais, o trabalho feito por Norman de Garis Davies no começo do século XX, durante as seis temporadas (1903-1908) que escavou em Amarna, ainda é a principal fonte de estudo para as referidas tumbas. *The Rock Tombs of El Amarna* reúne em seis volumes descrições das tumbas de particulares, com úteis comentários de Davies, que também fotografou e copiou os desenhos contidos nas mesmas, junto das inscrições hieroglíficas que as acompanham, todos muito danificados atualmente.[787]

As tumbas dos altos oficiais foram construídas nos limites norte e sul da cidade de Akhetaton, somando um total de 44 tumbas escavadas na rocha, das quais 17 estão ao norte do *Wadi* real, que abriga a tumba régia, e 27 se localizam na região sul.[788] Reeves sugere que as tumbas ao norte podem ter sido erigidas para aqueles conselheiros mais próximos ao rei, como o camareiro da rainha Tiy, Huya, o escriba real, Meryra II, Ahmés, Pentu, além dos sumo-sacerdotes do Aton, Meryra e Panehesy.[789]

Todas estão numeradas de 1 a 6 na ordem em que foram aqui elencadas e lacradas com uma porta de ferro. É possível que os chamados "Altares do Deserto", localizados nas redondezas das tumbas nortenhas, tenham sido ali erigidos como um centro cerimonial associado ao culto funerário dos oficiais enterrados.[790] As tumbas ao sul, por sua vez, não possuíam tais altares e apresentam um *design* mais variado do que as setentrionais. Além disso, estavam destinadas aos encarregados de setores administrativos e militares, como o artesão real Parennefer, o mordomo Tutu, o chefe de polícia Mahu, além de Ramose, Any, Ay, entre outros, todas numeradas do 7 ao 25.[791]

---

[786] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 96.
[787] DAVIES, Norman de Garis. *The Rock Tombs of El Amarna I-VI*. London, 1903-1908.
[788] D`AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 168. Cf. figura 11 na página 65 com mapa exibindo a localização das tumbas.
[789] Algumas informações sobre as tumbas foram retiradas do site do Amarna Project: disponível em : http://amarnaproject.com/pages/amarna_the_place/north_tombs/index.shtml acessado em 13 de novembro de 2014.
[790] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, pp. 252-254. Segundo o autor, é possível que a presença de sacerdotes do Aton justifique a construção da área cerimonial naquela localidade.
[791] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 132.

Os egiptólogos são unânimes em afirmar que provavelmente poucas tumbas de fato foram utilizadas para enterramentos durante o reinado de Akhenaton, como a de Any, um oficial de idade avançada, e de Huya, a mais completa de todas elas.[792] Após o período amarniano, contudo, as tumbas foram usadas para fins funerários em dinastias tardias e reutilizadas como habitações e até mesmo como Igreja Copta.[793]

Segundo Aldred, mesmo sendo um presente do rei para seus mais leais súditos, como revela um decreto régio, as tumbas foram erguidas com uma pedra calcária de qualidade ruim e nenhuma delas foi de fato acabada, sendo que algumas ao sul sequer possuem decoração. Dentre as tumbas ao norte, pelas dimensões e conteúdo, Reeves elege as de Huya, Meryra I e Panehesy, como as mais "impressionantes"; ao sul, por sua vez, destaque para a tumba do "pai do deus" Ay, a maior de todas e com algumas particularidades importantes que serão destacadas em breve.[794] É importante observar ainda que, no que concerne à decoração, não há duas tumbas de ornamentação idêntica em Amarna.

Aquelas localizadas ao sul da cidade são mais antigas e estão menos danificadas do que aquelas na parte setentrional, embora todas, de uma maneira geral, estejam em péssimo estado de conservação, como podemos observar na imagem acima.[795] A arquitetura das maiores tumbas a caracterizam, segundo Aldred, como verdadeiros "templos rochosos" dotados de diversas colunas, como as 24 da tumba de Ay, organizadas em 3 fileiras, revelando a imponência de tais estruturas.[796]

[792] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 23. D`Auria acrescenta que a tumba de Any traz fortes indícios de que foi de fato ocupada, como uma série de estelas votivas dedicadas ao morto por seu irmão. D`AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 173.
[793] D`AURIA, Sue H. Op. cit., 199, p. 168.
[794] Idem, ibidem.
[795] Aldred estipula que sete anos deve ser o período máximo que separa as tumbas mais antigas daquelas mais recentes.
[796] Idem, ibidem, passim.

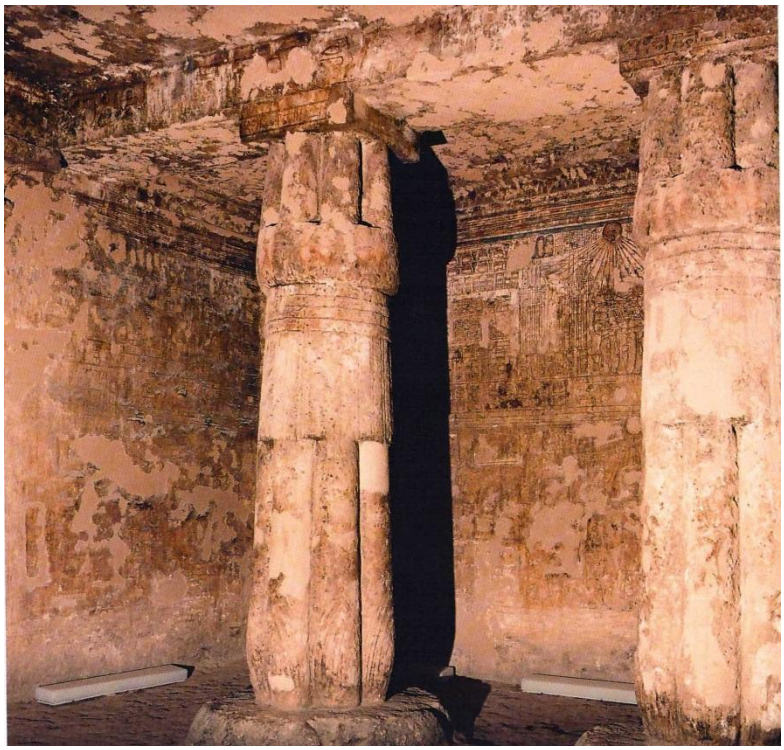


Figura 40: Tumba de Panehesy em Amarna. **Referência:** VERGNIEUX, Robert e GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, p. 105.

Segundo D`Auria, apesar das diferenças estruturais que comentamos, o traçado das tumbas amarnianas era uma variação da forma em T das tebanas, com uma fachada de entrada, uma sala transversa e um santuário na parte de trás.[797] Este continha uma estátua do proprietário da tumba e se configurava como o local onde o culto funerário se desenvolveria. [798] Algumas das tumbas possuem um longo corredor que leva a tal sala, ao passo que em outras esta sala transversa foi ampliada a fim de agregar colunatas em forma de papiro.[799]

D'Auria ainda acrescenta que, em alguns casos, entre o salão principal e o santuário, poderia ser adicionada uma câmara desprovida de decoração.[800] Desta última ou da sala transversa partiam escadas ou um poço que levava ao local onde o corpo seria enterrado. Neste capítulo, contudo, o que de fato nos interessa é o conteúdo imagético das tumbas privadas, bem como da tumba real, que discutiremos na seção seguinte, sem, contudo, esgotar o tema.

[797] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 168.
[798] Veja a fotografia em KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 247.
[799] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 168.
[800] Idem, ibidem.

Além de esculpidas em pedra calcária, a técnica adotada para confeccioná-las foi o relevo cavado em profundidade, que escavava a rocha com mais rapidez do que as demais técnicas já elencadas no capítulo III. Os locais onde foram aplicados tinta à têmpera atualmente estão praticamente todos descoloridos e bastante opacos.[801] Algo muito distinto da luminosidade presente nas tumbas tebanas da mesma dinastia, embora uma coloração avermelhada ainda seja visível.

Em Amarna, o protagonista da decoração não é o morto, Osíris ou qualquer outro resquício do passado funerário tradicional, mas sim aqueles que garantem a existência do dono na tumba no universo mortuário de Akhenaton: a família real, incluindo cenas com a rainha Tiy, na tumba de Huya. A diferenciação de tamanho foi feita, inclusive, com base no cânone tradicional, no qual o dignitário foi retratado como se fora mais um dentre os muitos súditos do rei, sendo identificado somente por alguns elementos específicos, os quais apresentaremos quando da análise de algumas tumbas. Por outro lado, o casal real, especialmente, foi exibido em "proporções heróicas, onipresentes", atraindo assim todos os olhares nas cenas do período.[802]

Com base em nosso catálogo imagético, pudemos observar que o tema mais recorrente nas tumbas é o de "Culto ao deus Aton", contabilizado em nosso *corpus* quinze vezes em oito tumbas distintas, sendo maioria absoluta na tumba do sacerdote Panehesy (5) e duas na tumba real.[803] Portanto, eram mais comuns nas tumbas ao norte, onde se preferiu exibi-las no salão principal. Este também foi palco para retratar as cenas de "Deslocamentos Régios" do templo para o palácio e vice e versa, em carros puxados por cavalos em grande velocidade, com pessoas correndo ao lado, alvoroçadas para acompanhar a família real, assunto presente em quatro tumbas por cinco vezes, com ênfase na do chefe de polícia Mahu.

A segunda temática mais comum nas tumbas privadas é aquela que se desenrola na chamada "Janela das Aparições", na qual o morto é recompensado pela família real diante de militares, estrangeiros, serviçais,

[801] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 24. Neste tipo de técnica, os pigmentos eram misturados com água ou gema de ovo, considerados aglutinantes.
[802] HARI, Robert. Op. cit., 1985, p. 11.
[803] Convém lembrar que as cenas fragmentadas, incompletas ou muito danificadas não foram incluídas em nossa análise, o que certamente ampliaria os números alcançados. Todos os temas serão desenvolvidos no capítulo seguinte.

acompanhantes e outros cortesãos, que exultam com a entrega dos benéficos recebidos pelo proprietário da tumba, que também se rejubila ao receber o colar *shebyu* das mãos do rei pessoalmente, provavelmente sua maior honra no *post mortem.* Contamos oito recorrências em sete tumbas diferentes, mas talvez devêssemos aqui incluir uma cena da tumba de Tutu que Davies qualificou como uma possível "variação" da "Janela das Aparições", na qual o casal real está entronizado e recompensando o morto da mesma maneira, apenas em pose distinta, embora Tutu também tenha sido recompensado pelo faraó no referido balcão.[804]

Ainda no grupo "Exibições Públicas", ambas as cenas que retratam um evento histórico do ano doze, "Recepção de Tributos Estrangeiros", estão nas tumbas de Meryra II e Huya. Nesta última encontramos os únicos exemplares de banquetes régios, os quais foram inseridos no grupo de "Intimidade da Família Real", recorrentes seis vezes, com destaque absoluto para a referida tumba de Huya (3), uma na tumba de Meryra II e outras duas na tumba real de Amarna, ambas relacionadas com a morte de Mekatáton.

A tumba de Huya, além de ricos exemplares de "Intimidade da Família Real", é a única que contém uma representação do proprietário mumiforme recebendo ritos funerários de um sacerdote *sem* diante de uma farta mesa de oferendas, com a presença de homens e mulheres em gesto de lamentação, com as mãos no topo da cabeça e toda parafernália mortuária, que parece, tal qual a múmia, prescindível em Amarna.[805] Vejamos na figura a seguir:

[804] Cf. ficha AD72.
[805] É da tumba de Huya o registro da visita da rainha Tiy ao seu templo solar, os chamados Sunshades, acompanhada por seu filho Akhenaton, no subtema "Aparições Diversas". Cf. ficha AD75.

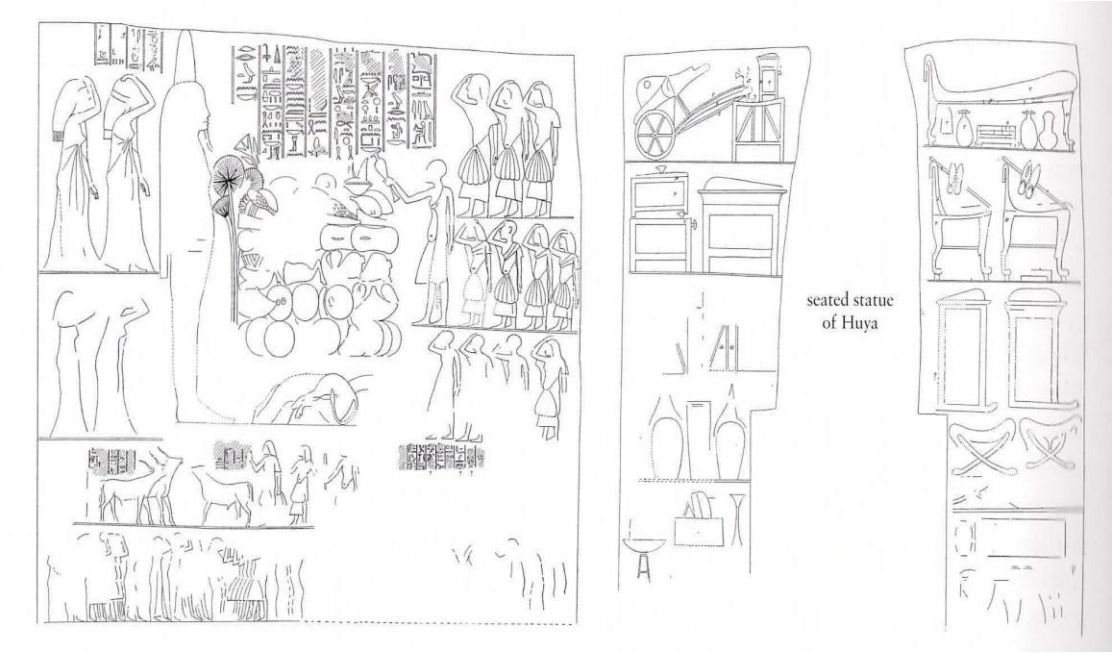


Figura 41. Única representação mumiforme em Amarna, proveniente da tumba de Huya. **Referência:** KEMP, Barry. Op.cit., 2012, p. 252.

De acordo com Ciro Cardoso, a inexistência de outros corpos representados mumiformes no período também se deve à substituição osiriana.[806] Embora a prática tenha sido mantida, pois creio que a tradição era deveras arraigada no imaginário egípcio para ser suprimida tão drasticamente, nas representações amarnianas os mortos são retratados tais quais os vivos, sem as típicas bandagens que envolviam seus corpos mortos.

Cardoso utiliza o exemplo da filha falecida do rei, Mekataton, representada na tumba real cercada por flores, as quais se associavam ao renascimento, sem nenhuma atadura encobrindo o corpo e de pé em um quiosque.[807]

No âmbito privado, Jacobus Van Dijk apresenta fragmentos de um sarcófago do museu de Estrasburgo, onde o morto foi retratado com um traje de linho festivo plissado, sem nada que se assemelhe a uma múmia, confirmado a ideia de Cardoso.[808]

[806] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, pp. 8-9
[807] Ibid, p. 8. O assunto será explorado no capítulo V. Cf. IR44 no catálogo de imagens.
[808] Confira o sarcófago em VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 286.

Além da dificuldade em quebrar a tradição por que outra razão o processo foi mantido? Para Van Dijk, a mumificação persistiu, bem como os ritos funerários a ela associados, pois à noite o *ba* do morto retornava ao corpo antes do amanhecer, quando migrava para o templo ao Aton, o que parece fazer sentido.[809] Os egiptólogos costumam ressaltar que nada lembra a vida destes mortos em suas tumbas, como nas antigas vinhetas do *Livro dos Mortos* nas quais o morto era retratado desempenhando funções que exerceu enquanto vivo. Todavia, há pelo menos três exceções em Amarna que mantiveram esta prática da décima oitava dinastia.

Na referida tumba de Huya, por exemplo, o antigo camareiro da rainha Tiy aparece servindo a família real na cena de refeição conjunta, portanto, executando algo que fazia em suas atividades diárias enquanto vivo. O mesmo ocorre com o chefe de polícia Mahu, que acompanha a família real no que parece ser uma inspeção corriqueira pela cidade de Amarna.[810] É também das tumbas particulares o registro completo do Grande Hino ao Aton e várias versões do Pequeno, nas tumbas de Ay, a composição maior, e nas de Meryra, Mahu, Tutu, Apy e Any, o hino mais curto.[811]

A tumba Ay, além de conter o Grande Hino ao Aton na íntegra, também apresenta hinos em louvor ao sol nascente e poente, bem como composições que exaltam o faraó como figura determinante para garantir a vida após a morte do proprietário da tumba. A declaração, contudo, é comum nas tumbas privadas de uma maneira geral, demonstrando que o rei deixa de ser um "receptor passivo de homenagens, como nas tumbas dos primeiros reinados da décima oitava dinastia", e se torna "um participante na ação".[812]

Na tumba de Ay, este e sua esposa aparecem ajoelhados com os braços erguidos em gestos típicos de adoração e respeito ao conteúdo da composição, que proclama textualmente a cosmovisão de Akhenaton, na qual ele e a rainha são oficialmente escolhidos pelo Aton para intermediá-lo. Em um

[809] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 285.
[810] D`AURIA, Sue H. OP. cit., 1999, p. 172.
[811] Any e Meryra são aqueles que recitam os hinos em suas tumbas, ao passo que nas demais é o próprio faraó que o faz. LICHTHEIM, Miriam. Op. cit., 1976, p. 90.
[812] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 171.

hino composto para o rei e para o Aton, Ay afirma que Neferkheperura é aquele que o fez, que nutre o seu *ka.*[813]

Qual a razão para incluir tais assuntos no contexto funerário e de que maneira estes se articulam? Um ponto que pode ajudar a explicar estas indagações é observando o que as cenas não mais exibem no universo mortuário privado, já que a "reforma" é marcada pela oferta de substitutos imagéticos e religiosos que visam tapar as lacunas da nova visão de mundo, tema que discutiremos no capítulo seguinte.

4.3.1.2 - A Tumba Real de Amarna

Conforme apresentamos no capítulo I, a tumba real de Amarna foi erigida na montanha oriental da cidade, no chamado *Wadi* real, uma região extremamente árida, quase sem vegetação alguma e sujeita a fortes chuvas sazonais.[814] Sua descoberta aconteceu no ano de 1880 por habitantes locais, já revelando sinais de saques, na antiguidade e na atualidade, bem como a desconsagração deliberada da câmara mortuária do faraó Akhenaton, que destruiu, além de relevos hoje totalmente apagados, a mobília funerária régia.[815] A qualidade da pedra nativa, assim como das tumbas privadas, era inferior, do mesmo modo que a técnica empregada era o relevo escavado. No referido capítulo, informamos que, assim como templos e palácios amarnianos, a morada eterna do rei estava carregada de forte simbolismo solar.

Com base no estudo de Michael Mallison, dentro da visão de mundo amarniana a tumba real era a fonte de toda vida da cidade, uma espécie de "caixa de ressonância", assim definida por Ciro Cardoso, que irradiava toda a energia dos raios solares que nela incidiam e reverberava para a Akhetaton.[816]

Antes de passar propriamente para o conteúdo imagético, muito danificado, apresentaremos um panorama arquitetônico geral da tumba, definindo, assim, em quais locais os relevos que sobreviveram se encontravam. Para nos auxiliar nesta tarefa, utilizamos um mapa fornecido pelo *Amarna*

[813] LICHTHEIM, Miriam. Op. cit., 1976, p. 94.
[814] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, p. 28.
[815] D'AURIA, SUE. H. Op. cit., 1999, p. 167.
[816] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, p. 17. A ideia foi sugerida por MALLISON, Michael. Op. cit., 1999, p. 78.

Project, exibido na pagina seguinte.[817] Vamos seguir a numeração sugerida, a fim de elencar cada cômodo separadamente.

Com base no texto fornecido pelo *Amarna Project,* a letra A marca a uma escadaria na entrada da tumba real, que teria sido erigida para abrigar os corpos de Akhenaton, de sua mãe, de sua filha Mekataton e, possivelmente, o de Nefertíti.[818]

De acordo com Regina Coeli Pinheiro da Silva, houve um "abrandamento da inclinação da descida", fator que facilitou o deslocamento do sarcófago, bem como possibilitou a entrada da luz solar ininterruptamente, como sugeriu Geofrey Martin.[819] Embora Coeli destaque que o "meio acadêmico" rejeitou a sugestão de Martin, já que o local onde o corpo era encerrado seria lacrado após os ritos fúnebres, acredito que a intenção de Akhenaton fosse sim deixar os raios, mesmo que simbolicamente, penetrarem o local, pois, como já salientamos algumas vezes, a potência dos raios do Aton tinha poder para tal, conforme exaltam os hinos.

O extenso corredor marcado pela letra B conduz o transeunte a uma nova sala com escadas de onde surge um poço com cerca de 3 metros de profundidade e cujas paredes laterais foram ornamentadas com cenas da família real venerando o Aton.[820]

A passagem pelo poço anuncia a chegada à câmara funerária régia (E), dotada de duas colunas quadradas e com marcações no chão, as quais indicam onde o sarcófago de Akhenaton seria encerrado. Apesar da decoração parca na câmara mortuária, ainda é possível ler os títulos de Akhenaton, Nefertíti e do próprio disco solar.[821]

---

[817] Para uma visualização da tumba, cf. http://www.whettonandgrosch.co.uk/projects/royal-tomb-armarna/ acesso em 23 de novembro de 2014.
[818] A tumba foi estudada aqui no Brasil por SILVA, Regina Coeli Pinheiro. Op. cit., 2009, pp. 81-114.
[819] Idem, ibidem, pp. 82-83.
[820] Informações retiradas de um guia da tumba real fornecido pelo Amarna Project. http://www.amarnaproject.com/images/downloadable_resources/Guide%20Book,%20Royal%20Tomb.pdf Acesso em 13 de novembro de 2014.
[821] Idem, ibidem. As cenas nesta câmara mortuária eram de carpideiras lamentando a morte do rei.

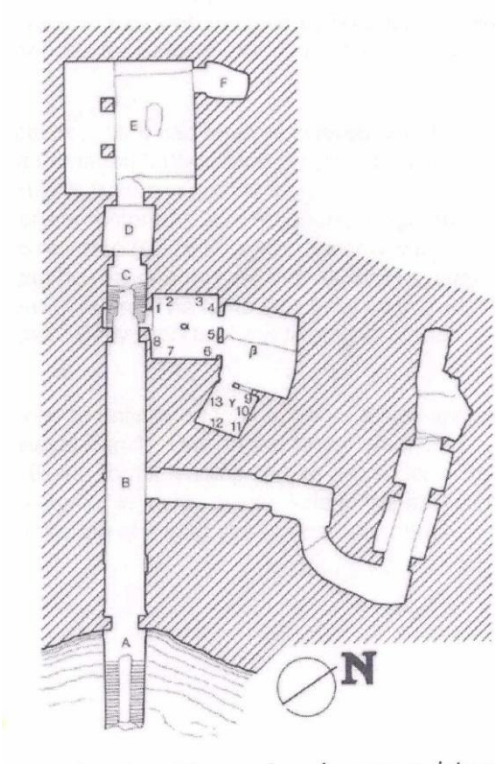


Figura 42. Planta simples da tumba real de Amarna. **Referência:** Guide Book: Royal Tomb, p.2. http://www.amarnaproject.com/images/downloadable_resources/Guide%20Book,%20Royal%20Tomb.pdf Acesso em 13 de novembro de 2014.

De acordo com Regina Coeli, a destruição do lintel da porta que leva à plataforma, cujo ponto final é o supracitado poço, nos induz a acreditar que de fato houve ali um enterramento real, com grandes chances de ser o próprio Akhenaton, cujo corpo jamais foi encontrado, provavelmente destruído junto com os demais itens da câmara mortuária invadida por aqueles contrários às novas ideias do faraó ou saqueadores de tumba.[822]

Voltando ao longo corredor B, observamos uma ala anexa composta por seis cômodos inacabados e sem decoração, que os autores acreditam ter sido pensado para a rainha Nefertíti.[823] Seguindo o mesmo corredor e dobrando à direita, nos deparamos com um conjunto de três salas, alfa, gama e beta, as quais acomodaram o funeral da falecida princesa, Mekataton. Alguns pontos merecem ser destacados no que tange aos relevos que restaram das salas alfa e gama, já que a beta, central, não foi decorada.

[822] SILVA, Regina Coeli Pinheiro. Op. cit., 2009, p. 85.
[823] D'AURIA, Sue H. Op. cit., 1999, p. 167.

De acordo com o plano acima, no sentido horário, notamos uma numeração que vai do 1 ao 8 na sala alfa. Ainda com base nas informações do *Amarna Project,* temos os seguintes conteúdos imagéticos:

1: Resquícios de representações de estrangeiros com braços erguidos adorando o Aton;

2 e 3: Família real cultuando conjuntamente o Aton em um templo, com a presença de cortesãos, como se o sol estivesse se pondo no Ocidente;

4: Soldados e carros puxados por cavalos;

5: Soldados, sendo alguns estrangeiros, tal como na cena 1, elevam os braços em gesto de adoração ao disco solar, que nutre as terras fora do Egito, como destacado no Grande Hino;

6 e 7: Em uma única parede, como nos números 2 e 3, Akhenaton, acompanhado de Nefertíti e das princesas, adora o sol nascente. A cena está em nosso catálogo e será discutida no capítulo V;

8: Dois registros mostram o casal real lamentando a morte de um membro feminino da família real, que acreditamos ser Mekataton, a julgar por cenas semelhantes na sala gama.

Na referida sala, por sua vez, as cenas são de lamentação, onde sob forte comoção o casal real, Akhenaton e Nefertíti, pranteia dramaticamente a perda de sua primogênita, algo totalmente incomum para as convenções artísticas egípcias, enfatizando a relação íntima e familiar dos parentes próximos de Akhenaton, além de uma emoção característica das cenas do período.[824]

[824] A imagem está em nosso catálogo imagético, ficha IR44.

Com base no trabalho de Geofrey Martin, sabemos que dentre os objetos encontrados na tumba estavam vasos canópicos, utilizados para colocar as vísceras e os restos mortais, indicando que o processo de mumificação foi mantido, assim como variados tipos de *shabtis* de Akhenaton e um de Nefertíti, provando novamente que a força da tradição, apesar das novas soluções do rei, impediu que a prática religiosa fosse alterada mais profundamente.[825]

É preciso ressaltar, contudo, que os *shabtis* encontrados no contexto régio contêm apenas um título e o nome do faraó Akhenaton, e são, para Hornung, "inconfundíveis".[826] Os poucos que restaram no âmbito privado estão desprovidos de passagens do *Livro dos Mortos*, embora algumas exceções contenham o nome do Aton.[827]

Fora de Amarna, contudo, é possível encontrarmos exemplares que mencionam Osíris, além dos antigos encantamentos mágicos, confirmando uma intensificação dos preceitos da nova cosmovisão na cidade de Tell El Amarna, onde fisicamente residia o faraó e a família real. Teriam as pequenas estatuetas fúnebres outra função para aqueles residentes em Akhetaton? É possível fazer tal diferenciação espacial?[828]

Além de joias, cerâmica e objetos em pedra, vidro e faiança, fragmentos do sarcófago de granito do faraó foram encontrados. Este item é particularmente valioso, pois se configura como um bom exemplo da substituição divina de que se falou graças à presença da rainha Nefertíti figurando nos quatro cantos do sarcófago régio, tal como as deusas femininas Isis, Neftis, Neith e Selkis, que protegiam o corpo do falecido, como nos sarcófagos de Tutankhamon, Ay e Horemheb.[829]

---

[825] MARTIN, Geoffrey. *The Royal Tomb at el Amarna. Volume 1: The Objects* (*The Rock Tombs of el Amarna Part VII*), London: Egypt Exploration Society, 1974.

[826] HORNUNG, Erik. Op. cit., 1999, p. 100. Cyril Aldred reservou um espaço em seu catálogo para elencá-los. Cf. ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, pp.217-223. Não há nenhum *shabti* completo, tampouco existe para as princesas.

[827] Idem, ibidem, p. 101.

[828] É importante destacar que escaravelhos, tradicionalmente utilizados como amuletos, são praticamente inexistentes em Amarna. O mesmo pode ser dito dos tijolos mágicos, colocados nas tumbas para fins apotropaicos.

[829] Cf. fotografia do sarcófago, hoje no Museu do Cairo, em DODSON, Aindan. Op. cit., 2009, p. 48.

Figura 43: Cabeça em granito da rainha Nefertíti que ornamentava o sarcófago de Akhenaton na tumba real de Akhetaton. **Referência:** ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 94.

Segundo Arnold, o supracitado sarcófago foi esculpido em alto relevo, algo pouco usual em arte egípcia. A rainha utiliza uma coroa tripartite encaracolada, encimada por um *modius* (espécie de aparato) ornamentado com friso de cobra, que ainda conta com um disco solar e duplas plumas.[830]

De frente para quem observa, o duplo *uraeus*, elemento que se tornou regular na iconografia régia da décima oitava dinastia, usada somente por mulheres.[831] Aldred fala em um “toque humano” na confecção do sarcófago do rei, já que este seria protegido na vida *post mortem* por sua própria esposa real e divina.

[830] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 94. A autora chama atenção para os olhos em estilo esfumaçado que se assemelham aos dos *shabtis* de Akhenaton, provavelmente produzidos no mesmo atelier especializado em trabalhar com o granito vindo de Assuã e assim ornamentar a tumba real.
[831] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 47.

Muito embora não existam sarcófagos privados do período amarniano, Van Dijk acredita que membros das próprias famílias dos mortos poderiam figurar tal qual Nefertíti.[832] A meu ver, é mais plausível que a própria rainha, junto de suas filhas, possivelmente a mais velha, também fossem as responsáveis por proteger os corpos nos túmulos privados.[833] Esta ideia é mais condizente com o teor do material imagético que definitivamente exalta a natureza divina da família real amarniana, tema de nosso próximo capítulo.

[832] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000.
[833] Grandes construções inacabadas ao sul do *Wadi* real provavelmente eram tumbas para outros membros da família real, o que nos faz questionar se Akhenaton não pretendia recriar na região uma nova necrópole real voltada para o oriente.

CAPÍTULO V: AGINDO NO NOVO MUNDO

5.1- PROPOSTA METODOLÓGICA

Ao longo dos capítulos anteriores, delineamos a visão de mundo amarniana no que denominamos como “expressões religiosa e físicas”, com base nos hinos ao Aton e, sobretudo, nas representações imagéticas da família real, que serão analisadas a fundo neste capítulo V. A “agência” das imagens será um ponto crucial neste capítulo, destacando sua ação na sociedade e interferindo diretamente no rumos do episódio amarniano. [834] Alfred Gell advoga em favor desta teoria, enfatizando a “agência, a intenção, causa, resultado e transformação” das mesmas. [835] Neste sentido, o autor encara arte como um “sistema de ação, que pretendia mudar o mundo” e não apenas “codificar proporções simbólicas sobre o mesmo”.[836] Isto parece claro para o

[834] GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory.* Oxford, Oxford University Press, 1998.
[835] Idem, ibidem, p. 6.
[836] Idem, ibidem.

reinado de Akhenaton. Demonstraremos de que maneira o elemento artístico, enquanto agente, foi indispensável para construção da visão de mundo amarniana, que culminou com a divinização em vida do casal na segunda metade do reinado.

Um dos métodos utilizados para analisar as imagens de Amarna será aquele proposto por Claude Bérard, que nos sugere encontrar as chamadas "unidades (icônicas) formais mínimas", elementos estáveis e constantes no repertório agrupado, mas que também nos capacitam a observar variações nas combinações a fim de encontrar o significado de cada imagem de nosso catálogo.[837]

O método consiste em uma decomposição da imagem, cujo ponto de partida é a descrição da cena, observando a recorrência de elementos diversos (anatômicos e instrumentos/paramentos), os quais serão explicitados ao longo desta seção. Para o caso egípcio, um aspecto importante é o gestual, crucial para o entendimento das imagens, como já assinalamos no resumo das ideias de Richard Wilkinson, que também nos forneceu arcabouço metodológico para ler as imagens egípcias. O gesto executado por cada figura humana foi baseado segundo os critérios e definições estipulados pelo autor, já apresentados no capítulo III, e serão retomados quando necessário no presente capítulo.

Uma breve descrição de cada imagem analisada, tarefa inicial no método de Bérard, foi feita em nosso segundo volume, destacando os principais elementos da cena, de modo que ficaremos restritos, neste capítulo, à análise propriamente dita, a fim de encontrar as tais "unidades mínimas" para posterior recomposição da imagem. Eventualmente, contudo, alguns pontos destacados no catálogo serão retomados para melhor compreensão analítica.

A combinação de tais unidades mínimas leva à formação de sintagmas, os quais nos permitem identificar as figuras retratadas e já observar a significação em um estágio inicial. Deste modo, segundo Bérard, saímos de uma "relação de referência" e atingimos a de significação.[838] Para Marcelo

[837] BÉRARD, Claude. "Iconographie-Iconologie-Iconologique". *Éttudes de Letters.* Fascículo 4, 1983, p. 7.
[838] BÉRARD, Claude. Op. cit., 1983, p. 7.

Rede, esta passagem "é o coração da análise iconográfica de orientação semiológica".[839]

Ainda de acordo com o autor supracitado, a articulação de elementos icônicos mínimos se torna decisiva no processo de criação de significado, uma vez que "se trata das diversas formas de composição de um todo imagético (ou de constituição de uma unidade iconográfica mais complexa pelas unidades menores disponíveis e buscadas a um repertório").[840]

No caso de nossa pesquisa, a identificação das personagens é praticamente imediata, uma vez que os atributos régios no antigo Egito, apesar das modificações e incorporações ao longo do tempo, são facilmente reconhecíveis em quaisquer contextos, até mesmo quando estamos analisando as filhas do faraó. Além disso, a natureza divina do monarca o torna necessariamente distinto de seus cortesãos, com vestes, coroas, gestos e cetros que somente o faraó do Egito e sua rainha poderiam usufruir.

Outro elemento que facilita a identificação, sobretudo das referidas filhas, são os *cartouches* que contêm seus nomes, assim como os nomes dos pais e do Aton, em suas duas variações. As coroas e outros adereços de mão, como cetros e sistros, ganham destaque no caso egípcio em função das possíveis associações teológicas verificadas ao longo de todo o período faraônico e com ênfases específicas - e até inovadoras - em Amarna.

Neste sentido, a supramencionada tese de Lynda Green, *Queens and Princesses of the Amarna Period: The Social, Political, Religious and Cultic Role of the Women of the Royal Family at the End of Eighteenth Dynasty*, foi a base para nomear as coroas, especialmente as femininas, classificadas a bel-prazer pelos egiptólogos, o que poderia gerar dúvidas aos leitores, com vários nomes possíveis para um mesmo item.[841]Para as cenas de culto em particular, uma tese recente foi de suma importância para identificação e significação das oferendas ao Aton: *Offrandes et Purification à L'époque Amarnienne* de Cathie Spieser.[842]

[839] REDE, Marcelo. "Iconografia, História e Antiguidade Grega I: tendências gerais." *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material,* vol. 1, São Paulo, 1993, p. 270.
[840] Idem, ibidem.
[841] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988.
[842] SPIESER, Cathie Op. cit., 2010.

Muito embora as cenas possam ser povoadas por súditos e funcionários régios, foram consideradas em nossa análise somente aquelas que envolvem a família real de Amarna e que podem, portanto, ser classificadas como principais, embora a cena completa não tenha sido descartada devido à sua importância para o sentido geral do conjunto. Estas cenas menores classificamos como subsidiárias, uma vez que estão atreladas às ações ou aos gestos da família real e só fazem sentido se analisadas conjuntamente.

Quando em bom estado de conservação – o que nem sempre é possível - foram consideradas em nossa análise. Nas tumbas privadas, por exemplo, na maioria dos casos apresentam o dignitário ajoelhado louvando a família real no registro superior, bem como as inscrições que se encontram ao lado do dono da tumba, geralmente hinos solares ou em honra ao próprio faraó e à rainha. O grupo de "Janela das Aparições" é uma exceção, pois o foco não é exclusivamente a família real, mas a interação do morto com os mesmos.

A fim de facilitar o processo de decomposição e recomposição, organizamos cada imagem em tabelas, que serão apresentadas no fim de cada análise, onde consideramos: 1) temática ("Culto ao Aton", "Intimidade da Família Real", "Exibições Públicas" em todos os seus subtemas), 2) a localidade (Tebas, Amarna – incluído aquelas encontradas em Hermópolis - e ainda Heliópolis), 3) o período em que foram produzidas ao longo do reinado e 4) o contexto para o qual foram geradas (templário, palacial, funerário privado ou régio e doméstico). A partir destes elementos, observamos as ações e o conjunto, o gestual, coroas/adereços de cabeça, paramentos, utensílios, oferendas, vestimentas, marcos espaciais, como mobílias, por exemplo, além do tamanho das figuras, a posição em que se encontram, a finalidade de cada um dos elementos citados, bem como as possíveis associações e relações entre si.

Com base em nossas hipóteses de trabalho, optamos por incluir representações referentes ao reinado de Akhenaton onde ao menos dois membros da família real estão reunidos para desempenhar as mais diversas

atividades sob os raios do deus Aton.[843] A procedência do material analisado é a mais variada possível e não se restringe à cidade de Amarna, embora a maioria seja, inegavelmente, oriunda da antiga capital.[844]

5.2 – REPRESENTANDO A FAMÍLIA DE AKHENATON

5.2.1- Adorando o Disco Solar

O culto ao deus Aton é o tema mais frequente envolvendo a família real amarniana, inclusive no contexto funerário, como já demonstramos no capítulo IV, e, por isso mesmo, foi o repertório escolhido para considerações iniciais em nossa análise de imagens. Em Amarna não há como reconstituir o passo a passo do culto diário, tal como em Abidos, onde temos cenas seriadas de ações em torno da estátua do deus, que era despertada, saudada, lavada, vestida, paramentada, alimentada, purificada, ou seja, o cerne da liturgia.[845]

Todavia, sabemos que algumas oferendas eram feitas no final, como flores, resina e incenso, colocados no topo da pilha de oferendas, conforme mostram as imagens de culto. Outras etapas parecem estar associadas, o que será apresentado na análise a seguir.[846]

Como as imagens de culto foram descartadas em Amarna, é presumível que a apresentação de muitas das oferendas habituais fosse dispensável. Na maioria das cenas, Akhenaton e Nefertíti geralmente apresentam oferendas de flores de lótus, libações, alimentos, incensários, vasos de unguentos, fazem uso do cetro *kherep/sekhem* ou efetuam gestos de purificação, além de demonstrarem sua devoção com os braços erguidos em adoração ou, como em exemplares de Karnak e Heliópolis, prostrados diante do deus Aton.[847]

---

[843] As imagens onde o faraó oficia sozinho não foram incluídas, embora algumas estejam em bom estado de conservação, sobretudo aquelas em que Akhenaton aparece em forma de esfinge. Foram descartadas, pois somente aquelas em que a família real está reunida nos interessam nesta pesquisa.

[844] Aprofundamos o tema na apresentação do segundo volume da tese.

[845] Para seriação de Abidos Cf. DAVID, Rosalie. *A guide to religious ritual at Abydos*. Warminster: Aris & Phillips, 1981.

[846] BLACKMAN, Aylward M. "A Study of the Liturgy Celebrated in the Temple of the Aton at El-Amarna". *Bibliothéque de L'école des Hautes Études, Recueil D'études égyptologiques* dédiées à la mémoire de Jean-François Champolion à l'occasion du centenaire de la "Lettre à Monsieur Dacier". Paris, 1922, pp. 505-527.

[847] Para os exemplares de Karnak e Heliópolis, Cf. fichas CA6, CA7, CA14, respectivamente.

Muitas vezes o disco solar é retratado tocando incessantemente com suas múltiplas mãos o que era oferecido, concentrando na mesa de oferendas a sua ação. Em alguns contextos, Akhenaton e Nefertíti elevam o primeiro nome didático dentro de *cartouches* ao próprio Aton, mais uma especificidade do período amarniano.[848]

O casal quase sempre é acompanhado de sua filha mais velha, Meritaton, que chacoalha um sistro, instrumento de percussão para marcação de cânticos e hinos, de simbolismo potente, muito utilizado durante a liturgia e fortemente associado à deusa Háthor.[849] As demais filhas do casal, especialmente Mekatatón e Ankhsenpaton, também são presenças notáveis nas cenas rituais de Amarna, embora o grupo completo não tenha sido retratado nesta categoria de "Culto ao Aton".

Iniciaremos a análise pelas cenas de nosso catálogo oriundas dos contextos templário tebano, a saber, fichas: CA1, CA2, CA3, CA4, CA6, CA7, CA8 – portanto, um grupo de sete imagens produzidas na fase inicial do reinado de Akhenaton.

5.2.1.1 O Culto ao Aton em Tebas

A imagem "Rei e Rainha Fazem Oferendas ao Disco Solar em Tebas" [Ficha 1 (CA1)] foi gerada a partir da reunião dos chamados *talatats,* pedras típicas da fase inicial do reinado em Karnak. A cena de veneração ao Aton ornamentava um dos templos ao deus em Tebas, o chamado *Teni-Menu,* cuja função não é muito clara, pois além de cenas rituais, Redford também observou a recorrência de outras de caráter doméstico e a de diversos tipos de atividades, como feitio de pão e armazenamento de vinho.[850]

Apesar da fragmentação, é possível observarmos uma sequência que intercala o rei e a rainha em tamanho bem menor que o faraó, acentuando um traço do cânone tradicional, no qual mulheres eram assim retratadas, mantido em praticamente todas as cenas tebanas. O mesmo pode ser dito da cor:

[848] Para oferendas divinas, Cf. ENGLUND, Gertie. Op. cit., 1987.
[849] BRANCAGLION, Antonio Jr. "Mito e Música no Egito Antigo." *Phoînix*. Laboratório de História Antiga/UFRJ, Ano 19, Vol.19, N.1. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013, pp. 17-26. O tema será desenvolvido na seção sobre culto.
[850] REDFORD, Donald. Op. cit., 1984, p. 71.

Akhenaton manteve o habitual marrom avermelhado dos homens, enquanto Nefertíti foi retratada em tom mais pálido, típico das mulheres da realeza.

O casal real efetua uma ação conjunta que tem como intuito fazer oferendas ao Aton e adorá-lo. No caso do rei, a mão em forma de concha, como se de fato estivesse elevando algo ao disco solar, é banhada pelos raios solares de forma intensa, demonstrando que o Aton responde reciprocamente ao louvor régio. O curioso é que o rei não tem nada nas mãos, como se ofertasse o próprio sol ao mundo.

As mãos do deus também tocam a oferenda de alimento erguida pela rainha Nefertíti, possivelmente pães planos, ato fundamental para manutenção do deus, inundando, assim, o casal com seus raios indispensáveis para a sustentação da vida, que se estendem por intermédio destes a toda humanidade.

Akhenaton e Nefertíti são facilmente identificados por suas vestes e adereços de cabeça. O rei optou pelo toucado *afnet* de cor amarela, típico dos monarcas, mas também usado por Nefertíti em Amarna, o que pode ser um indício de sua ascensão político-religiosa no período, ainda que de forma contida no começo do reinado.

Como salientamos em nosso catálogo, a rainha preferiu, nesta imagem, usar uma combinação da coroa de duplas plumas sob uma peruca azul encimada pelo capacete de abutre, assim observado por Green, paramento que estava intimamente relacionado às chamadas “Esposas do Deus”, ligadas ao deus Amon antes de Akhenaton, o que certamente explica sua escassez em Tebas e posterior inexistência em Amarna.[851]

A vestimenta do faraó é uma espécie de saiote plissado e a da rainha é um longo vestido um pouco mais justo, confirmando nesta imagem a observação de Redford em seu estudo acerca dos blocos tebanos, que notou tal associação do vestido que revela contornos corporais de Nefertíti, mais usado na companhia do rei.[852]

Akhenaton foi retratado com os chamados “*cartouches* corporais” contendo o primeiro nome didático do Aton, algo que não observamos na rainha Nefertíti nesta imagem. De acordo com Williamson, o motivo apareceu

[851] GREEN, Lynda. OP. cit., 1988, p. 67.
[852] REDFORD, Donald. Op. 1976, p. 82.

pela primeira vez durante o reinado de Tutmés III, no Reino Novo, mas estava restrito ao contexto templário e privado, ou seja, altos funcionários gravavam o nome do faraó reinante em um único lugar específico de seus corpos a fim de enfatizar uma dedicação ao rei do Egito.[853]

Durante o reinado de Akhenaton, por sua vez, tais "*cartouches* corporais" exibiam os nomes didáticos do deus Aton, o primeiro em sua maioria, e foram deslocados do contexto privado para o régio. Estes passaram a estampar os corpos do rei e da rainha não apenas na estatutária relacionada ao âmbito litúrgico, mas também relevos, de cunho ritual, bem como aqueles relacionados às exibições públicas da família real. [854]

Outra particularidade do período amarniano, é que o motivo adornou bíceps, antebraços e peitorais régios, e não ficaram, portanto, limitados a um único local no corpo, como foi recorrente na décima oitava dinastia, antes do reinado de Akhenaton.[855] Os mais notáveis talvez sejam aqueles que enfeitam os colossos de Karnak. Daremos sequência a esta discussão na análise da próxima imagem, que apresenta a rainha com os motivos supracitados.

A imagem "Nefertíti Oficia Sem a Presença de Akhenaton" [Ficha 2 (CA2)], se trata de uma reconstituição de uma colunata da chamada sala de colunas de Nefertíti, em egípcio *Gm.(t)pȝ.ỉtn,* uma estrutura de localização ainda discutida pelos egiptólogos, onde Nefertíti aparece oficiando sozinha, sem Akhenaton. Williamson destaca que a presença da letra t no nome desta edificação confere uma "nuance feminina" ao local a ela reservado para o culto ao Aton.[856]

Nesta imagem, a rainha Nefertíti consagra oferendas ao disco solar, erguendo dois sistros ao deus Aton. De acordo com Wilkinson, o som do sistro era considerado protetor e estava associado ao renascimento, como também possuía conotações de erotismo e fertilidade relacionados aos atributos míticos da deusa bovina Háthor, conforme assinalamos na introdução deste capítulo.[857]

---

[853] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, pp. 13-17. O termo *cartouche* corporal é uma sugestão da própria autora.
[854] Idem, ibidem, pp. 15-17.
[855] Idem, ibidem, p. 16. Williamson destaca que Nefertíti foi a primeira mulher a receber o motivo, restrito ao contexto privado não real, anteriormente.
[856] Idem, ibidem, pp. 36-37.
[857] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 231.

O sistro era ritualmente utilizado para pacificar a divindade em alusão ao mito no qual Háthor foi apaziguada pelo deus solar, após revelar ao mundo sua forma leonina feroz de Sekhemet, que a colocou em sua testa como serpente *uraeus.*[858] Segundo Manniche, em outro mito de caráter cosmogônico, Háthor "estimulava a virilidade de seu pai, fornecendo a inspiração e força para seu trabalho criador solitário".[859]

Antonio Brancaglion Junior explica que existiam dois tipos de sistros no Egito: o sistro-naos, *, sesheshet,* cujo nome pode ser uma onomatopeia que imita o som que fazia quando chacoalhado, ornamentado com o rosto da deusa Háthor em ambos os lados sob um pequeno santuário, e outro, de forma arqueada, chamado sistro-em-fita, que lembra um *ankh* e também poderia ser decorado com motivos bovinos.[860]

Ambos foram mantidos em Amarna, sendo que o sistro-naos foi visto apenas em Tebas, como nesta imagem, sem, contudo, conter motivos hathóricos, ou seja, sem os chifres bovinos característicos da deusa vaca. Este foi usado tanto pela rainha Nefertíti quanto pelas filhas, mas é ausente em Akhetaton. O arqueado, por sua vez, foi presença marcante nas mãos das filhas do casal, como nesta cena com Meritaton, mas raramente segurado pela rainha.[861] A ausência de Háthor nas representações dos sistros, todavia, não deve invalidar o seu teor mitológico, mesmo com a partida para Amarna.

Durante o reinado de Akhenaton, especialmente nos anos iniciais em Karnak, o sistro-naos identifica a rainha Nefertíti com a deusa Háthor, associação realçada também pela escolha da coroa hathórica em muitas das cenas aqui reunidas. Este sistro, particularmente, tem forte teor sexual e primevo, uma vez que evoca a deusa Nebet-Hetetep, "A Dama da Vulva" ou a "Dama do Útero", um aspecto de Háthor, que funcionou como a "Mão do Deus" quando da masturbação primordial de Atum no mito de Heliópolis.[862]

---

[858] MANNICHE, Lise. "The Cult Significance of the Sistrum in the Amarna Period." In: WOODS, Alexandra, McFARLANE, and BINDER, Susanne eds., *Egyptian Culture and Society. Studies in Honor of Naguib Kanawati.* Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l`Egypte Cahier 38, vol. 2, 2010b, p. 14. Cf. o mito em BRANCAGLION, Junior. Antonio. Op. cit., 1999, p. 216.
[859] Idem, ibidem.
[860] BRANCAGLION, Antonio. Op. cit., 2013, pp. 18-19.
[861] Nefertíti só foi retratada com o sistro arqueado em uma única tumba em Amarna.
[862] BRANCAGLION Jr. Antonio. Op. cit., 1999, p. 215.

A “hathorificação” de Nefertíti, para usar um termo de Lana Troy, será delineada ao longo de nossa análise nas cenas contendo a rainha nesta seção da tese e, portanto, não se encerra nesta imagem.[863]

A ação de Nefertíti no culto gera, novamente, uma resposta no disco solar, que banha e acaricia a rainha, mas também estende suas mãos às oferendas e à primogênita, Meritaton, o que não será muito usual em outros contextos tebanos ou mesmo em Amarna, quando os raios tocarão de forma predominante o casal real e as principais estruturas ligados aos poder régio, como o palácio e o templo, sobretudo os altares de oferendas.

Em seu estudo sobre *cartouches* corporais, Williamsom notou que na presença do rei, em Tebas, a rainha jamais foi retratada com tais motivos, o que levou a autora a acreditar que o colosso assexuado, discutido no capítulo anterior, que muitos pensam ser Nefertíti, seja o próprio faraó.[864] Ou seja, somente na ausência do marido Nefertíti ganha tais traços distintivos em Tebas, o que Williamson acredita ser um “um meio de separar ou identificar o oficiante principal/ sacerdote/sacerdotisa do culto”.[865]

Na visão da autora, em Karnak, o celebrante principal é sempre o rei, algo destacado em três dos quatro grandes templos ao Aton. Logo, à rainha restou somente o Castelo do Benben, onde Akhenaton não foi retratado, exercendo o papel de oficiante principal no culto divino, sempre acompanhada de sua filha. Curiosamente, Williamson não encontrou a recorrência de tais *cartouches* corporais neste templo, somente em sua sala de colunatas supramencionada associada ao templo principal ao Aton, *Gempaaton.*

Seriam, então, tais *cartouches,* marcas dos oficiantes? E se tais traços distintivos fossem, na verdade, elementos divinizantes, marcas de consubstancialidade com Aton, dispostos nos corpos régios como joalheria com intuito de torná-los, sim, distintos dentre os demais, mas dentro de um processo de equiparação religiosa da rainha que culminou em Akhetaton, com a divinização em vida do casal? A insistência dos raios atingindo apenas Akhenaton e Nefertíti pode ser um complemento do que se falou.

---

[863] TROY, Lana. *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History.* PhD diss. Stockholm: Acta Universitatis Upsalienses, 1986.
[864] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 198.
[865] Idem, ibidem, p. 40.

A veste da rainha é distinta daquela apresentada na primeira ficha, muito mais esvoaçante e com uma fita amarrada no busto, confirmando novamente o que Redford observou para as roupas de Nefertíti no material tebano. É possível que a necessidade de mostrar o corpo mais sensual, junto ao rei, tenha relação com a chamada "hathorificação" de Nefertíti de que se falou, ressaltando, assim, seus atributos femininos, destacando seios, quadris e até genital. Tyldesley, todavia, acredita que tais vestes sejam um ideal artístico e não um retrato fiel daquelas utilizadas pela realeza, pois os trajes eram deveras desconfortáveis, segundo crê a autora.[866]

A nossa próxima imagem é proveniente do Castelo do Benben, "Mãe e Filha Adoram o Aton em Karnak" [Ficha 3 (CA3)], onde a rainha repete o traje da imagem anterior, mais esvoaçante, mas adota uma coroa de altas plumas, ornamentada com chifres curtos, *modius* e um disco solar. Nesta cena, a mesa de oferenda surge como um marco espacial importante, uma vez que é a partir da consagração das oferendas que toda ação e reação se desenrolam.

Tal como na cena CA1, a rainha faz um gesto como se fosse oferecer algo ao deus, mas não contém nada nas mãos. Estaria Nefertíti adorando ela própria na imagem espelhada? Aqui os raios tocam apenas a rainha, que aparece duplicada junto de sua filha, Meritaton, e a mesa de oferendas no centro da imagem. Dois dos raios carregam o símbolo da vida, *ankh*, estendidos às narinas da rainha, oficiante-mor no culto em Benben.

Dentre as filhas retratadas em Tebas, o destaque absoluto (cerca de 90%, estipula Redford) é para filha mais velha, Meritaton. Esta, em geral, acompanha a rainha nas cenas rituais, chacoalhando um sistro, como nas cenas já apresentadas, em poses muito pouco variadas. Em alguns blocos, as mãos estão erguidas em adoração ao Aton e raramente está sozinha com o pai.[867] A aparência de Meritaton é tão inspirada na da mãe que Redford a designa como "miniatura de Nefertíti", com exceção do cabelo, geralmente uma trança lateral, típica das crianças da realeza. Nefertíti, ao contrário, alterna uma profusão de perucas e coroas variadas em Tebas.

Mekataton e também Ankhsenpaton aparecem no material tebano sem, contudo, ter o mesmo destaque da primogênita, sendo suas atividades todas

[866] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit. 1998, p. 103. A favor, ROBINS, Gay. Op. cit., 1994, p. 121.
[867] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 83.

relacionadas ao culto ao Aton. Conforme observou Williamson, a rainha não apresenta os tais *cartouches* corporais, mesmo atuando sem o rei diante do deus, algo que vimos ser possível em sua sala de colunatas.

Nossa próxima imagem, "O Rei Oferece Maat" [Ficha 4 (CA4)], é uma reconstituição feita por Donald Redford a partir de alguns *talatats* de pedra calcária. A composição duplicada da família real é bastante típica do período amarniano. Nesta, de um lado o faraó oferece uma estatueta da deusa Maat, , ao deus Aton; do outro, ergue um incenso no intuito de purificar o culto. Suas vestes e coroas são idênticas, a saber, um saiote plissado e a tradicional coroa *kheperesh.*

No contexto ritual, a apresentação de Maat era particularmente importante, considerada a oferenda soberana no culto diário, que reforçava a ordem estabelecida pelos deuses, reforçando, portanto, sua preservação pelas mãos do faraó.[868] Considerada o "alimento dos deuses", a oferta de Maat tinha o poder de substituir as demais, tal qual a oferta do olho *wedjat* - que alude ao olho ferido por Hórus em luta com Seth, "símbolo do restabelecimento da ordem após distúrbios" - inexiste no culto ao Aton tanto em Tebas, quanto em Amarna.[869]

Nesta cena, Akhenaton é acompanhado de Nefertíti, que usa novamente trajes mais justos ao corpo, típico de quando está na presença do rei em Tebas. A rainha ergue o que parecem ser sistros. Separando a cena, novamente temos uma farta mesa de oferendas, repleta de flores de lótus e banhada por completo pelos raios do Aton. Estes também incidem com força sobre o faraó e tocam, de forma mais tímida, a rainha. Uma das mãos, inclusive, tenta encostar na serpente *uraeus* presente na coroa de Nefertíti. Embora o estado da reconstituição não seja dos melhores, Williamson observou a presença de *cartouches* corporais no rei, mas não na rainha.[870]

Segundo Emily Teeter, a fase inicial do reinado de Akhenato foi o momento em que a apresentação de Maat tornou-se mais comum durante a décima oitava dinastia, incluindo cenas onde é a rainha quem faz a oferenda ao

[868] ENGLUND, Gertie. Op. cit., 1987, p. 57.
[869] Idem, ibidem.
[870] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 29

deus.[871] A ênfase na imgem da oferta de Maat não foi mantida com a partida para Amarna - na verdade, o motivo só foi comum na iconografia referente à fase inicial de governo. Dos trinta exemplos observados por Teeter, apenas um é proveniente da nova capital, Akhetaton.[872]

No que diz respeito à titulatura real, Akhenaton é designado como "Neferkheperura Uaenra, o filho de Ra que vive por meio de Maat, o Senhor das Coroas, Akhenaton". Como os nomes de trono e pessoal já foram analisados no capítulo I, ficaremos restritos ao epíteto que se refere à deusa Maat, particularmente importante para a cosmovisão de Amarna, já que "viver em Maat" era uma prerrogativa tradicionalmente divina e não da realeza.

(nfr-ḫprw-rᶜ wᶜ-n-rᶜ)| sȝ rᶜᶜnḫ m mȝᶜt nb ḫᶜw (ȝḫ-n-ỉtn)|

No contexto amarniano, contudo, era o faraó quem desfrutava de tal privilégio e não o Aton. Maat, embora tolerada, também foi esvaziada de significados e não estava mais associada às ideias de ordem, justiça, equilíbrio e verdade.[873] Se encararmos os ensinamentos do faraó como a proclamação de sua "verdade" e humanidade, então Maat teria sido reduzida a este único aspecto dentre a totalidade de noções que abarcava tradicionalmente. Agir conforme Maat era agir segundo os novos ensinamentos do faraó, era ser leal ao governante, "autoridade ética" de Amarna, que decidia quem seria agraciado em vida e nos pós-morte.[874]

Podemos observar nesta passagem do Grande Hino ao Aton que a grafia do nome de Maat não apresenta a mulher sentada com uma pluma na cabeça, elemento que a caracterizava como um ser divino, tal como o abutre

[871] TEETER, Emily. *The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt.* Oriental Institute of the University of Chicago, 1997, p. 8. A autora explica que, embora fosse textualmente atestada, a oferenda de Maat só aparece na imagética egípcia a partir do reinado de Tutmés III.
[872] Idem, ibidem.
[873] Opinião defendida por nós em 2007 e que ainda mantemos. Cf. CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 265-275.
[874] ASSMANN, Jan. Op. cit, 2013, p. 82.

de Mut, substituído por elementos fonéticos de leitura.[875] Esta é uma possível indicação de que o *status* deificado daquela que personificava a ordem cósmica foi consideravelmente reduzido e deslocado, a meu ver, para família real.

Em suma, a filha do deus solar Ra, Maat parece ter sido iconograficamente bem tolerada nos anos iniciais, que, como já ressaltamos, insistiu que elementos solares diversos fizessem parte da nova cosmovisão em termos imagéticos. Posteriormente, essa ideia de Maat perdurou, embora a imagem deusa tenha desaparecido do repertório ritual, tema que será aprofundado em outro momento deste grupo de cenas de culto, como na análise das fichas CA29 e CA34.

Para Teeter, a ênfase em cenas da rainha ofertando Maat ao Aton é "mais um indicativo de sua paridade com Akhenaton, ratificando a hipótese de que ela tinha uma relação igualmente íntima com Aton", já que a apresentação de Maat era uma "potente expressão da legitimidade régia", o que nos parece bastante plausível.[876] Não à toa, Akhenaton foi aqui retratado com a coroa azul, que também conota legitimidade régia: a coroa do faraó reinante.

Dando sequência às imagens de culto tebanas, a ficha intitulada "Casal Real Adora o Aton Ajoelhado'' [Ficha 6 (CA6)] traz Akhenaton e Nefertíti de joelhos louvando o Aton, com braços erguidos em adoração. O casal real foi retratado na mesma escala de tamanho, o que não era tão comum em Tebas, onde a rainha aparece menor na maioria das cenas. A equiparação no contexto ritual demonstra a importância da rainha já na fase inicial do reinado.

Green explica que a tradicional peruca tripartite, usada nesta imagem pela rainha, em todas as suas variações foi muito mais empregada por Nefertíti em Karnak do que em Amarna e geralmente estava associada à coroa hathórica, com chifres bovinos.[877] A coroa de duplas plumas, por sua vez, não foi registrada em Akhetaton. Outro ponto observado pela autora é que na companhia do rei, a coroa hathórica é raramente usada. Novamente, portanto, notamos mudanças na forma de representar a rainha quando o rei se faz presente.

[875] HARI, Robert. Op. cit., 1985, p. 13.
[876] TEETER, Emily. Op. cit., 1997, p. 15.
[877] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, pp.123-124.

A imagem seguinte, “Akhenaton e Nefertíti Beijam o Solo” [Ficha 7 (CA7)], é uma continuação da anterior (registro inferior da cena), na qual o casal desempenha o ato de “beijar o chão”, totalmente prostrados diante do deus, em gesto de grande devoção ao Aton, algo raríssimo em Amarna. De acordo com Rosalie David, o ato de curvar a cabeça diante do deus durante o ritual diário assegurava ao mesmo que o oficiante, neste caso, oficiantes, estão ali com boas intenções, e não como um “traidor que desempenha o ritual para outro deus”.[878]

Embora seja nitidamente uma imagem da fase inicial a androginia não é tão forte. O mesmo pode ser dito em relação ao tamanho das figuras, proporcionalmente idênticas. Aqui a rainha claramente optou pela coroa de duplas plumas, mais comum quando estava na presença do faraó.

Nota-se no detalhe da imagem que as mãos do Aton seguram as coroas de Akhenaton e Nefertíti, como se as tivesse colocando ou ajustando, tal qual o momento de entronização em cenas tradicionais.

A próxima imagem, de título “Nefertíti Venera o Aton em Sua Sala de Colunas” [Ficha 8 (CA8)], novamente a rainha oficia diante do Aton, acompanhada por sua filha mais velha e sem o faraó. Nefertíti executa um gesto de invocação, assim classificado por Wilkinson, habitualmente efetuado pelo rei diante de uma mesa de oferendas, convocando o deus para alimentar-se com o que era oferecido. Tal gesto evidencia o destaque dado à rainha especialmente nas estruturas templárias de Karnak, onde atua como oficiante principal.

Para Williamson, a rainha pode estar segurando um cetro, o que não acreditamos que seja necessário, em se tratando da supramencionada invocação.[879] Conforme dito em nosso catálogo, a autora observou a presença de pares de *cartouches* na região peitoral da rainha separados pelos cabelos da peruca, bem como em seus bíceps e antebraços.[880]

O motivo, conforme explica Williamson, era um dos últimos elementos a serem incluídos na decoração dos relevos e sugere que exista uma relação

[878] DAVID, Rosalie. Op. cit., 1981, p. 65.
[879] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 34.
[880] Idem, ibidem.

com o local em que seriam exibidos, por exemplo, a proximidade com caminhos processionais ou a própria área sagrada de culto.[881]

É importante destacar que a autora supracitada não encontrou relação entre as vestes utilizadas e as coroas adotadas, mas, se sabemos que Nefertíti prefere a coroa hathórica na ausência do rei e o vestido esvoaçante, é possível que estes sejam mais recorrentes nas cenas em que a rainha foi retratada com os *cartouches* corporais em Tebas, em suas colunatas na ausência do faraó, seguindo a mesma lógica dos *cartouches.* Para Williamson, a construção das colunatas de Nefertíti tinha o intuito de exibir a rainha com os *cartouches* corporais, para que o Aton a reconhecesse como oficiante, sem ofuscar a autoridade de Akhenaton em Tebas.[882]

Para nós, a presença de tais traços divinizantes, como acreditamos que sejam, em Nefertíti, em Tebas, é um prenúncio da preparação de seu processo de divinização, que culminará em Amarna, quando seu papel no culto se tornará mais destacado, ao contrário do que sugeriu Green, que fala de uma "perda da independência" da rainha com a partida para a nova sede real, algo incorreto, a meu ver.[883] WIliamson, por sua vez, defende que a rainha não era igual ao rei diante do Aton em Tebas - e os *cartouches*, para autora, provam isso -, equiparação que só acontecerá em Amarna.[884]

A presença maciça das filhas e da esposa do faraó já no material tebano é um elemento notável da arte do período e tem relações com sua nova visão de mundo. De acordo com Arnold, a religião do Aton "clamava pela inclusão de um princípio feminino no culto para contrabalançar os aspectos exclusivamente masculinos do Aton".[885] Ou seja, elas cumprem um papel divino tais quais as antigas deusas do panteão evitado, confirmando nossas hipóteses de trabalho. A ideia de Arnold é bastante aceitável e será considerada para análise das cenas de culto em Amarna, onde a presença das filhas será bem mais recorrente no material imagético.

[881] WIILIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 44.
[882] Idem, ibidem, p. 209.
[883] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 184.
[884] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 39.
[885] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1986, p. 86.

5.2.1.2 Veneração em Hermópolis e Heliópolis

Os exemplares contendo cenas da família real amarniana encontrados em Hermópolis faziam parte de estruturas atonistas em Akhetaton e mostram, portanto, similaridades com peças da capital aqui reunidas.

Em "Família Real Cultua o Disco Solar" [Ficha 11 (CA11)], Nefertíti e Meritaton foram retratadas em uma coluna fragmentada encontrada em Hermópolis. A rainha optou pela coroa de topo plano, a preferida de Nefertíti a partir da saída para Tell El Amarna, e eleva um buquê ao Aton. O vestido esvoaçante confere movimento à cena junto com as fitas presas nas coroas régias, algo que ainda não mencionamos, mas que é recorrente nas imagens anteriores.

De acordo com Antonio Brancaglion Junior, o balançar das fitas reflete a presença da divindade e se assemelha, inclusive, ao hieróglifo *nṯr;* deus em egípcio*,* representado por uma bandeirola: . O ato de enfaixar ou usar faixas tinha o poder de tornar algo divino e certamente foi inspirado nessa premissa que o faraó fez uso exacerbado de tais fitas acopladas às coroas régias em seu reinado.[886]

Green salienta que as fitas não são inovações amarnianas, sendo possível encontrarmos exemplares no reinado de Tutmés III.[887] Todavia, foi no período de Akhenaton que estas se tornaram populares em algumas coroas régias, mas nunca com o *khat* ou a peruca tripartite.[888]

Meritaton, por sua vez, não foi dotada de fitas e está novamente segurando um sistro arqueado, atrás da mãe, com a trança lateral característica. Segundo Arnold, as tranças das crianças régias enfatizam a relação das mesmas com o faraó.[889]

Ainda de Hermópolis, temos uma cena intitulada "Balaustrada com Consagração de Oferendas" [Ficha 38 (CA38)], na qual observamos um balaústre decorado com cenas da família real, o que era uma novidade do

[886] Comunicação pessoal com o professor Antonio Brancaglion Junior em 2015.
[887] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, pp. 55-56.
[888] Idem, ibidem. Eu incluiria a peruca Núbia neste grupo.
[889] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1986, p. 112.

período, já que as mesmas não recebiam qualquer tipo de ornamentação em fases precedentes no Reino Novo, salvo raras exceções.[890]

Akhenaton, com a coroa *kheperesh*, recebe, junto da farta mesa de oferendas, a totalidade dos raios solares, que dispensa apenas uma de suas mãos à rainha, com a coroa hathórica, tocando suas narinas com o símbolo da vida, *ankh.* A desproporção entre faraó e rainha é notável, mesmo se tratando de uma imagem produzida em Amarna, o que não será muito usual nesta fase do reinado, mas parece ser uma característica das balaustradas em geral.

Aqui, portanto, optou-se pela conservação de uma das convenções básicas da arte egípcia canônica, que, como assinalamos, não foram abandonadas durante a alegada "reforma": escalas distintas das figuras humanas para indicar importância ou hierarquia.[891]

A respeito da iconografia divina, algumas tradicionais marcas da realeza, contudo, podem ser identificadas nos cetros de poder *was* e no símbolo da vida e prosperidade, *ankh*, carregados pelo Aton nesta imagem, assim como a serpente *uraeus*, também representada frontalmente. Como já salientamos nos primeiros capítulos, no contexto amarniano, *uraeus* faz o *status* de deus reinante do Aton incontestável: ele era um rei celeste, tal qual Akhenaton era rei divino. O motivo será marcante não apenas em coroas, mas como elemento decorativo em quiosques e linteis.

Os únicos resquícios antropomórficos do Aton eram as mãos, que Redford classifica como "inovação suprema" na iconografia do disco e que possui as mais diversas interpretações na Egiptologia. Joyce Tyldesley, por exemplo, indaga se as mesmas não seriam uma marca de feminilidade, sem, contudo, aprofundar o tema.[892] Para Laboury, os raios terminados em mãos sugerem a ação do deus na terra, algo atestado em fontes textuais anteriores ao período de Amarna, possibilidade bastante plausível.[893]

No supramencionado estudo de Redford, o autor observou que em Karnak os raios efetuavam três funções, que poderiam ocorrer simultaneamente:

---

[890] SHAW, Ian. "Balustrades, Stairs and Altars in the Cult of the Aten at el-Amarna."*JEA*, Vol.80, 1994 , p. 112.
[891] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 50.
[892] TYLDESLEY, Joyce. Op. cit., 1998, p. 104.
[893] LABOURY, Dimitri. Op. cit., 2011, p. 6.

1) estender os símbolos da vida e prosperidade e poder aos orifícios nasal e oral dos oficiantes régios, bem como em outras partes do corpo;

2) acolher, afagar e sustentar o celebrante e a serpente *uraeus*, que ambos portam em suas diversas coroas ou adereços de cabeça;

3) apossar-se das oferendas dispostas - com certa voracidade, inclusive.[894]

Acredito que seja coerente pensar que as mãos também são os elementos que humanizam o Aton, fortalecendo os laços familiares entre o grupo divino de Amarna e o disco solar. É interessante notar que as mesmas são retratadas rígidas, sem muitos contornos, ao contrário das mãos da família real, que recebem um tratamento exclusivo durante o reinado de Akhenaton.

Além disso, as mãos também podem ser uma maneira de enfatizar a supramencionada passagem sobre a origem do Aton *"*aquele que construiu a si mesmo com suas próprias mãos, nenhum artesão o conhece", reforçando, assim, os atributos demiúrgicos do disco solar, bem como sua atividade criadora constante, tão aclamada nos hinos. Estes proclamam a luz solar com uma fonte de criação e regeneração da vida, por isso mesmo sua presença nos contextos templário e funerário se faz imprescindível em Amarna.

Outro ponto interessante destacado por Spieser é uma ideia de Silverman, que defende a possibilidade das mãos do Aton como representação do *ka* do deus, princípio de sustento que permite a alimentação e também retratado em forma de mão: .[895] Esta teoria combinada com a tese de Bell acerca do *ka* real, apresentada no capítulo IV, na qual o *ka* real era o elemento que divinizava cada novo monarca, passando de um para outro, pode ter sido reformulada em Amarna e incluído a participação do Aton, consubstancial com Akhenaton e Nefertíti, que com as mãos divinizava o casal real.[896]

"Prostração Diante do Aton" [Ficha 13 (CA13)] é uma estela de pedra possivelmente proveniente de Heliópolis, centro de veneração ao sol no Reino Antigo, na qual Akhenaton, de joelhos, adora o Aton diante de uma farta mesa de oferendas onde os raios do disco solar incidem intensamente, tocando,

[894] Confira a ficha CA9, onde praticamente todas as características mencionadas por Redford podem ser verificadas.
[895] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 74.
[896] BELL, Lanny. "Luxor Temple and The Cult of The Royal *Ka*" *JNES*, 44, 4, 1985, pp. 251-294.

inclusive, o topo da pilha, com tigelas com queimadores de incenso. O raio mais longo chega bem próximo do solo onde o rei está ajoelhado. Outro ponto que chama atenção são as mãos do monarca praticamente dentro da mesa de oferendas.

A fragmentação da imagem não nos permite afirmar se neste registro superior da estela os raios solares atingem as demais figuras presentes na cena, em menor escala, provavelmente a rainha Nefertíti e a filha Meritaton. Na parte inferior da estela, novamente, deveras danificada, é provável que Akhenaton esteja totalmente prostrado junto da rainha e duas filhas, efetuando o ato ritualístico de "beijar o chão", em egípcio: *sn-t3.*

Conforme afirmamos na ficha tebana CA7, são muito escassas as cenas em que a família real adora o Aton totalmente prostrada, o que indica um forte teor de devoção e dependência ao disco solar, fonte de toda a vida, segundo a cosmovisão amarniana. A posição preferida para praticamente todas as ações efetuadas pela família real, especialmente no culto, é a vertical, embora encontremos tais exceções prostradas ou ajoelhadas, ainda que com menor frequência.[897]

Acerca da estela em questão, os autores divergem sobre a estrutura retratada. Para Habachi, seria uma grande estela votiva do templo amarniano em Heliópolis, hipótese com a qual Shaw não concorda.[898] Este observou semelhanças entre esta estrutura heliopolitana e o parapeito de Amarna, que acredita ser, possivelmente, parte de um destes.[899]

As cenas de funcionários prostrados diante do rei e da rainha, por sua vez, são mais numerosas do que as de Akhenaton diante do Aton, mostrando que tal ato se tornou uma prática comum entre cortesãos amarnianos.[900]

[897] Idem, Op. cit., 1976, p. 77.
[898] SHAW, Ian. Op. cit., 1994 , p.119
[899] Idem, ibidem.
[900] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 291.

5.2.1.3 As Cenas Rituais em Amarna

Na imagem intitulada “Nefertíti Eleva um Buquê ao Aton” [Ficha 5 (CA5)], a rainha ergue ao disco solar um buquê com flores de lótus, cuja fragrância era muito apreciada e de “grande valor religioso”, junto de sua filha mais velha, que chacoalha um sistro atrás dela.[901] Os traços de ambas são bastante andróginos, o que nos leva a crer que o relevo foi concebido até o ano oito, quando o deus Aton ainda apresentava seu primeiro nome didático, carregado de elementos heliopolitanos.

O deus Aton, com um de seus raios terminados em mão, toca o *uraeus* na frente da coroa, afagando a grande esposa real, enfatizando a relação familiar entre ambos. Aldred destaca o erotismo latente na forma como Nefertíti foi retratada, com seios e região púbica volumosos, certamente destacando a fertilidade da grande esposa real, que desempenha os papéis de mãe e esposa em Amarna, e se encaixa no modelo teológico que Háthor oferece às rainhas.[902] A deusa representa o “erotismo necessário dos vivos, o aspecto biológico da maternidade”.[903]

Dorothea Arnold observou que nas imagens mais estilizadas, as protuberâncias faciais são tão fortes que deixam as faces régias semelhantes à de um animal. Seria possível falar de um estágio de “zoomorfização” nos primeiros anos do reinado? Nossa ficha CA5 é muito sugestiva nesse sentido e creio que há base para defender tal hipótese, conforme explicaremos na ficha seguinte, CA9.

Aqui Nefertíti optou por uma coroa que mescla sua base de topo plano, chifres ondulados de carneiros, um disco solar e plumas, combinação pouco usual, mas condizente com a profusão de coroas que a rainha exibe na primeira metade do reinado, reunindo elementos solares diversos.

Há ao menos um registro de Akhenaton utilizando esta mesma coroa, conforme mostrou Aldred em seu catálogo, exemplar proveniente de um fragmento em alabastro onde o faraó oferece um vaso com unguento ao disco solar com rosto bastante andrógino, o que sugere que a composição tenha sido

[901] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 35. O tema será desenvolvido nesta seção de culto.
[902] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 116.
[903] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010b, p. 16.

produzida nos anos iniciais de reinado, algo que os *cartouches* contendo o primeiro nome didático do Aton confirmam acima da cabeça do rei.[904]

O autor afirma que esta é a única coroa "não tradicional" que o casal compartilha, o que pode ser um indício de que, mesmo retratados em escala distinta no material imagético do período, ambos eram "considerados iguais", ou seja, equiparados, teologicamente falando.[905]

Na ficha intitulada "A Família Real Oferece Flores de Lótus ao Aton" [Ficha 9 (CA9)], novamente a androginia se faz marcante. Todas as figuras da família real representadas até o ano oito, ou seja, sob a égide do primeiro nome do Aton, apresentam as feições estilizadas pela forte androginia, com destaque para a rainha, visivelmente parecida com a deusa leonina, Tefnut, compartilhando com Akhenaton uma relação próxima e quase familiar com Aton, demiurgo criador.

Conforme assinalado no capítulo IV, em certas imagens a semelhança é tão grande que fica difícil distinguir Akhenaton de Nefertíti, especialmente se a imagem estiver fragmentada. Para Troy, as similaridades entre rei e rainha são intencionais e não visavam apenas equipará-los aos gêmeos primevos, Shu e Tefnut, mas também tornar rei e rainha praticamente idênticos diante do Aton, aspecto reforçado em Amarna nas cenas sobrepostas, algo com que concordamos e discutiremos em outro momento.[906]

Neste relevo funerário proveniente da tumba real de Amarna tal fato se comprova. Akhenaton, com rosto bastante estilizado, ergue muitas flores de lótus ao Aton, que, reciprocamente, inunda o faraó com seus raios indispensáveis para manutenção da vida. O último raio do lado direito carrega um cetro *was*, , emblema de poder usado geralmente pelos deuses, e, juntamente com o *ankh*, símbolo da vida, e o pilar *djed,* de estabilidade*,* formam a tríade indispensável de elementos cruciais nas trocas divinas para sustentação do cosmos, embora em Amarna a ênfase seja toda na vida/*ankh.*

Note-se que a mesa disposta abaixo do deus concentra a maioria dos raios solares, que tocam as flores dispostas no topo da pilha de oferendas e somente alguns atingem a rainha e nenhum alcança a filha. As flores nas mãos

[904] Idem, ibidem, p. 53.
[905] Idem, ibidem, p. 116.
[906] Apud WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 204-205.

do rei e da rainha não estão dentro de vasos, como será comum nas cenas subsequentes, mas em grupos de três, número de forte simbolismo associado à multiplicação e que será recorrente em outras situações de culto deste grupo.

Cathie Spiser, em seu estudo sobre as oferendas amarnianas, sugere que neste relevo específico, a elevação pouco usual das flores na cena tenha paralelo com o culto diário tradicional: as oferendas de tecidos vermelho e verde.[907] Estas tinham o intuito de renovação das forças divinas e de afastamento das forças inimigas, respectivamente.[908] A autora explica que a forma como as flores são verticalmente seguradas é análoga ao gesto efetuado pelo faraó com os tais tecidos.[909] Embora as semelhanças sejam notáveis, o simbolismo por trás da oferta de lótus, associado ao renascimento e à regeneração, parece distinto da apresentação de tecidos, de ordem apotropaica.

Tanto Akhenaton, quanto Nefertíti recebem em suas narinas o símbolo da vida, *ankh,* o sopro da vida, em retribuição ao apoio divino. Diante da rainha há outro pequeno altar de modelo distinto, mas também com flores de lótus voltadas para as costas do rei, elemento que comprova sua importância durante a liturgia. As filhas, atrás dos pais, em escala reduzida, chacoalham o sistro, como fazem habitualmente nas cenas de culto ao Aton.

Nefertíti foi retratada com a coroa hathórica em uma cena de culto onde oficia junto ao rei, algo menos comum no contexto templário tebano, mas talvez aqui o fato de pertencer ao âmbito funerário tenha causado a mudança, já que Háthor era uma deusa de forte associação com o mundo dos mortos tradicionalmente, sendo esta quem recebia o defunto na necrópole.[910]

Notem que a rainha usa um vestido esvoaçante, comum na ausência do faraó, como visto em Benben e em suas colunatas em Tebas. É possível que no momento inicial do reinado, quando foi produzida esta estela, tais associações míticas solares ainda fossem bastante necessárias para a tal ancoragem da nova cosmovisão de que se falou anteriormente.

---

[907] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 44.
[908] CARDOSO, Ciro. *Apresentação parcial de resultados da pesquisa sobre os relevos da capela de Ra-Harakhty na "mansão de milhões de anos" do faraó Séty I em Abydos*. Material cedido pelo autor.
[909] Compare as imagens de Abidos em DAVID, Rosalie. Op. cit., 1981, pp. 67-68.
[910] O papel de Háthor no culto funerário será discutido nas cenas de alimentação referentes às fichas IR51 e IR52.

Akhenaton, além do habitual *kheperesh*, usa uma cauda de touro, que será recorrente em algumas das imagens deste grupo de culto. Esta faz parte da indumentária régia desde o período dinástico inicial e enfatiza a força e a virilidade do governante como um "touro forte", epíteto presente na titulatura régia, especialmente sob a décima oitava dinastia.

Na ficha "Baláustre Decorado Com Libações ao Aton" [Ficha 10 (CA10)], Akhenaton, Nefertíti e Meritaton veneram o disco solar em conjunto. Enquanto o rei e a rainha fazem libações ao deus, a filha mais velha ergue um sistro arqueado. Em uma composição diagonal típica das balaustradas, o Aton se encontra no canto direito da cena depositando seus raios nas oferendas dispostas, bem como no casal real. Novamente Akhenaton e Nefertíti têm suas narinas tocadas pelo símbolo da vida, *ankh.* O último raio, inclusive, afaga a cabeça da rainha de forma carinhosa. Nenhum dos raios atinge Meritaton.

Os vasos erguidos pelo casal são classificados como *nemset*, com bicos/asas dotados de plumas da deusa Maat, uma inovação do período e que será recorrente nas imagens aqui analisadas. Cada tipo de vaso utilizado nas cerimônias de libação tem um significado religioso próprio e a forma de cada um poderia influenciar magicamente as oferendas que seriam purificadas para o deus.[911] Aqui os vasos estão associados à oferta de flores de lótus, um traço do culto amarniano ligado ao renascimento, logo, associando purificação e regeneração do Aton no contexto palacial, já que o balaústre é possivelmente oriundo de uma rampa do Grande Palácio em Akhetaton.[912]

É possível que nesta cena elementos da cosmogonia de Hermópolis também estejam presentes, já que, de acordo com um mito oriundo desta cidade, uma gigantesca flor de lótus surgiu das águas primevas de onde o próprio sol teria nascido.[913] Cathie Spieser sustenta esta ideia e sugere que: "a flor, fecundada pelo rei, permite a recriação do deus, que corresponde, no plano prático, simbólico e ritual à abertura da flor. Ele assim reforça a potência criadora que permitirá, por sua vez, a recriação do mundo".[914] Aqui, portanto, temos uma mescla de elementos heliopolitanos e hermopolitanos, numa cena inovadora que será recorrente na imagética do período amarniano.

[911] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 56.
[912] Os temas serão aprofundados em outras fichas desta seção de culto.
[913] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 121.
[914] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 87.

Novamente uma balaustrada chama atenção para o tamanho das figuras, ou seja, o rei foi retratado em proporções bem mais generosas que a rainha, que, por sua vez, aparece maior que sua filha. As faces e corpos estão voltados para a direita do observador, como era tradicional na arte do antigo Egito, o lado mais "auspicioso", como sugeriu Wilkinson. Além disso, há uma notável preferência por um traçado curvo, trajes mais soltos e transparentes, que evidenciam as formas voluptuosas e sinuosas dos corpos régios.[915]

Um ponto interessante acerca da indumentária régia é que enquanto o rei optou pela coroa branca do Alto Egito, a rainha foi representada com o *khat,* originalmente usado por reis e deusas do contexto funerário, sendo este retratado em Nefertíti na cidade de Amarna.[916]

A afirmação de Green nos leva a crer que a adoção do *khat* possa ser mais um indicio da elevação do *status* da rainha nos âmbitos religioso e político, apesar da diferença de tamanho nesta balaustrada. Como explicá-la?

Para Williamson, a desproporção entre rei e rainha por nós destacada nesta imagem é recorrente em outros balaústres ou parapeitos amarnianos. O fato de refletirem a rainha em um "estado passivo", ou seja, bem menor que o faraó, imitando o gesto do monarca na liturgia, pode ser explicado pelo período prematuro em que a edificação foi erigida na nova capital.[917] A autora complementa afirmando que, embora subordinada ao marido nestes exemplares, a ação de Nefertíti sugere maior engajamento no culto do que em Karnak, opinião que compartilhamos.[918]

Outro ponto importante é que somente o rei apresenta os *cartouches* corporais nesta balaustrada. É possível observar uma associação entre o tal "estado passivo" que mencionou Williamson e as marcas corporais? Retomaremos o assunto em breve.

Na ficha de título "Nefertíti Acompanha o Faraó Na Liturgia" [Ficha 12 (CA12)], a rainha foi retratada novamente com a coroa de topo plano, vestido esvoaçante e uma longa fita que pende da coroa. O faraó, tal qual a imagem anterior, está incompleto e Meritaton mais uma vez chacoalha um sistro atrás da mãe.

---

[915] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2001, p. 129.
[916] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 77.
[917] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, pp. 206-207.
[918] Idem, ibidem.

O que chama atenção na imagem é a forma como a rainha for retratada: um estilo nitidamente distinto daquele observado nas cenas mais andróginas, uma espécie de fase intermediária da arte de Amarna. Outro ponto de destaque é a presença do bastão *kherep* ou cetro *sekhem*, , absolutamente indistintos no conjunto imagético do período. Ambos eram utilizados para consagração de oferendas, geralmente pelo faraó ou sacerdote encarregado do culto. Aldred acredita que Akhenaton provavelmente também está segurando um bastão *kherep,* denominação que escolhemos usar, gesto que Nefertíti, portanto, repete diante do deus.[919]

Para Lynda Green, o aparecimento do cetro, seja ele o *sekhem* ou *kherep,* mais aceito entre os egiptólogos, nas mãos das rainhas é um reflexo do destaque da mesma no culto divino, posição que também defendemos.[920] É interessante assinalar, com base no estudo de Green, que Nefertíti abandonou o cetro-lírio após a partida para Amarna, a meu ver, numa clara tentativa de se dissociar das demais rainhas da décima oitava dinastia, que habitualmente eram retratadas com o referido cetro, e de criar uma identidade imagética própria.[921]

Na ficha “Akhenaton e Meritaton Veneram o Disco Solar” [Ficha 14 (CA14)], encontramos uma cena rara, na qual a filha mais velha do rei, Meritaton, auxilia seu pai na liturgia, sem a presença de Nefertíti, chacoalhando um sistro. A ficha foi dividida em duas, segundo os registros superior e inferior da estela de pedra, que apresenta situações diversas relacionadas ao culto ao Aton.

Na ficha CA14a, Akhenaton eleva o primeiro nome didático do Aton ao próprio deus, envolto em *cartouches* e sobre o sinal de *nb,* que se assemelha a uma cesta, embora os *cartouches* estejam vazios. O gesto é bastante emblemático e será discutido em outra ocasião.[922] Os raios do Aton tocam a mesa de oferendas disposta diante da dupla, que novamente recebe a maioria dos raios. Um destes, especificamente, estende às narinas do rei o símbolo da vida, *ankh*. Nenhum dos raios, contudo, chega perto de Meritaton.

---

[919] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 127.
[920] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 148.
[921] Só encontramos em duas imagens aqui reunidas, CA21 e JA56.
[922] Acerca da elevação do nome didático, confira as fichas CA29 e JA55, onde aprofundaremos o tema.

De acordo com Silverman, Wegner e Wegner, este relevo originalmente decorava o templo solar da princesa em Akhetaton, o que explica o porquê de a princesa ter sido retratada junto ao pai e sem a mãe, como era habitual.[923] Como filha mais velha e favorita do rei, é perfeitamente possível que a primogênita não apenas tenha possuído um templo próprio na cidade de Akhetaton, como também tenha funcionado como contraparte do rei em alguns contextos.

Conhecido na Egiptologia como Maruaton, o templo solar de Meritaton é classificado por Silverman, Wegner e Wegner como umas das mais "misteriosas construções em Amarna", localizada a aproximadamente 3 km do centro da cidade, rumo ao sul.[924] A estrutura lembra um oásis no meio do deserto, dotado de um grande lago artificial cercado por árvores e jardins, bem como um altar a céu aberto para encontro com o Aton.

No topo da cena, encontramos uma inscrição que diz: "Aton, que se distingue em festivais, senhor de tudo que o disco solar circunda, senhor dos céus, senhor da terra, no templo solar da filha do rei de seu corpo, sua amada, Meritaton, em Akhetaton".[925] Embora de formato arredondado, os autores supracitados acreditam que originalmente a peça fosse retangular e formava a entrada junto de um santuário decorado ou quiosque.[926]

Na ficha CA14b, a disposição da cena é a mesma, embora o faraó execute um gesto de purificação ritual, segurando em suas mãos uma espécie de turíbulo, quase tocado pelos raios do Aton, que também atingem o faraó e o que parecem ser queimadores de incenso, danificados na imagem. Nota-se que se por um lado o faraó alternou o gestual na liturgia, assim como os adereços de cabeça - na primeira o toucado *afnet,* na segunda, a coroa *kheperesh* – a figura de Meritaton é invariável, tanto no gesto quanto nas vestes e penteados, invertendo o papel que rei e rainha geralmente cumprem diante do deus, onde Nefertíti é quem garante a variação da cena. Os fragmentos da estela nos permitem observar uma alternância enorme nas coroas usadas pelo rei: coroa capacete, *kheperesh*, branca e vermelha.

[923] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 139.
[924] Idem, ibidem, p. 87.
[925] Idem, ibidem, p. 89.
[926] Idem, ibidem.

A filha mais velha é presença marcante nas cenas de culto desde Tebas e se fará notável também em Amarna junto de suas irmãs, ou mesmo sozinha, como neste exemplar do seu templo solar. Todavia, Redford salienta que no âmbito cúltico, as atividades desempenhadas pelas filhas do rei não se restringiram ao ato de chacoalhar o sistro durante a liturgia, mas também podem ser encontradas apresentando oferendas e buques ao disco solar, conforme será visto em outras imagens**.**[927]

Em Amarna, o único deus representado é o Aton. O fato de estar invariavelmente localizado no topo da cena forçou uma mudança na tradicional composição deus *versus* rei. Quando o rei venera sozinho o Aton, a composição básica é diagonal. Quando a rainha e as filhas aparecem em cena, surge um novo ângulo que, junto com o Aton no topo da cena, forma um arranjo triangular, inovação do período, comum nas chamadas estelas de fronteiras, que serão analisadas a partir da próxima imagem neste grupo.[928]

Intitulada “Estela de Fronteira R”, a ficha [Ficha 15 (CA15)] apresenta a família real venerando o disco solar em uma das estelas de pedra que delimitavam as cercanias da cidade de Amarna. Novamente em uma composição espelhada, a família é replicada absolutamente com as mesmas vestes, gestos e paramentos em ambos os lados, divididos ao meio por uma mesa de oferendas, que concentra a maioria dos raios do Aton, algo corriqueiro nas imagens do período. Tal como já observamos diversas outras vezes, somente o casal real é agraciado com os raios solares e nunca suas filhas, que também não foram retratadas com os *cartouches* corporais, algo certamente intencional, como bem notou Williamson.[929] Os seres divinizados são Akhenaton e Nefertíti, as filhas apenas cumprem um papel divino.[930]

Outro ponto notável é que a coroa *kheperesh* para o rei e a de topo plano para rainha, ambas escolhidas para o casal régio nesta imagem, serão enfaticamente utilizadas nas cenas amarnianas, sobretudo após a segunda metade do reinado, contrastando com a situação observada por Redford em Tebas, especialmente para Nefertíti. Na época em que realizou seu estudo na década de 70, Redford ressaltou que Akhenaton foi retratado ou mencionado

[927] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 87.
[928] COONEY, John. Op. cit., 1965, p. 18.
[929] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 207.
[930] O tema será desenvolvido quando da conclusão deste grupo de culto no tópico 5.2.2.

em 329 blocos, sendo a maioria proveniente do *Geempaaton.* Sua coroa preferida era a vermelha do Baixo Egito, facilmente explicada pela ênfase em elementos religiosos heliopolitanos desta região no começo do reinado.

A coroa *kheperesh* foi a segunda mais utilizada, em contextos dos mais variados, seguida da coroa do Alto Egito e a dupla coroa do país.[931] O faraó também pode ser visto trajando um *khat,* toucado em forma de bolsa, como apresentado num dos colossos de Karnak e em nossa primeira ficha CA1.

Sandra Collier, em seu estudo sobre coroas régias, afirma que os especialistas costumam associar a coroa *kheperesh* com Amon, mas não há de fato nada que embase tal relação, apenas a ascensão do deus na décima oitava dinastia, momento em que a coroa azul começou a ser usada enfaticamente pelos monarcas.[932] A autora observou que não foi apenas no contexto militar que a *kheperesh* se fez marcante na dinastia supracitada: o elemento pode ser notado em cenas de coroação, de oferendas divinas envolvendo barcas sagradas, de purificação, cenas em que o faraó é abraçado ou cuidado por uma deusa.[933]

Algumas das coroas mencionadas estão associadas ao robe cerimonial que os faraós vestem no festival *Sed,* dotado de uma cauda característica, bastante antigo e tradicional. Com a coroa *kheperesh*, por exemplo, o robe não é representado e o faraó então opta por um saiote colado ao corpo ou uma longa túnica, mas nunca os trajes utilizados no jubileu.[934] Como já observamos em alguns momentos desta seção, a associação vestes/coroas é muito forte no material imagético e não é feita aleatoriamente.

Na ficha denominada “Estela de Fronteira N” [Ficha 16 (CA16)], a família real venera o Aton. A estela conta com algumas partes fragmentadas, mas que não impedem nossa análise. Whitney Davis notou um caráter triangular nesta estela, que, como já destacamos, forma um tipo de estrutura plana com Aton no ápice e o solo funcionando como uma linha de base, como verificado em

[931] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 77.
[932] COLLIER, Sandra. *The Crowns of the Pharaoh: Their Development and Significance in Ancient Egyptian Kingship.* PhD diss., University of Los Angeles, 1996, p. 118.
[933] BENKOWSKI, Rachel Rae. *The Sun Queen’s Trademark: A Study of the Tall Blue Crown of Queen Nefertiti.* Thesis. The University of Memphis, 2011, pp. 28-29.
[934] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 77.

outras imagens de culto, o que faz da composição triangular uma das preferidas no contexto litúrgico.[935]

Novamente Akhenaton optou pelo saiote curto com a cauda de touro e a coroa *kheperesh*, o que confere ao rei força ao associar elementos poderosos e típicos da realeza sob a Décima Oitava Dinastia. Green chama atenção para a combinação de coroas usada por Nefertíti nesta imagem, pouco comum no repertório amarniano, ou seja, a base da coroa de topo plano com duplas plumas e um disco solar.[936] Com base em Collier e Hardwick, Benkowski afirma que "a coroa *kheperesh* quase nunca é utilizada no contexto em que o rei aparece como morto e frequentemente se faz presente em cenas que pertencem à vida do rei, enfatizando suas funções mortais".[937]

A meu ver, o ponto mais chamativo da cena é o tamanho da mesa de oferendas, que, além de receber a maioria dos raios solares, ocupa grande parte da estela, abarrotada de alimentos com tigelas para queimar incenso no topo da pilha, conforme observado em outras cenas.

Uma oferenda em particular merece nossa atenção: uma pequena estatueta do faraó segurando o que parece ser um pão cônico, oferenda que encontra paralelo com uma figura da rainha em Tebas, na Mansão do Benben, e outras mais que serão vistas ainda.[938] A oferta de pão branco é bastante antiga e está associada tanto à luz solar quanto à regeneração da realeza e ao contexto funerário.[939] Spieser, contudo, é enfática ao afirma que a oferenda de pão branco desapareceu em Amarna, ao menos nos moldes tradicionais, na qual o faraó oferece face a face com o deus a iguaria.[940] Fundamento em Redford, acreditamos que ela foi mantida no motivo da estatueta régia segurando o pão, ao contrário daquela em que o monarca o ofertava ao deus Amon, muito comum na décima oitava dinastia, certamente no intuito de não associar a oferenda ao deus tebano.[941]

---

[935] Idem, ibidem, p. 391.
[936] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 66.
[937] BENKOWSKI, Rachel Rae. Op. cit., 2011, p. 29.
[938] Redford identificou a rainha com o pão cônico em Tebas. Cf. REDFORD, Donald. Op. cit., 1984.
[939] Considerações feitas pelo professor Antonio Brancaglion Junior em uma sessão de orientação.
[940] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 29.
[941] As imagens, contudo, deixam uma dúvida se a estatueta faz parte da estrutura da mesa ou se de fato se trata de uma oferenda, como sugere o desenho feito por Redford.

Uma lista de oferendas encontrada em Karnak enumera uma série de iguarias a serem dispostas diante do Aton. Tal lista inclui os mais diversos tipos de pães, bolos, frutas, vegetais, vários tipos de aves, jarros de cerveja, leite, vinho, incenso.[942] Tal fato comprova a necessidade física das oferendas ao Aton, que se alimentava tal como os deuses do antigo panteão e necessitava das mesmas para exercer sua atividade criadora, que, segundo a cosmovisão de Akhenaton, era contínua, realizada diariamente. Isso pode explicar a ênfase nas mesas de oferendas, que, como já assinalamos, também alimentavam os mortos em Amarna e serão retratadas nas tumbas do período.

Ainda no grupo das estelas de fronteiras, temos a "Estela de Fronteira S" [Ficha 17 (CA17)], cuja disposição duplicada da família real lembra bastante a da estela R, anteriormente analisada.

Enquanto o casal real ergue os braços em gesto de adoração, as filhas chacoalham o sistro. Se o faraó manteve a *kheperesh* em todas as demais estelas aqui reunidas, a rainha, por sua vez, apresenta uma imagem muito mais fluida, alternando coroas diversas, com combinações até inovadoras. Seria este um reflexo das múltiplas funções divinas que Nefertíti desempenhou no esquema teológico de Akhenaton?

A profusão de coroas e adereços de cabeças foi uma das marcas registradas da rainha em Tebas. Redford observou a recorrência de cinco tipos distintos, com destaque absoluto para as duas primeiras: a coroa com disco com chifres longos encimado por plumas, que Green classifica com hathórica; a coroa com altas plumas sem a presença do disco solar; a peruca tripartite longa encaracolada ou lisa, muito utilizadas sob as coroas supracitadas; a chamada peruca núbia, em voga no período e de origem militar; a chamada coroa capacete.[943]

Aqui a rainha optou pela coroa hathórica. Por se tratar de uma estela do ano seis, ainda produzida ainda sob a concepção do primeiro nome didático do Aton, as associações solares ainda são muito fortes, o que pode explicar a variação nas estelas aqui apresentadas, pois já destacamos a relação entre Atum e a deusa bovina em assuntos de ordem cosmogônica e primeva.

---

[942] MANNICHE, Lise. "A unique offering list of Amenophis IV recently found at Karnak" *JEA* 57, 1971, pp.70-72.
[943] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 81.

Ao contrário das demais imagens de culto, o centro da composição é marcado pela presença de inscrições e não por uma mesa de oferendas. Observa-se que os raios tocam os hieróglifos da mesma forma, com a mesma intensidade das mesas de oferendas anteriores.

Outro ponto interessante é que as imagens espelhadas amarnianas, em sua maioria, repetem exatamente a mesma cena dos dois lados, algo pouco comum em arte egípcia, que sempre quebra a semelhança com um traço distinto, fosse este um gesto ou direção contrária. A sensação que nos dá é que o efeito gerado por tais imagens duplicadas seja da família real venerando ela própria e ao Aton, simultaneamente, o que seria deveras condizente com a visão de mundo amarniana.

Na [Ficha 18 (CA18)], referente à “Estela de Fronteira A” novamente temos a família real disposta diagonalmente, com Aton ao lado esquerdo emanando seus raios para a mesa debaixo dele e para o casal real, sem atingir as filhas posicionadas atrás de Akhenaton e Nefertíti, chacoalhando sistros.

Enquanto isso, o casal ergue os braços em adoração ao Aton, gesto efetuado em todas as estelas aqui reunidas, certamente para enfatizar o papel de intermediários divinos em todos os limites da cidade neste monumento de proporções muito significativas, vistos à longa distância.

As estelas, em termos iconográficos e textuais, proclamam ao mundo a nova visão de mundo amarniana em sua nova sede, destacando a família real no topo da cena. Todos os corpos são bastante volumosos, sobressaindo o ventre saliente do faraó, bem como a região púbica da rainha, enfatizando seus atributos férteis. Novamente, o período em que esta estela foi produzida, no ano seis, recebeu traços andróginos provenientes dos elementos heliopolitanos do nome do Aton.

Observem que o casal faz uso de fitas atrás das coroas, as quais enfatizam seu aspecto divino, e repete o esquema de vestes/adereços das imagens anteriores de culto em Amarna: Akhenaton com saiote plissado com cauda de touro, Nefertíti com um vestido também plissado, transparente e esvoaçante, mas com uma coroa de combinação muito pouco usual. Aqui

temos a base da coroa de topo plano com chifres de carneiro, plumas e disco solar, classificada como *anedjty* por Green.[944]

Carneiros são animais fortemente associados à fertilidade, tanto quanto à imagética solar, especialmente no Reino Novo.[945] Conforme assinalamos no primeiro capítulo da tese, há dois tipos de carneiros no Egito cujos chifres são distintos e devem ser diferenciados para análise das imagens. Na ocasião, mencionamos o carneiro de chifres curvos, *ovis platyra,* que se associa ao deus Amon, cujos chifres curvos são traços divinizantes, na opinião de Bell. Este usado por Nefertíti, contudo, é um chifre horizontalmente ondulado, emblemático do deus Knhum, , típico da espécie de carneiro *ovis longipes.* O sol noturno era representado desta mesma maneira.

O curioso é que os chifres de carneiros geralmente estão associados aos deuses masculinos. A combinação de elementos divinos parece querer dotar a rainha de atributos masculinos e o faraó de aspectos "femininizantes", o que não deixa de refletir a androginia que mencionamos em muitos momentos da tese, vide colossos de Karnak.

A [Ficha 19 (CA19)], "Família Real Ornamenta Fachada do Santuário Doméstico de Panehesy", foi seccionada em a e b para que possamos analisar ambos os lados deste parapeito encontrado na casa de Panehesy, em Amarna, que apresenta ações distintas efetuadas pela família real.

Do lado esquerdo (CA19a), embora danificado, podemos notar que o casal faz oferendas ao Aton acompanhado de sua filha, Meritaton, pouco visível. O faraó eleva o símbolo da vida, *ankh,* que aparece junto ao símbolo da água, elementos fortemente integrados no contexto litúrgico.[946]

Wilkinson explica que nas cerimônias de libação, onde era acrescentado natrão, muitas vezes vasos e jarros poderiam ser feitos em forma de *ankh,* o que é caso desta imagem, enfatizando o ato de apresentar líquidos ao Aton, reforçado pelo gestual de Nefertíti atrás do marido.[947] A rainha faz

[944] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 67.
[945] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 61.
[946] Idem, ibidem, p. 160.
[947] Idem, ibidem.

outra libação ao deus segurando um pequeno jarro *nms* com bico, um dos objetos mais importantes utilizados no culto diário.[948]

No antigo Egito, a água tem forte apelo cosmogônico e a partir dela, conforme apresentamos no mito de criação de Heliópolis, o mundo surgiu do Nun, as águas inertes da anticriação. Sua presença no culto certamente remonta a tais associações cosmogônicas, especialmente Heliópolis, que ofereceu muitos elementos solares para Akhenaton, sobretudo nos anos iniciais do reinado.

Os raios ao Aton, além de estender os símbolos da vida às narinas de Akhenaton e Nefertíti, também acariciam suas coroas preferidas, dotadas de fitas flutuantes, de topo plano e *kheperesh*, as mais usuais no período em que este parapeito foi confeccionando, ou seja, na fase final do reinado. Um dos elementos que nos permite fazer tal identificação é o estilo mais temperado da fase final, ou seja, sem os exageros andróginos dos primeiros anos.

Outro elemento crucial para periodização da cena é a presença do segundo nome didático do Aton no topo do parapeito, mais visível no lado direito, conforme mostra a ficha (CA19b), sob uma cornija de serpentes.

Este lado apresenta uma composição idêntica a anterior, igualmente fragmentada, onde o disco solar não é visível, apenas as pontas de seus raios, que tocam pontualmente o instrumento usado pelo faraó no culto, a mão que Akhenaton efetua o ato ritual, as narinas do faraó com *ankh,* a *uraeus* na coroa do monarca, a faixa atrás da coroa, a própria coroa do rei e também da rainha.

Conforme explicamos na descrição desta imagem no catálogo, Akhenaton usa uma espécie de bastão para espalhar cristais perfumados feitos de incenso, mirra ou resina sobre os braseiros no topo da mesa de oferendas. Spieser explica que o incenso era proveniente de uma árvore de seiva branca, enquanto a mirra é derivada de outro tipo de árvore de seiva vermelha, sendo que ambas formam tais cristais, os quais se tornavam pó e poderiam ser usados como bolinhas ou pastilhas.[949]

O perfume do incenso em Amarna era associado ao “sopro vital emanado pelo deus ou ainda do rei”, permitindo que vivos e mortos

[948] TAWFIK, Sayed. “Aton Studies 5: Cult Objects on Blocks from Aton Temple(s) at Thebes”. *MDAIK*, 35, 1979, p. 335.
[949] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 51.

respirem.[950] Em outras palavras, a purificação tinha o intuito de renovação da vida. Além disso, o ato de queimar incenso, em egípcio *senetjer*, em honra do deus "deificava" (*senetjeri*) os oficiantes, que em Amarna incluem o rei e a rainha.[951]

Atrás do rei e em tamanho bem menor, Nefertíti, ergue um bastão *kherep,* que, como já assinalamos, serve para consagrar as oferendas. De acordo com Blackman, as ações efetuadas pelo casal na liturgia parecem estar associadas, e serão vistas também no contexto funerário, ou seja, a elevação do bastão *kherep* e a queima de mirra/resina/incenso diante do deus.[952]

Outro ponto que chama atenção é a cor escolhida para representar a família real: um marrom avermelhado geralmente atribuído aos homens. Durante o período de Amarna, as mulheres foram retratadas, em certos contextos, com uma tonalidade avermelhada, similar a dos homens, que, para Wilkinson, pode ter sido escolhida pelo "compartilhamento de características de gênero", comum no período ou até mesmo evitar que as mulheres da família real ficassem parecidas com deusas do antigo panteão, de tom amarelado.[953] É provável que as duas hipóteses estejam corretas: ou seja, além de tornar as mulheres da realeza diferentes das demais, humanas ou deusas, também confere poder as mesmas, como a adoção da cor típica de homens.

A cor das vestes régias, finalmente visível nesta imagem, é branca, que como já pontuamos no capítulo III, é um símbolo da purificação ritual, portanto totalmente adequada para retratar a família real nas ações diante do deus. Além disso, o corte plissado é uma marca das vestimentas sacerdotais, reforçando, assim, o teor ritualístico de suas ações.

Na [Ficha 20 (CA20)], "Esfera Funerária com Associações Heliopolitanas", temos um item que provavelmente encimava um bastão de cor azul feito de faiança. Nesta ficha, Akhenaton e Nefertíti foram retratados cada um de um lado e exatamente na mesma posição em uma barca, elevando os braços em adoração ao disco solar, conforme descrito no catálogo. No topo da esfera observamos os *cartouches* com os nomes de Akhenaton, com a coroa

[950] Idem, ibidem, p. 52
[951] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 80.
[952] BLACKMAN, Aylward. Op. cit., 1922, pp. 519-520.
[953] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 125.

branca, e Nefertíti, com a alta de topo plano, claramente associados aos deuses Shu e Tefnut, como filhos do Aton, gêmeos primevos.

Para Harris, a esfera tem uma conotação funerária, talvez pela presença da barca solar, raramente representada em Amarna.[954] A barca sempre foi o meio de transporte preferido das divindades egípcias exatamente pela força que o rio Nilo exerce sobre as cosmogonias egípcias, cuja representação no Reino Novo está fortemente associada aos festivais religiosos tebanos, de *Opet* e a Festa do Vale, que se vinculam ao deus Amon-Ra.[955] Ao contrário do deus tebano, Aton, que se locomove sozinho pelos céus diariamente.

A ausência de raios solares no Aton é rara e pode ser um indicativo de que Akhenaton e Nefertíti veneram o disco à noite, quando sua luminosidade refulgente não se faz presente. A associação negativa de morte/noite durante o período amarniano, bem como a apresentação de um destino *post mortem* com características do mundo dos vivos, pode ter determinado a não utilização de barcas no contexto funerário e ainda abandonava o tradicional veículo divino por excelência.

A imagem seguinte, [Ficha 21 (CA21)], "Anel de Ouro Com Elementos de Heliópolis", é um anel-sinete feito em ouro com a presença do casal real e do disco solar, os elementos mais constantes nas cenas de culto divino.

No topo do anel, o disco solar é ladeado por duas serpentes, ao contrário do *uraeus* de fronte habitual. Do lado esquerdo, em proporções maiores do que a rainha, Akhenaton está sentado segurando uma pluma e paramentado com um *khat* e a coroa vermelha na cabeça. Do lado oposto, Nefertíti usa uma coroa de duplas plumas, enquanto segura um cetro lírio, raramente visto na mão da rainha quando da partida para Amarna. Tal elemento nos indica que o anel foi produzido em um momento bem inicial do reinado.

Na base do anel, a presença do hieróglifo que representa a terra, *ta*, onde está o casal real, Akhenaton e Nefertíti.[956] A localização entre o céu e a terra é o meio para enfatizar nesta peça de joalheria o casal como intermediário

[954] Apud FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'Auria, Sue H. Op. cit., 1999, p. 234, peça 97 do catálogo.
[955] Sobre os supracitados festivais, Cf. CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, pp. 78-85.
[956] FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'Auria, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 234, peça número 98 do catálogo.

imprescindível entre homens e o poder supremo**.** Embora Pischikova tenha interpretado a pluma na mão de Akhenaton como sendo da deusa Maat, todo contexto heliopolitano deste anel-sinete não nos permite descartar a pluma de Shu, que Akhenaton insistiu em se identificar nos primeiros anos de reinado.[957]

A partir da ficha seguinte, teremos uma sequência de cenas de culto ao Aton que invadem o contexto funerário, régio, tanto quanto privado. A [Ficha 22 (CA22)], "Banhados pelo Sol Nascente na Tumba Real", embora muito danificada e apagada, nos permite fazer algumas observações importantes acerca da visão de mundo amarniana.

A cena foi gravada em toda a parede lateral direita de quem entra na chamada sala alfa da tumba real, a maior delas com cerca de 5,5 metros de largura por 3 de altura, cujo esquema foi apresentado no capítulo anterior, com base no *Amarna Project*. A parede oposta, de mesmo tamanho, contém cenas da família real venerando o sol poente. Nesta, contudo, o Aton está nascendo reluzente na extremidade esquerda e segurando um *ankh.*

De acordo com Regina Coeli, embora tenha sido confeccionada na fase inicial do reinado, a imagem parece ter sido "suavizada" para amenizar os exageros estilísticos da primeira metade do reinado e ainda incluir as demais filhas na cena.[958] A prova disso são chifres da deusa Háthor logo acima da cabeça da rainha, certamente um resquício da coroa hathórica muito usada por Nefertíti na primeira metade do reinado, mas não tão usual na fase final, quando provavelmente as adições e modificações foram feitas.

A imagem é particularmente importante, pois a teoria sugerida por Mallison, mencionada em alguns momentos desta tese, parece ser confirmada em uma cena que retrata exatamente esse processo de "invasão" dos raios solares, que emergem claramente do horizonte, *akhet,* os quais atingem diretamente o faraó e a rainha, banhando os maiores representantes do Aton e os dotando de vida, ecoando, assim, os raios solares por toda a cidade de Amarna.

Alguns autores falam em uma "expressão visual" dos hinos pela presença de pássaros e outros animais se rejubilando sob a luz de Aton, exaltando um naturalismo típico do período, como na passagem abaixo:

[957] Idem, ibidem.
[958] COELI, Regina. Op. cit., 2009, p. 97.

> Todo o gado está contente em suas pastagens. As árvores e ervas vicejam. As aves saem voando de seu ninho; movem suas asas em adoração a teu *ka*. Todos os animais de pequeno porte dançam sobre as patas e todos os animais voadores vivem (porque) brilhas para eles.[959]

Na cosmovisão de Akhenaton, era o sepulcro régio, portanto, o local que o Aton escolheu para renascer todos os dias pela manhã para sustentar sua amada criação.[960] Era esta a localidade da regeneração solar, *akhet,* talvez o destino desconhecido que abrigava o deus durante as horas noturnas, confirmando o casamento teológico obscuro entre morte e noite na cosmovisão de Akhenaton.

Além da família real, aqui representada por Akhenaton segurando um bastão *kherep* a frente de todos, certamente consagrando as oferendas diversas ao deus, observamos também Nefertíti logo atrás, possivelmente repetindo o gesto do marido com o mesmo bastão, e as filhas, uma delas visivelmente com o habitual sistro. A desproporção de tamanho entre Akhenaton, Nefertíti e os inúmeros funcionários régios é notável. Estes aparecem executando suas tarefas cotidianas, muitos deles curvados em sinal de respeito ao Aton e à família real. A cabeça raspada é um forte indício de que eram sacerdotes.[961]

Outro ponto chamativo é a presença de incontáveis mesas de oferendas, muitas delas tocadas pelas mãos do Aton, mantendo, portanto, os elementos constantes nas cenas de culto. A representação do templo ao Aton é facilmente identificada pela presença de certos elementos arquitetônicos e litúrgicos, como pilones, os mencionados altares, animais para serem sacrificados, buquês, entre outros.[962]

Na [Ficha 23 (CA23)], “Aton Recebe Oferendas da Família Real na Tumba de Meryra I”, temos a invasão dos motivos familiares em uma tumba privada de Amarna. Aqui, Akhenaton, Nefertíti e suas duas filhas mais velhas cultuam o Aton na já mencionada composição de tipo triangular que coloca os membros da família diagonalmente, provavelmente realizando um

[959] Passagem do Grande Hino ao Aton. Cf. na página 105.
[960] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p.118.
[961] COELI, Regina. Op. cit., 2009, p. 103.
[962] Idem, ibidem, p. 104.

“deslocamento lateral” para que todos possam ser vistos, ou seja, em tese, estão lado a lado.

As proporções de tamanho aqui foram mantidas, ou seja, Akhenaton, maior que Nefertíti, maior que Meritaton, maior que Mekataton. Mais uma vez a mesa de oferendas se destaca não somente pelo tamanho – praticamente da altura da rainha - mas também pela variedade de itens oferecidos ao disco solar, como vegetais, pedaços de carne e aves com as cabeças pendentes, gansos ou patos. Spieser, que prefere a primeira opção, indaga se a forma “sacrifical” em que os gansos estão dispostos não seria uma forma de “provocação”, já que o animal também era associado ao deus Amon, o que nos parece exagerado, mesmo porque os animais ali retratados mais se assemelham a patos, notáveis também como elementos decorativos.[963]

No topo da pilha de oferendas, mais uma vez temos tigelas com incenso para receber os cristais perfumados espalhados pelo faraó e pela rainha nesta cena, uma inovação no ritual diário. Abaixo das tigelas com incenso, buquês de flores de lótus, muito comuns em Amarna. Para Blackman, estas eram um dos últimos passos do culto ao Aton, uma vez que quase sempre se encontram no topo da pilha de oferendas.[964] Importante notar que a mesa recebe praticamente a incidência de todos os raios solares, mais curtos do que o habitual, talvez pela altura exagerada da pilha de oferendas.

Curvados, com as cabeças raspadas e em escala reduzida, temos o sacerdote Meryra I junto de outro provável sacerdote, ambos auxiliando o rei com algo nas mãos que Davies identificou como sendo tigelas contendo incenso, algo que parece coerente com as ações efetuadas pelo casal real.[965] Spieser afirma que os sacerdotes em Amarna tiveram sua função reduzida e funcionavam, na maioria das vezes, como “espectadores” das ações rituais efetuadas pela família.[966]

Todavia, o chamariz da cena certamente são os semicírculos semelhantes a colares usados pelo Aton, muito incomuns na imagética amarniana. Ao contrário dos demais deuses egípcios, o Aton era retratado frontalmente, sem rosto, impessoal, para que pudesse ser visto em sua

[963] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 33.
[964] BLACKMAN, Aylward. Op. cit., 1922, p. 520.
[965] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. I, 1903, p. 31.
[966] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 114.

totalidade, como um deus de luz que cuidava e protegia sua criação, garantindo a maior eficácia possível em suas ações cotidianamente.

Conforme foi dito em nosso catálogo, as explicações para tal adorno são as mais diversas, polarizadas em simbolismo ou naturalismo. Seguindo esta última, Davies defende que os semicírculos em questão são nuvens que circundam o disco solar poente, de onde partem os raios, diga-se de passagem.[967]

Além de destacar a raridade da adição feita ao disco solar - invariavelmente retratado como uma esfera luminosa, em certos contextos com uma serpente *uraeus* – Davies acrescenta que os tons e as formas das "nuvens" são as mesmas empregadas no hieróglifo que representa o sol nascente, de forma invertida, algo que levou o autor a crer que seja uma adoração noturna.[968]

Outras muitas explicações vêm sendo sugeridas nesse sentido, embora uma interpretação de cunho simbólico seja mais plausível, uma vez que tais semicírculos concêntricos também serão vistos em uma cena de "Janela das Aparições" do próprio Meryra, como se o adorno ao sol fosse uma espécie de recompensa ao leal sacerdote do disco solar para tornar distinta sua tumba dentre as demais.[969]

Em "Casal Real Faz Oferendas na Tumba de Panehesy" [Ficha 24 (CA24)], Akhenaton e Nefertíti adoram o Aton e usam ambos a coroa *hem-hem* (união de 3 coroas *atef*) sendo a do faraó maior e mais elaborada, sob um *nemes* pouco usual encimado por um diadema de cobras. A rainha, por sua vez, foi retratada com apenas duas *atef* sob um *khat,* típico de deusas do ciclo funerário.

Sandra Collier explica que a coroa *atef* - de forte associação com o Mundo Inferior, com renascimento e, consequentemente, com Osíris - é tradicionalmente dotada de chifres de carneiros ondulados e chifres bovinos.[970] Collier concebe a coroa *atef* como uma espécie de "equivalente" da dupla coroa do Egito no contexto funerário: a primeira associada ao deus Hórus, que

[967] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. I, 1903, p. 30.
[968] Idem, ibidem, pp. 30-31.
[969] Cf. ficha JA57 no catálogo de imagens.
[970] COLLIER, Sandra. Op. cit., 1996, p. 38. A autora, contudo, enfatiza que a coroa *atef* não é a coroa mais usada por Osíris, que une as coroas *ḥdt e šwty,* embora as semelhanças sejam notáveis, de significado, inclusive.

o faraó encarna ao subir ao trono, e a segunda como um "governante do Mundo Inferior".[971] A dualidade que permeia todo o pensamento egípcio também passa por sua indumentária.

A coroa usada por Akhenaton, *hem-hem,* além dos chifres supracitados também apresenta: seis serpentes, duas em tamanho maior com coroas de altas plumas e discos solares, e três falcões no topo com discos solares e pares de *cartouches.* Collier observou semelhanças entra *atef* e *hem-hem,* embora a primeira tenha sido muito pouco usada por Akhenaton, talvez numa tentativa de não se vincular diretamente ao deus Osíris, criando uma variante com associações mortuárias, mas não tão usada pelo deus ctônico.[972]

Nesta imagem, ambos foram retratados com a mesma coroa, o que além de um indício da equiparação ritual de que se falou, também é outra evidência do papel divino desempenhado por Nefertíti no âmbito funerário. O curioso é que nenhum raio do Aton atinge a pomposa coroa do monarca ou da rainha diretamente, como geralmente observamos nas cenas de culto. As oferendas, por sua vez, são tocadas enfaticamente, novamente com braseiros e flores no topo da pilha.

O rei efetua um gesto de purificação elevando um turíbulo ao disco solar, enquanto a rainha oferece um buque de flores, efetuando, portanto, uma ação distinta daquela executada pelo rei, algo que será comum em Amarna, abandonando, definitivamente o tal "estado passivo" de alguns contextos rituais em Tebas.

No registro inferior, abaixo da cena contendo a família real, temos a presença de abanadores de leques, bem como outros atendentes, os quais acompanham uma mulher da corte, identificada por Davies como sendo uma irmã de Nefertíti.[973] Abaixo, Panehesy, com a cabeça raspada, traço sacerdotal egípcio, confirma sua função de "Primeiro Servente do Aton na Casa do Aton em Akhetaton" e ainda "Segundo Profeta do Senhor das 'Duas Terras' Neferkheperura-Uaenra Akhenaton". O sacerdote, ajoelhado, ergue os braços em adoração à família, bem como ao hino solar em honra ao Aton e ao rei,

[971] Idem, ibidem, p. 49.
[972] Aldred afirma em seu catálogo que só existe um exemplar de Akhenaton com a coroa *atef* durante o período amarniano em seus anos iniciais. ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 100.
[973] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, pp. 14-15.

reforçando o papel submisso e coadjuvante que os donos da tumba desfrutam em Amarna na maioria dos contextos.[974]

Na [Ficha 25 (CA25)], "Akhenaton e Nefertíti Consagram Oferendas na Tumba de Panehesy", temos mais uma cena de culto ao Aton retratada no sepulcro do mencionado membro da elite amarniana esculpida no lado oposto da ficha anteriormente analisada. Tal como já assinalamos em outras imagens, o casal real ergue o bastão *kherep/sekhem* para consagrar as oferendas ao Aton, instrumento que simboliza a autoridade e o poder daqueles que o portam. Como já destacamos, as semelhanças dos cetros supramencionados os tornam praticamente indistintos dentro do conjunto imagético do reinado de Akhenaton, embora seus significados sejam bastante parecidos e se relacionem com a consagração das oferendas. Estas estão empilhadas, como em todas as demais cenas, promovendo o que chamamos em arte egípcia de deslocamento vertical para que tudo possa ser visto, conforme pregava o cânone egípcio.

Embora apagada, podemos notar que a mesa contém jarros para armazenar líquidos, pães, flores na lateral direita e os queimadores de incenso no topo. Do lado direito nos chama a atenção a presença de uma pequena estatueta do faraó segurando o que parece ser um pão cônico, que, como já destacamos, tem a ver com luminosidade e regeneração real. Todavia, o fato de o próprio faraó figurar entre as oferendas divinas, mesmo como parte da estrutura, reforça a relação familiar estabelecida entre Akhenaton e Aton, enfatizando a importância do faraó para manutenção da estabilidade cósmica, tão proclamada nos hinos ao disco solar.

Os raios do Aton as tocam, assim como atingem o casal real. Como é de praxe, alguns dos raios estendem o sopro da vida às narinas de Akhenaton e Nefertíti, embora somente a do rei seja visível na imagem apagada. As filhas do rei, no lado esquerdo da cena, estão enfileiradas verticalmente usando as mesmas vestes e penteados e chacoalhando o sistro, elemento constante e invariável na imagética das crianças no contexto ritual.

O corpo do faraó aparece ornamentado com os tais *cartouches* corporais, os quais, em Amarna, não ficam restritos ao contexto templário como

[974] A tradução pode ser vista em idem, ibidem, p.30.

em Tebas, mas também são vistos nas estelas de fronteiras, nos templos, nas tumbas e áreas residenciais.[975] Os *cartouches* também serão mais comuns na rainha quando da presença do faraó, o que para Williamson tem a ver com sua participação mais efetiva no culto, menos passiva do que em Tebas, atingindo, no meu entendimento, um *status* equivalente ao do rei neste contexto litúrgico.[976]

Enquanto Akhenaton recebeu o motivo nos antebraços, braços e peitos, bem mais conservados, na rainha só os observamos na região peitoral e muito apagados. Williamson afirma que somente a tumba de Panehesy, dentre aquelas localizadas ao norte, possui cenas com os *cartouches.*[977] A autora atenta para o fato de que na cena oposta a esta o casal não foi retratado com os *cartouches*, conforme vimos na ficha CA24. Outro ponto interessante é que esta com os motivos nos corpos régios foi bastante vandalizada, ao contrário da anterior, bem menos danificada.

Para Williamson, a imponência da CA25 talvez fosse maior para os observadores do que aquela com coroas *hem-hem,* algo que pode ter ocasionado maior revolta no momento pós-amarna de destruição dos monumentos régios.[978] Um fato que deve ser destacado é que os *cartouches* presentes na mesa de oferenda foram todos apagados intencionalmente. A prova de que a destruição foi deliberada é que no registro inferior da imagem temos Panehesy novamente ajoelhado, com os braços erguidos em adoração, tendo como pano de fundo hinos solares em louvor ao deus Ra-Harakhty e ao rei, demonstrando lealdade ao governante que determina quem está suscetível a participar do destino *post mortem* que ele próprio oferece aos súditos.[979]

Em “Família Real Cultua o Disco Solar em Conjunto” [Ficha 26 (CA26)], temos o lintel de entrada da tumba do supramencionado sacerdote Panehesy. Davies chama atenção para a decoração pouco usual do local: ao invés de colunas de orações no portal de entrada, a família real toma conta da cena de culto ao Aton.[980] Outro aspecto interessante, mencionado em nosso catálogo

[975] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 96.
[976] Idem, ibidem, p. 199.
[977] Idem, ibidem, p. 132.
[978] Idem, ibidem, pp. 134-135.
[979] Confira a tradução em DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, pp. 29-30.
[980] Idem, ibidem, p. 13.

imagético, é que, ao contrário das composições espelhadas, muito comuns em Amarna, aqui a simetria não foi feita de forma idêntica.

Do lado esquerdo, Akhenaton e Nefertíti realizam o ato de purificação com um turíbulo em forma de mão que segura uma tigela onde o incenso era queimado, que imita o hieróglifo *derep,* , o qual significa oferecer, em egípcio.[981] Alguns destes turíbulos tinham uma cabeça de falcão na ponta, sendo mais comuns nos primeiros anos de reinado do que em sua segunda metade. Uma pequena caixa era acoplada na superfície da mão no intuito de segurar as pequenas esferas de incenso para serem queimadas na tigela.[982] As tais esferas podem ser vistas nas mãos da rainha, que executa o mesmo gesto do faraó.

O incenso era um item crucial para os atos de purificação no culto. De acordo com Richard Wilkinson, a fragrância era uma das formas de manifestação de uma divindade, ou seja, neste caso, pode representar a manifestação do próprio Aton, para quem o incenso era queimado, ou mesmo para a própria família real, enaltecendo o lado divino da mesma, se considerarmos o espelhamento da imagem como forma de enfatizar o culto do grupo régio.[983] No nível simbólico, a mera presença do incenso pode ser entendida como "uma indicação da interação entre as esferas humana e divina", almejada durante o culto aos deuses.[984]

Em ambos os lados, contudo, Meritaton, Mekataton e Ankhsenpaton efetuam o constante gesto de chacoalhar o sitros atrás dos pais, acompanhadas de suas amas, retratadas em tamanho ainda menor atrás da última princesa nas duas cenas.

Ao centro, a farta mesa de oferendas novamente se comporta como um marco espacial crucial para execução das atividades da família real, dividindo os lados, bem como servindo de receptáculo para maioria dos raios solares. Notem que na frente do rei, tanto quanto da rainha, em ambos os lados, há um pequeno altar contendo flores de lótus com as direções voltadas para a mesa de oferenda principal. Bem próximo desta, do lado esquerdo, temos um jarro

[981] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 53. No caso no hieróglifo, a mão segura um pedaço de pão.
[982] Idem, ibidem.
[983] Idem, Op. cit., 1994, pp. 102-103
[984] Idem, ibidem.

nmst dotado de um bico em forma da pluma da deusa Maat. Tawfik acredita que a presença deste "novo elemento decorativo" amarniano seja a forma de expressar que o líquido ali contido era "verdadeiramente puro".[985]

Do lado direito, o faraó derrama água, identificada pelo hieróglifo que a representa, *mw*, , oriundo de um vaso *nmst* semelhante ao supracomentado, mas com bico comum e sem a pluma de Maat. Atrás do rei, a rainha novamente executa a mesma função, com um vaso um pouco menor, mas de mesmo tipo. Água, tal como incenso, também era usada para purificação ritual, reforçando o ato executado pelo casal no lado esquerdo da imagem com turíbulos.

Além da libação, outro ponto de diferenciação em relação ao lado esquerdo é a rainha Nefertíti: ao contrário do rei, que manteve a *kheperesh* em ambos os lados, a rainha optou pela chamada coroa capacete, muito usual pelas mulheres da realeza amarniana e, no caso de Nefertíti, comum exatamente no contexto ritual, embora Green acredite que não esteja associada a nenhum rito específico.[986]

Em exemplares de reinados posteriores, notamos a coroa em cor amarela, em Amarna. Contudo, a coroa capacete é sempre de cor azul, coloração aparentemente preferida para coroas do período.[987] É possível que o espelhamento com pequenas variações nas ações, bem como na figura da rainha, seja uma forma de quebrar a monotonia da cena, já que o Aton é um deus cuja forma não permite modificações significativas no culto.

A ficha "Oferendas ao Sol na Tumba de Panehesy" [Ficha 27 (CA27)] apresenta um disposição completamente distinta das cenas de culto anteriormente apresentadas, um pouco desorganizada, de certo modo. No canto direito da imagem, embora apagadas, temos a presença de quatro filhas do rei, que desta vez trocaram o sistro por buquês de flores, apresentando umas às outras, como mostra o registro na altura das costas da rainha, ou mesmo ofertando ao deus - certamente Meritaton, a primogênita, em maior escala que as demais. Toda a família usa vestes transparentes, longas e plissadas, revelando os corpos volumosos e arredondados.

---

[985] TAWFIK, Sayed. Op. cit., 1979, p. 339.
[986] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, pp. 89-90.
[987] Idem, ibidem, p. 89.

Tal como as filhas, a rainha também oferta um buquê de flores ao Aton, certamente imitando o gesto do rei, já que Panehesy eleva outro ramo de flores ao faraó, muito provavelmente auxiliando Akhenaton no culto, em sua qualidade de sacerdote do Aton. Todavia, enquanto "segundo profeta" do rei, é possível também que estivesse adorando o faraó. O buquê de Nefertíti está voltado para sua face e não para o Aton, como era habitual, certamente para sentir o perfume emanado pela flor, gesto repetido pelas filhas.

A composição pouco usual da cena traz o Aton, nem centralizado, nem nos cantos, como habitualmente era feito, cujos raios parecem tentar atingir as crianças, algo igualmente pouco habitual. O casal real aqui está no lugar em que geralmente são dispostas as mesas de oferendas e, por isso mesmo, recebem a maioria dos raios solares, especialmente Akhenaton, que optou pela coroa vermelha.

Seguindo a falta de padrão desta cena, a mesa de oferendas foi colocada no alto, bastante sortida, com pães, partes de boi, flores diversas, papiro, frutas e as tigelas para queimar incenso no topo. Ao lado, jarros de vinhos e a presença de outros sacerdotes, que trazem mais iguarias, assim como atendentes segurando guarda-sóis no canto superior esquerdo.

As muitas particularidades da cena nos levam a crer que se trate de alguma ocasião especial relacionada ao sacerdote Panehesy, dono da tumba, que foi retratado em tamanho relativamente significativo, se comparado ao casal real. A profusão de flores de lótus nesta cena, bem como em todas reunidas neste grupo de culto, nos leva a crer que as oferendas de flores sejam um dos mais importantes momentos da liturgia envolvendo o Aton, tema que será em breve explorado ainda nesta seção.

Em "Família Real Diante do Altar no Grande Templo" [Ficha 28 (CA28)], temos uma grande cena de oferendas que Davies acredita se tratar de uma visita da família real ao Grande Templo ao Aton (*Per Aton*), principal centro de culto ao deus amarniano localizado no centro da cidade de Akhetaton. A cena ocupa toda a parede ocidental e foi dividida por Davies em duas pranchas, embora somente aquela em que ocorre a cena principal de culto tenha sido incorporada em nosso catálogo imagético. Todavia, para compreensão total do significado da mesma, incluiremos em nossa análise elementos da prancha

não inserida em nosso *corpus.*[988] Esta nos permite observar a continuação da gigantesca estrutura templária, com diversas mesas de oferendas dispostas sob os raios do Aton. Três grandes discos solares foram retratados sobre o Grande Templo, o que Davies acredita ter algum simbolismo, algo com que concordo.[989]

Conforme salientamos no capítulo III, os números têm forte apelo simbólico, e o três, em questão, estava associado à pluralidade, especialmente às tríades divinas. Neste caso, em se tratando de uma atividade litúrgica ocorrida no espaço sagrado, o intuito certamente era de enaltecer a relação consubstancial e familiar entre Akhenaton, Nefertíti e o disco solar, a trindade teocrática de Amarna, tal qual na ficha CA9. A união das figuras régias no altar-mor parece confirmar a ideia.

Iniciaremos a decomposição da imagem da esquerda para direita. No canto superior, temos a presença de cantoras, uma delas portando, inclusive, um instrumento musical, e acompanhadas de um sacerdote, todos com os corpos curvados e braços em sinal de adoração.

Além deste grupo de funcionários, temos soldados, seguradores de guarda-sol, abanadores de leques próximos às princesas, suas amas, mais alguns sacerdotes, incluindo o próprio Panehesy, dono da tumba, e Meryra, sumo-sacerdote, próximos aos oficiantes, certamente auxiliando os mesmos.[990]

No centro da imagem, exatamente embaixo do disco solar, atingidos pelos raios, Akhenaton e Nefertíti estão de pé no altar-mor, espalhando sobre a mesa de oferendas diante deles cristais aromáticos de mirra ou incenso para serem queimados junto das três tigelas de incenso colocadas no topo da pilha. Nesta é possível identificarmos três buquês de flores de lótus, aves, vegetais e partes do boi. A pata, visível na cena, recorrente em imagens já analisadas, é um símbolo de força régia e divina e pode, de acordo com Wilkinson, funcionar muito mais do que uma mera oferenda dentre as demais.[991] A insistência no número três também marcou a disposição de buquês e tigelas de incenso,

[988] Cf. DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, prancha XIX.
[989] Idem, ibidem, p. 20.
[990] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, p. 20.
[991] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 75.

passos do ritual que antecedem a consagração das oferendas com o bastão *kherep*.[992]

Somente a figura do monarca pode ser vista de fato, ao passo que, de Nefertíti, só temos o contorno. Conforme ressaltamos em nosso catálogo, a imagem do casal real aqui, como acontecerá em outras tumbas privadas, os torna praticamente indistintos e, certamente, a intenção era enfatizar a unicidade do casal, sua igualdade diante do Aton. Não basta mostrar que estavam lado a lado, mas sim que eram unos perante o disco solar e aos seus súditos, comprovando a ascensão religiosa que a rainha desfrutou quando da saída de Tebas para Amarna.

O contorno também sugere que usam a mesma coroa. A julgar pela forma, talvez a coroa capacete, de forte apelo ritual, muito usada por Nefertíti, mas também requisitada pelo faraó quando necessário, como será visto em imagens futuras. Atrás do casal, temos as presenças de Meritaton, Mekataton e Ankhsenpaton. Enquanto as duas mais novas sacodem sistros, a filha mais velha executa uma atividade distinta e que parece associada com a ação dos pais: segura tigelas com incensos em ambas as mãos.

De acordo com Blackman, embora tenham sido retratadas a certa distância de Akhenaton e Nefertíti, as filhas, na verdade, devem estar "um ou dos degraus atrás dos pais".[993] A presença das filhas de um faraó dentro da área de culto confirma a importância das crianças para seu esquema teológico, crucial para sustentar sua visão de mundo. Blackman ainda sugere que todos os participantes do culto devem ter se lavado com água para purificação ritual, disposta em tanques situados próximos ao altar. Esta era uma prática antiga que se manteve firme em Amarna. Aliás, a ênfase em cenas de purificação tem sido uma constante nas imagens aqui reunidas.

Saindo da tumba de Panehesy, temos um exemplar bastante interessante oriundo da tumba de Apy intitulado "Casal Real Eleva o Nome Didático ao Aton" [Ficha 29 (CA29)]. Diagonalmente disposta, a família real faz oferendas ao Aton, localizado no canto esquerdo, com seus raios banhando a mesa de oferendas abarrotada de jarros, carnes, frutas, flores e as sempre presentes tigelas com incenso no topo. Na base da mesa, a presença de

[992] BLACKMAN, Aylward. Op. cit., 1922, p. 518.
[993] Idem, ibidem.

cartouches, comum em algumas das mesas. Akhenaton eleva o nome didático do Aton ao próprio deus, prática iniciada em Tebas e mantida em Amarna. Junto ao nome do deus, inscrito em *cartouches,* duas figuras do faraó de pé com plumas, tal qual o deus Shu. Atrás do rei, em tamanho menor, Nefertíti também eleva o primeiro nome de caráter dogmático, acompanhado de uma pequena estatueta da rainha agachada, tal como a de Akhenaton, com braços erguidos em sinal de adoração.

Nefertíti repete a coroa alta de topo plano de sua estatueta, ambas acariciadas pelas mãos do Aton, que não atingem as filhas, posicionadas atrás da rainha chacoalhando sistros, com as tradicionais tranças laterais e vestidos soltos plissados, transparentes, parecidos com o de Nefertíti. Entre o rei e a rainha, uma pilha de oferendas menor, também tocada por um dos raios do Aton.

Emily Teeter observou certas variações na apresentação de nomes aos deuses em seu estudo sobre Maat.[994] De acordo com a autora, uma das variações foi atestada pela primeira vez no reinado de Amenhotep III, na qual o nome do próprio monarca reinante era oferecido aos deuses envolto em *cartouches*, algo que Teeter não encara como uma equiparação à apresentação de Maat.[995] Para a autora, o ato de apresentar o próprio nome aos deuses é um gesto de "piedade" do rei, simbolizando seus esforços em benefício àquela divindade que o recebe.[996]

O segundo tipo observado por Teeter é exatamente o que vemos nesta imagem, onde o receptor é o próprio deus Aton, específico do período amarniano, realizado tanto pelo rei, quanto pela rainha, outra particularidade do reinado de Akhenaton.[997] Ao contrário do primeiro tipo, que poderia vir em forma de *rebus,* um jogo de palavras hieroglífico, no caso amarniano, o nome sempre vem escrito completo, sem abreviações, apoiado numa estrutura de base plana, como esta, ou sobre uma cesta, o hieróglifo *nb*, , conforme aparece na ficha CA14a.[998] Tal como no caso de Amenhotep III, Teeter não

[994] TEETER, Emily. Op. cit., 1997, pp. 91-93.
[995] Idem, ibidem.
[996] Idem, ibidem, p. 92.
[997] Idem, ibidem, p. 91.
[998] Idem, ibidem.

acredita que exista uma equiparação do nome didático com a oferenda Maat.[999] Nesta cena, contudo, a autora sugere uma "variação na teologia de apresentação do nome" e encara as plumas usadas pelo monarca como sendo de Maat e não de Shu, como sugerimos, e, logo, equipara o rei à deusa supracitada.[1000]

Acredito, contudo, que neste relevo as associações heliopolitanas sejam mais fortes, marcadas também pela androginia das faces, bem como pela equiparação de Akhenaton com Shu e Nefertíti com Tefnut, reforçada pela escolha da coroa de topo plano (discussão que aprofundaremos na ficha seguinte) nas duas representações da rainha na cena e as plumas do deus Shu.

O gesto enfatiza o papel de intermediários divinos desempenhado pelo rei e pela rainha, que elevam o nome do Aton como forma de expressar seu apoio à ordem cósmica, que também personificam, equiparando em termos simbólicos, a oferenda do nome didático à oferta de Maat. Os *cartouches,* que além de traços divinizantes, também marcam a relação consubstancial entre o Aton e Akhenaton e Nefertíti, sua gêmea primeva na cosmovisão amarniana.

Na imagem "Família Real Faz Oferendas na Tumba de Mahu" [Ficha 30 (CA30)], temos uma cena na qual o casal real apresenta certas características estilísticas anômalas, destacadas por Robins em nosso capítulo IV. Os raios de Aton também adotam forma incomum: longos e curvados para tocar a rainha e o faraó, bem como estender o sopro da vida às narinas dos mesmos, e curtos e distantes das oferendas dispostas debaixo do disco solar, que concentra a maioria dos raios. Na mesa, além de jarros, pães redondos, frutas, buquês de lótus, pato assado, pães e as três tigelas de incenso corriqueiras no topo, uma pequena estatueta do rei, que já discutimos em outras ocasiões. Outra mesa está disposta a frente de Nefertíti, como jarros *nmst* e flores de lótus voltadas para a rainha.

As ações do casal parecem conectadas, ou seja, Akhenaton usa um bastão para espalhar cristais aromáticos/incenso/resina e a rainha ergue o bastão *kherep* para consagração das oferendas enquanto segura uma tigela

[999] Idem, ibidem, p. 92.
[1000] A autora cita outro exemplo, de um parapeito amarniano, onde a rainha aparece com plumas, sendo equiparada à Maat, que abarca noções de ordem, verdade, justiça. Cf. ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, pp. 104-105.

com incenso. Se a consagração de fato era antecedida pelo ato de queimar tais essências, como sugeriu Blackman, então a ação principal nesta cena é efetuada pela rainha, que segura, inclusive, um símbolo de poder e autoridade régia. Meritaton, como de praxe, chacoalha o sistro. Embora tenha sido concebida sob a égide do segundo nome didático do Aton, vigente a partir do ano nove de reinado, a cena só conta com uma das filhas.

A famosa coroa azul de topo plano, aqui usada por Nefertíti, não foi mencionada nos estudos de Redford anteriormente apresentado para Tebas. De acordo com Ciro Cardoso, a coroa passou a ser usada pela rainha no ano quatro em diante e se tornou uma das marcas registradas de Nefertíti, como uma espécie de "versão feminina" da coroa *kheperesh,* e também de cor azul.[1001] Benkowski atenta para este ponto: em arte egípcia, a cor azul está associada à fertilidade, tanto quanto ao céu, onde brilha o Aton.[1002]

Por isso mesmo, autores como Cyril Aldred acreditam que seja uma alusão à Tefnut, a umidade atmosférica e de forte apelo solar. O autor, contudo, não desenvolve a ideia, queixa também feita por Benkowski em sua dissertação, que oferece uma explicação em parte aceitável para a origem da coroa supramencionada.

A autora descarta totalmente possíveis associações com a coroa de Amon, como sugere Collier.[1003] Benkowski aposta em forte influência da coroa usada pela rainha Tiy como uma esfinge em Sendeiga, na Núbia, para embasar sua teoria.[1004] O leão e, consequentemente a esfinge, que mescla elementos deste animal com traços humanos, são considerados solares e símbolos do poder e força da realeza egípcia, bem como representam o sol nascente e o renascimento, no caso das esfinges.[1005] Não por acaso temos inúmeros blocos onde Akhenaton foi retratado como uma esfinge fazendo oferendas ao Aton e até mesmo elevando o primeiro nome didático do deus a ele próprio.[1006]

[1001] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, p. 67.
[1002] BENKOWSKI, Rachel Rae. Op. cit., 2011, pp. 24-25.
[1003] COLLIER, Sandra. Op. cit., 1996, p. 127.
[1004] BENKOWSKI, Rachel Rae. Op. cit., 2011, pp. 30-35.
[1005] Idem, ibidem, p. 31.
[1006] Akhenaton manteve esta representação tradicional, inclusive com os toucados *afnet* ou *nemes*, que se assemelham à juba do leão.

De acordo com Wilkinson, além do simbolismo solar, leões também funcionam como "sentinelas protetoras", enfatizando um simbolismo de defesa, notável na decoração de portais, linteis, cadeiras, tronos e camas.[1007] Alguns destes itens serão explorados futuramente. Benkowski explica que os leões, *rwty,* são outros expoentes do simbolismo solar, que funcionam como guardiões que ladeiam o horizonte protegendo o sol. Nos *Textos das Pirâmides*, são equiparados aos deuses primevos, Shu e Tefnut.[1008] Com base na literatura funerária antiga, a autora mostra que Shu foi textualmente referido como um leão, forma que Tefnut também adota em alguns contextos míticos. Isto mostra a associação entre os deuses heliopolitanos e os leões, *rwty,* e também explica a forma leonina de Akhenaton e Nefertíti em muitas das imagens aqui reunidas.

Muito embora a maioria das esfinges seja de faraós, tanto Tiy quanto Nefertíti foram retratadas como tais, algo que Williamson e outras estudiosas do período, como Lana Troy, acreditam ter relação com o "olho de Ra", ou seja, divindades femininas, filhas do deus solar, que possuem, entre outras funções, a de proteção da realeza, e mostram seu lado leonino selvagem para desempenhar a função, quando necessário.[1009]

Retomando a ideia de Benkowski, a autora recorda que em um dos mitos do "olho de Ra", Tefnut, enfurecida, abandonou o Egito e partiu para Núbia em forma de leoa, trazida de volta por Shu e Thot, apaziguada, a pedido de Ra.[1010] Isto pode explicar a relação da coroa de topo plano usada por Tiy nas esfinges núbias, uma vez que a deusa Tefnut não possui uma coroa específica, como Háthor ou outras tantas divindades. Manniche, inclusive, sugere que o nome da rainha, cuja tradução é "a bela que retornou" seja uma alusão ao mito do "olho de Ra", conferindo à rainha, desse modo, uma nomenclatura totalmente solar.[1011] Benkowski também fez a observação sobre a coroa e acredita que a "criação de uma coroa de Tefnut" também tenha sido

[1007] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 69.
[1008] BENKOWSKI, Rachel Rae. Op. cit., 2011, p. 32.
[1009] WILLIAMSON, Jacquelyn. Op. cit., 2009, p. 201. Retomaremos e aprofundaremos a discussão sobre "olho de Ra" ainda nesta seção.
[1010] ARAÚJO, Luis Manuel de. "A Viagem Triunfal de Tefnut". In: *Mitos e Lendas do Antigo Egito.* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Editora LivroseLivros, Portugal, 2005, pp. 159-161.
[1011] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 18.

crucial para a rainha Nefertíti, que deu significado próprio a mesma.[1012] Ou seja: emblema de sua função protetora leonina solar.

Segundo Lynda Green, em Tebas, a rainha só foi retratada com a coroa de topo plano no contexto palacial e massacrando os inimigos do Egito. Em Amarna, contudo, seu uso foi enfatizado, especialmente após o ano oito, quando Nefertíti parece definitivamente ter seu *status* religioso equiparado ao do monarca, momento que também marcou sua ascensão na cena política do Egito. Talvez o problema da teoria de Benkowski esteja aqui, já que a autora insiste numa associação da rainha com Háthor nos primeiros anos e, posteriormente, como "personificação de Tefnut", processos que creio terem ocorrido simultaneamente nos anos iniciais, especialmente.[1013]

O uso da coroa de topo plano é muito mais notável em um momento em que as associações heliopolitanas não eram mais tão interessantes, como é o caso desta imagem. Por isso mesmo, defendo que a coroa de Nefertíti tenha sido escolhida exatamente pelas poucas relações com o antigo panteão, (embora sua origem solar seja totalmente plausível), tal qual a *kheperesh* de Akhenaton, conferindo ao casal identidade imagética própria no conjunto iconográfico do período, algo consonante com o panteão evitado em Amarna.

Em mais um exemplar da tumba de Mahu, [Ficha 31 (CA31)] intitulada "Nefertíti Oferece Uma Flor ao Aton", temos o casal real retratado com os tais traços distintos de que falou Robins, achatados, como observamos no capítulo IV. Tais anomalias foram classificadas como "bizarras" por Davies, por deixar o rosto da rainha bastante diferente do que vemos habitualmente.[1014] Nesta composição triangular e muito intencionalmente danificada, Akhenaton, Nefertíti e Meritaton fazem oferendas ao Aton, cujos raios tiveram as pontas apagadas, assim como todos os *cartouches* com nomes régios e do Aton e um dos objetos carregados por Nefertíti na mão direita. Embora a face do faraó e o ato executado por ele não sejam visíveis, é provável que esteja com a coroa capacete com *uraeus,* este aparente.

Um ponto que chama atenção nesta cena de culto é certamente a imensa flor segurada por Nefertíti na mão esquerda, ao contrário dos habituais

[1012] BENKOWSKI, Rachel Rae. Op. cit., 2011, p. 34.
[1013] Idem, ibidem, p. 81.
[1014] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., 1906, part IV, p. 15.

buquês. Green afirma que é difícil identificar o tipo de flor oferecido no contexto litúrgico amarniano, geralmente estas flores se parecem com lótus, e são em grande maioria.[1015] Neste caso, contudo, o longo talo é dúbio e pode sugerir um papiro, que muitas vezes é misturado às flores de lótus.[1016] No Egito, estas podem ser de dois tipos: branca, com botão arredondado ou azul, de pétalas mais estreitas e finas, mais comum na imagética egípcia.

Na iconografia cultual amarniana, as flores de lótus podem aparecer em buquês, várias reunidas, dispostas sobre a pilha de oferendas ou ainda aos pés dos altares.[1017] Embora muitos autores observem relações entre a oferenda de flores de lótus e o culto heliopolitano, a forma como são apresentadas em Amarna é, na visão de Spieser, uma "novidade" ritual, tem muita originalidade e se tornou, a meu ver, emblemática pela recorrência, sobretudo nas mãos da rainha.[1018]

A explicação para tal ênfase talvez seja de fundo solar: a flor de lótus se fecha durante a noite, reabrindo nas primeiras horas do dia, o que a torna um símbolo não apenas do sol, mas também de criação.[1019] Se considerarmos que esta última em Amarna era contínua, ocorria todas as vezes em que o disco solar despontava no horizonte pela manhã, é possível que o excesso de flores de lótus exprima essa renovação das forças criadoras do Aton diariamente. As flores de lótus também são bastante comuns no culto funerário, em função deste simbolismo associado ao renascimento, o que também deve ter sido um fator decisivo para o motivo figurar com frequência nas tumbas amarnianas, conforme observado em inúmeras cenas aqui exibidas.

Em língua egípcia, o termo empregado para oferenda de buquês de flores também é *ankh,* *(ꜥnḫ)*, que já vimos ter relação com a oferta de água e, acima de tudo, a criação e manutenção da vida. Embora associado a inúmeros deuses em reinados anteriores, como Amon, Ptah, Ísis, Háthor e

[1015] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 171. A autora acredita, inclusive, que exista uma relação entre as oferendas de flores feitas pela rainha e a coroa de topo plano, associação que não nos parece tão clara, ao contrário da forte ligação entre os oficiantes, sobretudo Nefertíti com a oferta de flores ao deus Aton.
[1016] Discutiremos sobre o simbolismo do papiro no grupo de "Intimidade da Família Real", bem como a relação de flores e frutas nas escolhas iconográficas de Amarna.
[1017] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 41.
[1018] Idem, ibidem,
[1019] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 121.

outros, em Amarna, os *ankhs* eram exclusivos do deus Aton, inclusive denominados “buquês do Aton”.[1020] Em algumas cenas observamos a própria serpente *uraeus* defronte do Aton segurando o *ankh*, que junto com as flores reforça a ideia vital de regeneração solar contínua, imprescindível em Amarna.

Na mesma tumba, temos a [Ficha 32 (CA32)], intitulada “Casal Real Faz Oferendas na ‘Falsa Porta’ de Mahu”, trazendo no registro superior a família real, que nos interessa na análise imagética, fazendo oferendas de pão redondo ao Aton, enquanto no registro inferior, Mahu, chefe de polícia em Amarna, está ajoelhado com braços erguidos em adoração e aparece como coadjuvante na cena de culto ao Aton, tal como os demais proprietários das tumbas privadas. Embora Robert Hari tenha dito que as “falsas portas” fossem inexistentes em Amarna, a estrutura, que tradicionalmente era o local que permitia a passagem entre as diversas dimensões do universo, em Amarna foi mantida nas tumbas, o que pode ser um argumento contra a ideia de Cardoso a respeito de toda uma temporalidade do universo.[1021]

No registro superior, portanto, temos Akhenaton, Nefertíti e Meritaton com suas vestes e adereços mais habituais, onde o casal oferece pães redondos encimados por um pepino, formas de pão já observadas na base das pilhas de oferendas, mas aqui erguidas diretamente ao Aton para que o mesmo possa se alimentar e efetuar sua atividade criadora constante. De acordo com Cathie Spieser, em reinados anteriores os pães redondos eram representados de perfil nas mesas de oferendas, ao passo que em Amarna sua face é retratada frontalmente, possivelmente no intuito de imitar a forma do disco solar.[1022] Mesmo que existam vários tipos de pães nas listas de oferendas, conforme naquela encontrada em Karnak, existe uma insistência em representar o pão em forma circular, tal qual o Aton, uma espécie de “pão sagrado”, e destituído de associações teológicas, como o pão branco, fortemente vinculado ao deus Amon na décima oitava dinastia.[1023] Disposto sobre as fatias de pão, temos o que a referida autora identificou como sendo um pepino, embora a mesma reconheça - e nós endossamos - que seja difícil identificar frutas, vegetais e legumes dentre as oferendas dispostas.

[1020] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 43.
[1021] HARI, Robert. Op. cit., 1985.
[1022] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 28.
[1023] Idem, ibidem, p. 29.

É importante lembrar que tais oferendas foram retratadas nas tumbas privadas, contexto que certamente considera a importância para regeneração do morto; mesmo que o mundo *post mortem* amarniano não fosse mitificado nos moldes tradicionais, acredito que os alimentos ainda fossem indispensáveis. Neste sentido, a interpenetração de elementos cúlticos e funerários se misturam em Amarna e encontram nas oferendas, tanto quanto na família real, denominadores comuns determinantes para o renascimento da vida em todas as suas instâncias.

O que certamente é marcante nesta falsa porta é a obliteração enérgica, não apenas de praticamente todos os *cartouches* dispostos, como também das oferendas e da face da rainha, embora alguns *cartouches* contendo o nome de Nefertíti tenham sido poupados desta mutilação intencional.

Em "Akhenaton e Nefertíti Fazem Oferendas na Tumba de Rames" [Ficha 33 (CA33)], temos mais uma cena de culto bastante mutilada, mas que ainda nos permite observar elementos importantes acerca do culto ao Aton. Embora obliterados, Davies acredita que os *cartouches* do deus contenham o primeiro nome do Aton, já que a tumba de Ramés é do mesmo grupo de Apy, provavelmente construídas no mesmo período. Do lado esquerdo do registro da entrada da tumba, em tamanho deveras significativo, Ramés adora um hino em louvor ao faraó Akhenaton, onde o dono da tumba agradece por um receber um enterro justo e proclama o faraó como "Uaenra, Luz de todo homem", demonstrando devoção e a supramencionada lealdade ao faraó Akhenaton.[1024] A modesta tumba de Ramés se reflete na decoração ao lado contendo a própria família real, incluindo o próprio Aton. Akhenaton, com a coroa *kheperesh*, eleva um turíbulo para purificação, enquanto Nefertíti, com a coroa de topo plano, ergue um vaso cônico semelhante ao vaso de unguento *medjet*, ao passo que Meritaton chacoalha um sistro. Embora esteja em tamanho menor que o rei, a rainha parece bem mais próxima a ele, se levarmos em conta as cenas de culto em Tebas, marcadas por espaços significativos entre rei e rainha, e grande desproporção de tamanho, quando Nefertíti se portava como coadjuvante, ao contrário das cenas de culto amarnianas, quando atua ativamente como cooficiante.

[1024] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. IV, 1906, p. 30.

Abaixo dos raios solares, temos dois altares que sustentam unicamente um grande buquê de flores de lótus, com quatro das flores abertas e outras três fechadas em botões. A escolha pelo motivo floral neste contexto funerário tem a ver, certamente, com o renascimento do morto, que irá desfrutar sua vida eterna nos templos e palácios amarnianos interiorizados na decoração das tumbas do período. Todavia, a regeneração solar também é considerada, confirmando a ideia da mescla simbiótica de elementos templários e funerários em Amarna.

Da tumba de May temos a [Ficha 34 (CA34)], "Purificação na Tumba de May", onde Akhenaton realiza um ato de purificação com turíbulo semiapagado, assim como parte de sua cabeça e mãos. Atrás do rei, Nefertíti, com a coroa de topo plano, ergue um vaso *nemset,* novamente com a pluma da deusa Maat, também efetuando um gesto de purificação, já que esta era uma das propriedades da água no culto. Será possível estabelecer uma relação entre purificação ritual e purificação moral em Amarna associada à ideia de Maat como "verdade"? Com base no que foi dito acerca do conceito de Maat durante o reinado de Akhenaton, associada aos ensinamentos régios, é provável que sim, ou seja, a "ação purificante dos ritos como forma de purificação ideológica", reforçando, assim, as características da nova visão de mundo que prega uma lealdade dos súditos da elite do rei em vida e no pós-morte para serem recompensados pela família real.[1025] Por isso mesmo o tema de purificação é um dos mais recorrentes nas tumbas, tanto quanto no contexto templário amarniano.

No canto direito da cena, as filhas de Akhenaton chacoalham sistros, como fazem habitualmente. Todos os *cartouches* foram obliterados, com exceção daqueles na base do altar de oferendas, que apresentam o nome didático do Aton em sua primeira forma, e os *cartouches* com os nomes de Akhenaton e Nefertíti com plumas e discos solares. Os *cartouches* régios, neste caso, substituem as figuras régias e devem ser encarados como tais.[1026]

A mesa segue o padrão habitual, repleta de jarros, pães redondos, vasos com frutas, aves assadas, flores de lótus e tigelas incandescentes. O altar em questão é classificado como "altar trono", um dos tipos principais em

[1025] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 85.
[1026] Idem, ibidem, p. 88.

Amarna, conforme vimos nas imagens por nós reunidas.[1027] O trono representa não apenas a presença do rei, como também a legitimação do faraó como governante das "Duas Terras", de modo que as oferendas dispostas sobre um altar deste tipo sugerem que Akhenaton oferece ele próprio ao Aton.[1028] Se considerarmos a presença do nome da rainha nas bases dos altares deste tipo, é notável que Nefertíti também seja associada ao trono, como foi destacado em cenas de sobreposição das imagens do casal entronizado diante dos súditos e debaixo dos raios solares.

Um aspecto evidente em todas as cenas de culto é a presença das filhas de Akhenaton chacoalhando sistros arqueados, instrumentos cujo "significado simbólico perpassou suas propriedades musicais".[1029] Ele tem um forte apelo de proteção e era crucial durante o ritual. De acordo com Lana Troy, as mulheres da família real executando a supramencionada função de "olho de Ra", de proteção, eram como um "meio para regeneração do pai... uma união provocada através do desempenho musical e de oferendas".[1030] Ou seja, as mulheres da realeza como veículo para regeneração cósmica e dinástica da realeza, como força geradora motriz.

No caso específico das crianças, estas sempre foram símbolos de renascimento e rejuvenescimento e, em Amarna, as mesmas parecem representar a diversificação da criação, bem como enfatizam a fertilidade do casal real, notável na nudez das mesmas nas cenas.

Todavia, acreditamos que a importância das mulheres no culto, embora fosse uma tendência da dinastia em questão, só foi enfatizada no intuito de sustentar a nova ideologia régia, que clama por elementos femininos, carentes na cosmovisão de Amarna.[1031] Não creio que as filhas do rei tenham sido adoradas como deusas, apenas cumprem um papel sagrado no ritual diário ao Aton como representantes do culto de Háthor, chacoalhando sistros, elementos que aludem à deusa, mesmo sem os motivos bovinos. Ao contrário de Nefertíti, que acredito ter desempenhando papéis divinos diversos, como Háthor, por exemplo, e foi venerada como tal, em vida, assim como o faraó.

[1027] Idem, ibidem, p. 23.
[1028] Idem, ibidem.
[1029] Idem, ibidem, p. 19.
[1030] Apud WILLIAMSON, Jaquelyn. Op. cit., 2009, p. 202.
[1031] A favor, idem, ibidem.

Em suma, as mulheres da família real além de “símbolos cosmogônicos” para equilibrar o excesso de elementos masculinos/neutros do Aton, também atuam como divindades e são indispensáveis para ordenação/manutenção cósmica, bem como para sustentar a concepção de mundo de Akhenaton.

Na [Ficha 35 (CA35)], “Nefertíti Eleva um Vaso com Unguento ao Aton”, novamente temos um passo do culto envolvendo purificação - neste caso, com vaso de unguento *medjet,* artigo de luxo e prestígio, segurado pela rainha, já que a figura do rei está fragmentada, como toda parte superior do relevo de alabastro, oriundo do complexo palacial de Amarna. Assim como as outras imagens geradas nestas edificações (as balaustradas aqui reunidas, o que pode, inclusive, ser o caso desta), o rei aparece em proporções muito maiores que a rainha, que repete o toucado *afnet* da ficha CA10, cena de composição semelhante a esta.

Aqui, contudo, Akhenaton e Nefertíti receberam em seus corpos os *cartouches* com os primeiros nomes didáticos do Aton no rei e vazios na rainha, o que não era usual. No altar-trono, à esquerda da cena, a presença de três vasos de unguento *medjet,* o que pode ser um indicativo de que o faraó também realiza esta oferenda ao Aton. Meritaton, bem menor que a rainha, sacode um sistro arqueado. A apresentação de unguento neste tipo de recipiente é bastante antiga e no culto diário tradicional estava associada à unção da estátua divina através de óleos perfumados de tipos diversos e unguentos.[1032] Com a inexistência da estátua divina em Amarna, o ritual certamente perde um pouco de suas características originais. Spieser acredita que era apresentada quando do surgimento dos primeiros raios solares, já que no templo era feita antes da retirada da estátua do tabernáculo, um dos passos iniciais do culto divino tradicional.[1033]

Outra particularidade do período observada pela autora é que os vasos contendo líquidos em Amarna são desprovidos de rolhas, para que o deus pudesse acessar diretamente com seus raios o conteúdo de coloração vermelha do recipiente.[1034] Neste contexto de purificação, a pedra adotada, o

[1032] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 36.
[1033] Idem, ibidem, p. 37.
[1034] Idem, ibidem.

alabastro, é bastante empregada no âmbito ritual e tem forte associação com purificação, reforçada em sua coloração branca, que alude à pureza.

Na [Ficha 36 (CA36)], "Akhenaton e Nefertíti Fazem Libações e Purificam o Aton", temos uma configuração ligeiramente distinta das cenas de culto, um pouco mais centralizada do que habitualmente. Na parte inferior esquerda, temos a presença da princesa Meritaton carregando um leque, que funciona como uma espécie de cetro em forma de papiro encimado por uma pluma de avestruz, atributo que geralmente os dignitários amarnianos utilizam.[1035] A primogênita ainda segura uma faixa de algodão chamada *sw*, outro atributo dos altos funcionários da elite de Amarna, o que pode ser uma forma de conferir *status* e prestígio à filha mais velha do casal real.

No centro da imagem, Akhenaton ergue dois vasos *nemsets* ao Aton, usando possivelmente a coroa *kheperesh* com faixas, um peitoral e um saiote plissado com cauda de touro, enquanto Nefertíti usa um vestido de tecido e caimento semelhantes, além do peitoral. A rainha, por sua vez, ergue um vaso de incenso, *snṯr,* reforçando o ato de purificação com água e incenso ao Aton. É importante observar que ambos foram retratados no mesmo recinto com os *cartouches* corporais, algo impensado em Tebas.

Nesta cena, alguns elementos interessantes são provenientes do altar, classificado como "troncônico" por Spieser, que está abarrotado de partes de boi, gansos/patos, pães redondos, vegetais, buquês de lótus e tigelas de incenso.[1036] Na parte inferior, entre os altares, foram dispostos vasos com buquês de flores de lótus com uma fruta amarela da mandrágora ou da árvore persea, *ished,* ambas de forte simbolismo solar.[1037] A presença da fruta neste buquê com flores, associadas ao renascimento, certamente reforça este simbolismo solar, relacionado ao nascimento do Aton todas as manhãs, momento que os hinos descrevem como de intensa alegria e que parece ser o auge do culto ao deus de Amarna.[1038]

[1035] Idem, ibidem, p. 92. De acordo com a autora, o paramento nos permite distinguir nas cenas funcionários com Ay, Meryra e Ahmés, por exemplo.
[1036] Idem, ibidem, p. 24.
[1037] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, p. 90.
[1038] Sobre as supracitadas frutas no contexto funerário, Cf. BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, pp. 205-210.

Na ficha intitulada “Consagração de Oferendas na Tumba de Ay” [Ficha 37 (CA37)], Akhenaton e Nefertíti, com as cabeças apagadas em função da remoção dos blocos nesta área, erguem um bastão *kherep/*cetro *sekhem* ao Aton. Rei e rainha trajam vestes soltas, plissadas e transparentes, e estão acompanhados de suas filhas, das quais só vemos as partes inferiores dos corpos, também removidos, mas que parecem acompanhar os mesmos trajes dos pais. No canto esquerdo, dividido em registros, o que não era muito habitual nas cenas amarnianas, temos a presença de funcionários régios segurando guarda-sóis ao lado de uma princesa (apagada) e dois anões, igualmente obliterados, e ainda mulheres carregando o leque mencionado na imagem anterior, bem como as faixas que Spieser classifica como um “sinal de elegância” associado às vestes festivas no Reino Novo.[1039]

Com base nos resquícios da coroa usada por Nefertíti, onde podemos ver um pequeno falcão com um disco solar na cabeça, é possível que a rainha esteja usando uma coroa *hem-hem,* pela presença destes elementos similares àqueles observados na ficha CA31. Se de fato for isto, temos aqui dois elementos que conferem autoridade à rainha, que porta o bastão *kherep/sekhem* e, ainda, uma coroa de forte conotação funerária, distinta daquela usada pelo faraó, que, pelo contorno, parece ser a *kheperesh.*

No altar-trono temos na base os *cartouches* com nomes do Aton intactos, bem como os *cartouches* régios de Akhenaton e Nefertíti com plumas e disco solares, reforçando a ideia de que o casal oferece ele próprio ao Aton. Na parte superior do altar, as oferendas foram dispostas como de costume: jarros de água *hés,* amarradas com uma faixa e sem rolha, para que o conteúdo fosse acessado diretamente, assim como nos vasos de unguento *medjet.* A ausência de rolha pode se tratar de uma tentativa de desvincular as garrafas *hés* daquelas de mesmo tipo oferecidas ao deus Amon-Ra, fechadas com rolhas com cabeça de carneiro.[1040]

Acima, temos pães redondos, aves assadas, buquês de lótus e as tigelas com incenso. Para Cathie Spieser, a organização dos altares de oferendas em Amarna segue uma disposição cosmogônica com base em uma ordenação tripartite do mundo: a água, que remete ao oceano primordial, as

[1039] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 93.
[1040] Idem, ibidem, pp. 27-28.

águas primevas; os pães, funcionando como uma “zona de transição”; os animais e vegetais, representando a esfera terrestre; e o âmbito divino, representado por perfumes, flores de lótus e incenso.[1041]

Correta ou não em sua teoria, um elemento que a autora se esqueceu de considerar em sua análise é a presença constante dos raios solares, que incidem na esmagadora maioria das cenas de culto nos altares, seja este de qual tipo for. Dentro da lógica sugerida por Spieser, é possível afirmar que quem de fato mantém este mundo organizado é a ação do deus na terra, que sempre toca com suas mãos o que é oferecido, reforçando sua atividade criadora e regeneradora contínua na terra.

5.2.2. Sistematizando a Análise das Imagens de Culto ao Aton

Com base no que foi apresentado anteriormente, observamos uma clara distinção das cenas de culto ao Aton em Tebas e Amarna, especialmente no que concernem as representações da rainha Nefertíti, mais fluidas e variadas do que as representações de Akhenaton, que estabeleceram um padrão mais rígido para a figura régia em praticamente todos os contextos elencados: templário tebano e amarniano, palacial, público, funerário régio, funerário privado e ainda na joalheria.

As imagens produzidas nos primeiros anos de reinado, portanto, provenientes de Tebas, estão sob a regência do primeiro nome didático do Aton, que confere forte androginia típica dos deuses primevos heliopolitanos, Shu e Tefnut, ao casal que funciona em Amarna da mesma maneira primordial, Akhenaton e Nefertíti. Todas as sete imagens aqui reunidas foram geradas em templos diversos ao Aton em Tebas e apresentam o faraó Akhenaton como oficiante principal em proporções bem maiores que a rainha Nefertíti, equiparados apenas em uma cena de “beijar o chão”, (CA7) que me parece uma exceção dentro do conjunto iconográfico tebano, onde os oficiantes geralmente estão de pé. Imagem similar proveniente de Heliópolis (CA13) mostra, contudo, alguma desproporção nos tamanhos de rei, rainha e filha mais velha, que efetuam os mesmos gestos, prostrados diante do Aton.

[1041] Idem, ibidem.

A veste mais usada por Akhenaton foi um saiote curto e a coroa preferida a *kheperesh*, a coroa do monarca reinante, com poucas associações com o antigo panteão. Em duas cenas (CA1 e CA4) o rei aparece com *cartouches* corporais na presença da rainha, que não recebeu o motivo que creio ter relação com a divinização do casal, um traço distintivo dos oficiantes e que exprime a consubstancialidade dos mesmos com o criador da cosmovisão de Amarna, Aton.

A rainha, por sua vez, apresenta uma profusão de coroas e perucas, com destaque para a coroa hathórica, que a associa diretamente com a referida deusa, reforçando a necessidade do elemento feminino para a nova visão de mundo, onde Nefertíti, entre outros papéis divinos, cumpre a de Háthor, como filha e "olho de Ra", deusa que pode ser encarada como um "princípio feminino" no momento da criação, indispensável para que o mundo ganhasse forma, fosse gerado e regenerado, função que compartilha com as filhas no contexto ritual amarniano.

No Castelo do Benben, seu templo particular, Nefertíti é a oficiante principal, onde adota vestes mais soltas, plissadas, que serão mantidas em Amarna, diferentes dos trajes justos que usa na presença do rei nos demais templos e/ou palácios em Tebas. É possível que neste Castelo do Benben, de nome heliopolitano, assim como na Sala de Colunas de Nefertíti, dentro do templo principal em Tebas, a rainha estimulasse o próprio Aton, demiurgo cujo processo de criação não foi relatado em narrativas míticas, tal como as cosmogonias de Heliópolis, Hermópolis e Mênfis.[1042]

A única filha retratada nas cenas de culto reunidas em Tebas foi Meritaton, que atua junto da rainha invariavelmente com um sistro, vestes semelhantes às da rainha e uma trança lateral.

O principal marco espacial nas cenas de culto é a mesa com oferendas diversas ao Aton, com destaque para o altar-trono, que representa o rei do Egito e também a rainha, nas cenas em que esta atua sem o marido.

Ao contrário de Tebas, em Amarna temos cenas da família real nos contextos: palacial (CA10, CA12, CA35, CA38), templário (CA5, CA11, CA14), público (CA15, CA16, CA17, CA18), funerário régio (CA9, CA20, CA22),

[1042] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 18.

funerário privado (CA19, CA23, CA24, CA25, CA26, CA27, CA28, CA29, CA30, CA31, CA32, CA33, CA34, CA36, CA37) e, ainda, um anel-sinete (CA21). Convém lembrar que para a análise foram incluídas as fichas encontradas em Hermópolis, mas cuja origem é Akhetaton.

Deste modo, três dos quatro exemplares oriundos do Grande Palácio (CA10, CA35, CA 38) em Amarna são as chamadas “balaustradas”, decoradas com cenas da família real sempre com Akhenaton, Nefertíti e Meritaton. Se o rei alternou a coroa, a sua veste mais usual foi o saiote com cauda de touro, de forte apelo ritual. A rainha Nefertíti apareceu duas vezes com um *khat*, sempre com um vestido plissado transparente. Embora as balaustradas sejam estruturalmente idênticas, as ações efetuadas pela família real são diversas: libação, consagração, apresentação de unguento, sendo que Nefertíti sempre repete o gesto de Akhenaton, bem como os mesmos paramentos/utensílios do marido, portanto, com a mesma finalidade ritual.

Outro elemento que se destaca nessas balaustradas é o tamanho desproporcional entre rei e rainha, discrepância que pode estar relacionada não apenas com o período em que as mesmas foram confeccionadas, mas também com o local, que neste caso é o palácio real, estrutura fortemente vinculada ao poder régio e ao próprio rei do Egito.

As poucas cenas de culto aqui reunidas podem ser explicadas pelo desmantelamento sistemático dos templos atonistas após a morte de Akhenaton. Os melhores exemplares são aqueles do Maruaton, templo solar erigido para a filha mais velha de Akhenaton, que faz companhia ao rei chacoalhando o sistro, como de costume (CA14).

No contexto público, temos quatro estelas de fronteiras (CA15, CA16, CA17, CA18), as quais apresentam o rei usando sempre a coroa *kheperesh* e um saiote curto, com cauda de touro em algumas delas. Nefertíti, por outro lado, utiliza uma coroa diferente em cada uma das cenas: hathórica, alta de topo plano, com chifres curvos de carneiro e com plumas sobre o barrete, além do vestido plissado transparente habitual.

Em todas as estelas de fronteiras aqui reunidas, as filhas retratadas foram duas: Meriaton e Mekataton, e pode haver um simbolismo nessa escolha, já que o número quatro, conforme afirmamos no capítulo III, é o

número da perfeição e da totalidade, um dos números mais comuns no contexto litúrgico egípcio.

O gestual de Akhenaton e Nefertíti é o mesmo em todas as cenas: braços erguidos em adoração ao Aton. A ênfase no ato de venerar o deus está certamente associada ao local público, à vista de todos nas cercanias da cidade de Amarna, enfatizando, desse modo, a função de intermediação entre homens e deuses que a família real desempenha. A insistência do altar-trono nas estelas de fronteiras reforça esta ideia.

No âmbito funerário régio (CA9, CA20, CA22), o rei alterna vestes, ora o saiote curto, ora uma túnica branca, coroas e gestos, assim como a rainha, que novamente repete os gestos de Akhenaton nos atos de apresentação de flores de lótus, consagração das oferendas e adoração ao Aton. Ao contrário das balaustradas, contudo, aqui a diferença de tamanho do rei e da rainha é bastante razoável, algo que também será visto no contexto funerário privado. A cena da tumba real (CA22) foi modificada para incorporar as filhas, num raro momento em que quatro delas atuam conjuntamente. Em uma delas (CA9), o casal real oferece flores de lótus ao Aton, uma novidade no culto diário amarniano que se associa ao renascimento solar, bem como do morto.

No contexto funerário privado, além da pouca variação de tamanho entre o casal, notamos também uma maior proximidade entre eles nos atos efetuados diante da mesa de oferendas. Temos até mesmo uma cena (CA28) na qual Akhenaton e Nefertíti foram desenhados com o mesmo contorno e realizando o mesmo gesto de espalhar cristais perfumados no Grande Templo, elemento que enfatiza a ideia de equiparação entre o casal no contexto ritual amarniano. Na maioria das cenas, as oferendas foram dispostas em altares-trono com os nomes do Aton, rei e rainha entre *cartouches* nas bases, mas há casos em que se preferiu o modelo troncônico de altar ou o uso de ambos na mesma cena, geralmente com flores de lótus nos de tipo troncônico e vasos para libação. As oferendas de jarros de água, pães redondos, vegetais, frutas, aves, carnes e flores sempre são empilhadas por tigelas contendo incenso para serem queimados, organização que Cathie Spieser acredita ser de fundo cosmogônico. Partindo desta interpretação, portanto, a presença do Aton sobre as mesas de oferendas, ponto focal dos raios solares nas cenas de culto, enfatiza a ação contínua de criação e recriação do universo, reiterada todas as

vezes que o Aton surge no horizonte. O excesso de provimentos serve para alimentar magicamente o deus em sua função de mantenedor da vida em todas as suas instâncias, o que inclui a alimentação e a regeneração do próprio morto na tumba.

Na maioria absoluta das cenas o faraó está usando a coroa *kheperesh*, coroa do monarca vivo reinante, mas também sem associação com nenhuma divindade; neutra, do ponto de vista teológico, pura. O mesmo pode ser dito a respeito da coroa de topo plano de Nefertíti: apesar da sua possível origem solar, tal elemento não se vincula a nenhum deus ou deusa do antigo panteão, mesma premissa utilizada para escolha do solo da cidade de Amarna, conforme apresentamos em uma proclamação régia nas estelas de fronteiras no capítulo I.

As vestes, sempre brancas, que aludem à pureza ritual, no caso do rei, se alternam entre uma túnica, um saiote curto ou o saiote com cauda de touro, ao passo que a rainha usa o mesmo vestido plissado transparente que revela as formas de seu corpo volumoso, já que a maioria das cenas funerárias privadas foi concebida ainda sob a regência do primeiro nome didático do Aton, que enfatiza traços férteis do casal real, realçados também pela presença das filhas e na nudez das mulheres.

Uma das ações mais comuns dentre as realizadas pelo rei no contexto funerário privado, que inclui um parapeito na casa de Panehesy (CA19) com quatro recorrências, é o ato de espalhar cristais perfumados com um bastão específico sobre a pilha de oferendas, mais uma inovação no ritual diário do Aton.[1043] A rainha, contudo, só o faz na tal cena de imagens sobrepostas, o que nos leva crer que seja um passo crucial no ritual diário, já que o faraó era quem o executava, exclusivamente. Nestas cenas de cristais, a rainha geralmente faz uso do bastão *kherep* para consagrar oferendas, como nas fichas CA19b e CA30, onde também segura tigela com incenso, certamente para auxiliar o marido.

A ênfase na purificação é tão grande nas cenas de culto que é comum a associação de atos de libação com incenso, como nas fichas CA26, CA34 e CA36. Nesta última, por se tratar de uma composição espelhada o rei e a

[1043] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 82.

rainha alternam gestos purificadores com água e incenso: de ambos os lados usam um turíbulo e um vaso *nmst* cada um. O rei oficia com um vaso *nmst* com pluma de Maat, que reforça o caráter purificador deste ato, já que o conceito de Maat, em Amarna, está diretamente associado ao faraó Akhenaton, "que vive em Maat". Em outras duas cenas em que o faraó utiliza o turíbulo (CA24 e CA33), a rainha Nefertíti não executa o mesmo gesto e ora oferta um cone de unguento ao deus, ora eleva um buquê de flor de lótus, passos do culto que também se associam à purificação, ou seja, complementam e reforçam a ação efetuada por Akhenaton.

Há ainda duas cenas de consagração de oferendas com bastão *kherep* por parte do rei e em ambas a rainha efetua o mesmo gesto do marido com o mesmo bastão (CA25, CA37). Uma cena que foge um pouco aos padrões é aquela em que toda a família real, incluindo as filhas, ofertam buquês de flores de lótus ao Aton (CA27). A oferta de lótus, contudo, é mais comum na mão da rainha no contexto funerário privado e pode estar associado aos poderes regeneradores que desta se espera em sua função como "olho de Ra." Em apenas uma imagem o faraó oferece alimento ao deus, neste caso, o pão redondo, ação que Nefertíti acompanha. Também com apenas uma recorrência temos a elevação do nome didático do Aton ao próprio deus, que acredito funcionar como um substituto da oferta de Maat, destacando o apoio do rei e da rainha à ordenação do universo.

Um ponto notável é que o material imagético do período associado ao culto divino confirma a importância política e religiosa que a rainha Nefertíti adquiriu durante o reinado de Akhenaton, processo iniciado em Tebas e concretizado em Amarna quando a rainha abandonou o "estado passivo" e passou a atuar ativamente no culto divino, como paramentos e adereços de cabeça típicos do rei do Egito.

A respeito das filhas, a maior parte das imagens prioriza cenas com a primogênita somente ou aquelas com as três mais velhas, Meritaton, Mekataton e Ankhsenpaton, geralmente chacoalhando o sistro, elemento que se associa à deusa Háthor, revelando, portanto, a função que cumprem neste contexto litúrgico, evocando a deusa bovina que já vimos ser determinante para a regeneração das forças do próprio pai, Akhenaton.

Além da cena de profusão de flores de lótus (CA27), há mais duas em que Meritaton efetua um gesto distinto das irmãs: segurando uma tigela na supramencionada cena de imagens sobrepostas do casal real (CA28) e segurando um cetro com pluma de avestruz e uma fita, atributos típicos dos dignatários que conferem prestígio a primogênita (CA36). Em todas as demais, Meritaton chacoalha sistro com ou sem as irmãs.

Acerca da iconografia divina, embora esteja presente em absolutamente todas as cenas de culto, a representação do Aton é basicamente a mesma, salvo raríssimas exceções, como na ficha CA23, na qual o Aton apresenta semicírculos na tumba de Meryra, na CA20, em que aparece sem os raios, o que pode indicar um sol noturno, e na CA21, com duas cobras laterais, ao contrário da *uraeus* frontal. Um ponto que deve ser mencionado é que todas as ações dos oficiantes são feitas para o Aton e não há interação entre os familiares.

Com base na proposta metodológica de Claude Berard, observamos que nas imagens de culto ao Aton temos um grupo de elementos constantes, as chamadas unidades icônicas formais, que se resumem aos oficiantes (rei, rainha e filhas), o Aton e as mesas de oferendas, conjunto que reunido destaca o papel de únicos intermediários entre os âmbitos terreno e divino que a família real executa, com destaque para o casal, Akhenaton e Nefertíti. A ação dos oficiantes gera uma reação no Aton, que emana seus raios protetores e regeneradores ao casal, extensivos ao restante da sociedade egípcia, que deveria venerá-los como deuses em vida.

5.2.3- A Exposição da Vida Particular

O grupo de imagens régias classificadas como “Intimidade da Família Real” reúne os exemplares mais emblemáticos do reinado de Akhenaton, com inovação na composição de certas cenas retratando enorme informalidade e intimidade, algo incomum em arte egípcia. Todas as 16 imagens reunidas nesta temática foram produzidas em Amarna, mas pensadas para contextos distintos. Das casas das elites, temos quatro “estelas-santuário”, assim classificadas por Dorothea Arnold, para o culto da família real (IR39, IR41,

IR46, IR47).[1044] Ainda no contexto doméstico, uma estela de pedra inacabada onde a rainha faz uma libação ao rei (IR40).

No âmbito funerário régio, duas cenas envolvendo lamentação do casal real diante da morte da filha Mekatatón (IR44, IR53). Todavia, tal como no grupo de culto ao Aton, são as tumbas de particulares aquelas que nos fornecem a maioria das cenas, como outra libação ao rei (IR50), uma cena de alimentação envolvendo a rainha Tiy (IR52), outra também com a mãe de Akhenaton onde todos ingerem líquidos (IR53) e ainda uma cena em que as filhas do rei abanam o cetro com pluma de avestruz diante do casal real (IR54).

As filhas foram particularmente favorecidas neste grupo e aparecem retratadas na intimidade fraternal, como na pintura da Casa do Rei (IR42) e no bloco encontrado em Hermópolis (IR49), também gerada no contexto palacial. O grupo de intimidade ainda conta com um peitoral inacabado de carneliana (IR 42), uma estatueta do rei com uma filha (IR48) e uma estela privada de Pasi (IR45).

Iniciaremos a análise deste grupo de intimidade com a famosa "Estela de Berlim" [Ficha 39 (IR39)], que, como salientamos, era utilizada para veneração doméstica pela elite de Tell El Amarna e, portanto, tinha finalidade devocional, como todas as estelas-santuário reunidas neste subgrupo. A relação íntima dos membros da realeza, aqui representados por Akhenaton, Nefertíti, Meritaton, Mekatatón e Ankhsenpaton, é um dos aspectos mais relevantes da composição. Na estela de Berlim, o grupo familiar, que esbanja afagos e carícias incomuns em arte do antigo Egito, está sentado casualmente sob os raios do Aton, que os ilumina no alto da cena.[1045] Observamos aqui a presença do hieróglifo *pet*, (céu), sobre as cabeças da família e colunas de capitéis papiriformes (em forma de papiro) sobre as esteiras de junco, que permitem que a luz do sol possa penetrar livremente.[1046]

Ao contrário das imagens anteriores de culto ao Aton, onde a desproporção entre os tamanhos do rei e da rainha é notável, sobretudo em Tebas, aqui a disparidade diminuiu drasticamente, tornando Akhenaton e Nefertíti praticamente equiparados.

[1044] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 97.
[1045] A descrição densa foi feita em nosso catálogo.
[1046] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 99.

É interessante observar que Akhenaton está sentado em um banco comum e Nefertíti em um assento régio decorado com os símbolos de união das "Duas Terras", *sema tawy*, o que pode ser um indicativo de igualdade de poder entre rei e rainha.[1047]

Um aspecto importante desta imagem diz respeito a uma construção cíclica do espaço - inovação amarniana -, que torna a relação das figuras exibidas mais próxima e mais intimista. Davis provou a existência de uma organização concêntrica neste tipo de composição, cujo ponto focal é o gesto das filhas de Akhenaton, gesto este recorrente também na chamada Estela do Cairo (IR41).[1048] Outros exemplos de composições circulares são o banquete régio na tumba de Huya com a presença da rainha Tiy (fichas IR51 e IR52) e a pintura das filhas do rei hoje no Ashmoleam Museum de Oxford (IR43).

Observamos no esquema montado por Davis como o arranjo era feito circularmente na Estela de Berlim.

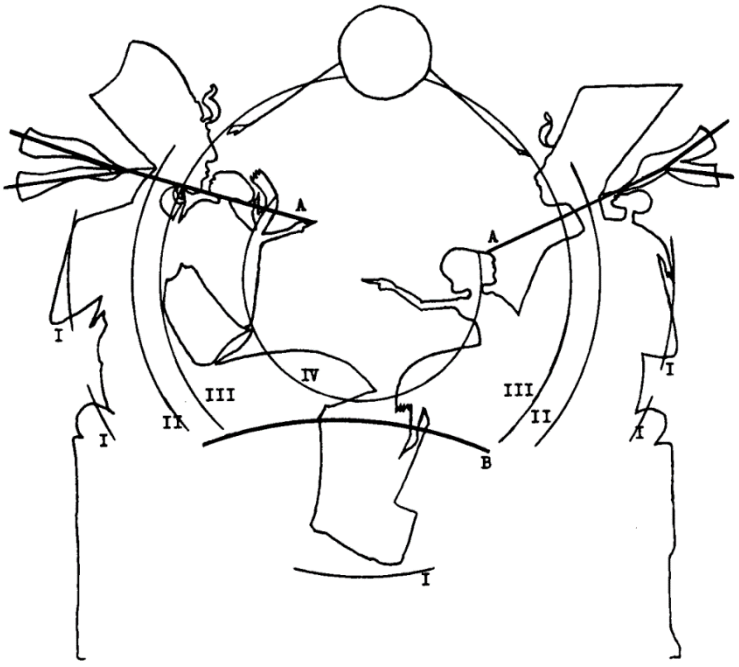


Figura 44: Organização concêntrica, que não chega a formar um círculo completo, aproxima os membros da família real e revela a intimidade dos mesmos. **Referência:** DAVIS, Whitney. Op. cit., 1978, p. 390.

[1047] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 102.
[1048] DAVIS, Whitney. Op. cit., 1978, p. 388.

De acordo com a autora, Amarna introduziu, em termos artísticos, detalhes "relacionais", quebrando com a composição apositiva em duas dimensões na qual as figuras e objetos principais, quando vistos em relação uns aos outros, "agem como entidades adjuntas ou termos em vez de subunidades de um grande sistema composicional".[1049]

A forma como os corpos das crianças e do casal real estão sobrepostos nesta estela nos dá uma sensação de profundidade, evidenciando certa tridimensionalidade pouco comum em arte egípcia.[1050] Este, para Aldred, é um dos pontos inovadores da arte de Amarna. O relevo apresentado no capítulo III, onde a mão do rei oferta um ramo de oliveira ao Aton, que enverga pelo peso das azeitonas, é um exemplo da "nova realidade espacial'' introduzida no período.[1051]

Outros exemplares, como ramos de trigo e cachos de uvas, também receberam um tratamento que se assemelha à perspectiva, com textura e muita vivacidade.[1052] No primeiro caso, é possível observarmos as espigas levemente balançando com o vento, conferindo, além de profundidade, movimento à imagem, já que as espigas estão sobrepostas, o que também não deixa de ser uma inovação, pois os egípcios preferiam retratar o gesto que substituía o movimento.

Dorothea Arnold sugere que o ato de apontar nesta Estela de Berlim seja, neste contexto doméstico, apotropaico.[1053] Na arte egípcia tradicional, este gesto mágico era realizado para evitar o mal. A autora usa o exemplo do nascimento de um bezerro, onde homens executam tal ato para proteger o recém-nascido, de forma similar às crianças de Amarna. Nesta estela, portanto, as filhas de Akhenaton desempenham um papel de proteção da casa, do nascimento, como faziam Bes e Tauret, tradicionalmente.[1054]

Na "Estela do Cairo" [Ficha 41 (IR41)], novamente ressaltamos a composição circular do espaço, uma inovação dos artesãos amarnianos e que

[1049] Idem, ibidem.
[1050] Ideia sustentada pela maioria dos autores, mas que Robins e Kantor desaprovam. Cf. ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 48. KANTOR, Helene. Op. cit., 1957, p. 49.
[1051] Cf. figura 15 na página 126.
[1052] O exemplo do trigo é proveniente de um bloco de Hermópolis e pode ser visto em SCHULZ, Regine. "Os Templos de Tebas Ocidental – O Culto dos Mortos e a Veneração dos Deuses". In: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). Op. cit., 2001, p. 201.
[1053] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 100.
[1054] Idem, ibidem, pp. 100-102.

aproxima aqueles retratados em cena, como na Estela de Berlim. Aqui a construção concêntrica também recaiu na ação das crianças, Meritaton, Mekataton e Anksenpaton. A centralização do Aton no topo da estela desvia os olhares dos observadores imediatamente para a família real, bastante marcada por elementos andróginos, promovendo o tal "deslocamento teológico" de que se falou no capítulo IV.

Dorothea Arnold chama atenção para Meritaton no centro da estela, no meio da família, efetuando um gesto análogo ao dos demiurgos criadores, Nun e Shu, em representações de períodos anteriores, com os braços erguidos.[1055] Acrescento aqui o deus Heh, , da cosmogonia hermopolitana supramencionada no capítulo II, que já vimos ter sido evocada nas cenas de culto mesclando libações com flores de lótus, bem observado por Cathie Spieser.

Nos relatos míticos, os deuses Heh foram criados por Ra para sustentar o céu estrelado em forma de vaca, também auxiliado por Shu. Esta pode ser a função da primogênita ajudada pelo pai, Akhenaton, a segurar o brinco de ouro, tal qual Shu, ideia reforçada aqui pela presença do nome didático que inclui este deus e a forte androginia das figuras, ou seja, auxílio e proteção. A circularidade da joia que recebe do pai, assim com o pão redondo das cenas de culto ao deus, é uma maneira de combinar as formas esféricas com o disco solar, além do brilho do ouro com o brilho do Aton.

As filhas do faraó estão nuas, sendo que as duas mais velhas, Meritaton e Mekataton, foram retratadas com as genitálias ligeiramente destacadas, certamente enfatizando a fertilidade da família real, uma das funções destas estelas domésticas. Todas estão com as cabeças raspadas, em forma oval, que alude a elementos primevos, com exceção de Meritaton, com a trança lateral típica. Meritaton, Mekataton e Ankhsenpaton, portanto, simbolizam a diversificação da criação, tal como na enéada de Heliópolis. Curiosamente, a família formada por Akhenaton, a esposa, as seis filhas e o Aton formam um grupo de nove seres divinos, que deveriam ser cultuados pela elite amarniana. Aqui, contudo, tal como na Estela de Berlim, temos apenas três filhas, número da pluralidade.

[1055] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 101.

Ao contrário das imagens de outros períodos, em Amarna houve o que Freed denominou como um "entendimento do potencial emocional da vacuidade" por parte dos artesãos e pintores, já que não havia mais aquela preocupação exagerada em cobrir os espaços vazios.[1056] De acordo com o supracitado estudo de Davis, nas imagens de organização circular o problema foi solucionado preenchendo os vácuos com inscrições, como nesta estela.[1057]

Tal como na estela do Cairo, Akhenaton optou pela coroa *kheperesh* e Nefertíti a alta de topo plano, ambas azuis, coroas mais recorrentes também nas cenas de culto ao Aton. Como na imagem anterior, os bancos nos quais Akhenaton e Nefertíti estão sentados funcionam como marcos espaciais cruciais, neste caso, ambos com símbolos heráldicos de *sm3 t3wy.*

Na [Ficha 46 (IR46)] temos a chamada "Estela de Paris", bastante fragmentada, mas que pode ser classificada como uma "estela-santuário", a julgar pelo que restou na parte inferior da mesma. Com base na reconstrução feita por Norman de Garis Davies, Aldred classifica a cena como "sem precedentes" por tamanha informalidade, poucas vezes vista em arte egípcia.[1058] A temática é recorrente na décima oitava dinastia em contextos em que a mãe do faraó reinante está com Amon-Ra.[1059] A escolha parece intencional, uma vez Akhenaton, como bem observou Arnold, desempenha o papel materno nesta estela, segurando a esposa e as filhas com cuidado.[1060] É possível, inclusive, que estivessem se beijando, como será visto em outros contextos de intimidade semelhantes. Deste modo, novamente observamos a família real adaptar uma temática do contexto palacial e ou templário tradicional em seu benefício, no intuito de favorecer os papéis divinos que desempenham na cosmovisão de Amarna.

Os únicos marcos espaciais presentes nesta cena são a cadeira com patas de leão, destacando a função protetora e solar deste animal, e uma cesta com frutas, contendo quatro tipos distintos: peras e uvas na base e mandrágoras e figos na parte superior.[1061] No topo da cesta, um enorme buquê

[1056] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 121.
[1057] DAVIS, Whitney. Op. cit., 1978, p. 389.
[1058] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 134.
[1059] Idem, ibidem.
[1060] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 104.
[1061] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 31.

com flores de lótus, que favorece a ideia de renascimento, especialmente associada à fruta da mandrágora, de cor amarela e redonda, que também beneficia o renascimento solar, conforme destacamos nas cenas de culto. Spieser acrescenta que a fruta também tinha propriedades que provocam euforia, bem-estar, de modo que se adequam aos versos otimistas expressados nos hinos ao Aton, que valorizam os aspectos benéficos da luz solar diurna.[1062]

Um ponto interessante acerca dessa associação entre flores e frutas na imagética egípcia é que tal associação era típica dos festivais religiosos, muito comuns na décima oitava dinastia, e vinculados ao deus Amon, mas inexistentes em Amarna. No festival tebano de *Opet*, por exemplo, entre outras ações rituais, era promovida uma "unidade" entre o faraó e o deus Amon-Ra, ao passo que a união também "regenerava os poderes de ambos".[1063]

A associação das frutas e flores no reinado de Akhenaton exacerba a ideia de renascimento solar, que parece ser a maior preocupação dos ritos envolvendo o Aton, tanto no âmbito litúrgico quanto doméstico, já que a ausência do disco solar nos céus é temida como a morte. Dentro desta lógica, é cabível pensar que tal associação, tal que o festival de *Opet*, também regenerava as forças do rei, da rainha e do Aton, aqueles banhados pelos raios solares.

O último exemplar de estela-santuário foi denominado "Nefertíti Coloca Um Colar em Akhenaton" [Ficha 47 (IR47)], que, embora muito fragmentada, nos permite observar que o casal está novamente com suas coroas preferidas, mas que, ao contrário das estelas do Cairo e Berlim, esta foi confeccionada após o ano oito, traço evidenciado pela presença do segundo nome didático do Aton no canto superior esquerdo entre *cartouches.* Os traços faciais sem androginia dos anos iniciais reforçam o período em que a estela foi produzida. Atrás da figura do rei temos a presença de papiros, plantas que crescem às margens do rio Nilo e que por isso mesmo são "símbolos naturais" da vida, ou , e usadas como amuletos.[1064] Dentre seus muitos significados

[1062] Idem, ibidem. A autora explica que a fruta era usada em medicina egípcia como antidepressivo.
[1063] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2003, p. 81.
[1064] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 123.

possíveis, o hieróglifo *mehyt* pode ser usado em língua egípcia para significar as palavras “em volta” ou “atrás”, o que creio que seja o caso destas plantas colocadas atrás do casal real para proteção dos mesmos.

É possível que o casal esteja na mesma posição da estela anterior, ou seja, com a rainha no colo do rei, pose bastante informal que Rita Freed acredita ser fruto do novo tratamento dado ao espaço na arte amarniana.[1065] Além da pose informal e íntima, que quase termina em um beijo régio, dois elementos chamam atenção nesta estela: o gesto da rainha e o Aton inteiramente sobre sua cabeça, conforme destacamos em nosso catálogo. Isto se deve certamente a ascensão da rainha no quadro político e religioso do reinado de Akhenaton e ainda pode ser um reflexo de sua divinização em vida.

O ato de colocar um colar/peitoral na divindade surgiu na imagética cultual no começo da décima oitava dinastia, onde era o rei quem executava o gesto diante do deus.[1066] Conforme podemos observar, em Amarna, o ato é desempenhado pela rainha Nefertíti, cujo tamanho praticamente foi equiparado ao do faraó, uma marca dessas estelas domésticas e também mais um reflexo da proeminência da rainha.

Ainda no contexto doméstico, temos uma estela incompleta de pedra calcária em alto relevo intitulada “Nefertíti Faz Uma Libação ao Rei” [Ficha 40 (IR40)]. Embora ausentes os nomes didáticos para uma possível periodização, outros dois elementos nos permitem afirmar que a estela foi confeccionada na segunda metade do reinado. Um deles é a atenuação da androginia dos anos iniciais, que deixa corpos e rostos mais suaves, menos arredondados e andróginos. O outro motivo é a presença da rainha com a coroa *kheperesh*, marca registrada do rei do Egito na décima oitava dinastia, elemento que corrobora nossa ideia de equiparação de Nefertíti com Akhenaton nesta fase final do reinado.

A estela inacabada parece ser do tipo concêntrica e igualmente pensada para os altares das casas de elite em Amarna. Ainda que seja difícil identificar o que a rainha carrega em sua mão esquerda, algo que se assemelha ao unguento, com a direita ela realiza uma libação ao rei.

[1065] FREED, Rita. Op. cit., 1999, p. 121.
[1066] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 69.

Segundo Richard Wilkinson, atos cotidianos poderiam adquirir significados simbólicos, como em representações contendo derramamento de líquidos, relacionadas, em certos contextos, à sexualidade.[1067] Wilkinson explica que a palavra *seti* era usada para expressar tanto o mencionado derramamento de líquido, quanto para ejaculação e fecundação, ações que para as concepções egípcias estariam relacionadas entre si e inextricavelmente associadas à sexualidade física e à renovação da vida.[1068]

Um interessante exemplo da tumba de Tutankhamon trazido pelo autor mostra o referido faraó executando o ato de libação, aqui realizado por Nefertíti com a mesma mão direita, e segurando na esquerda flores de lótus e mandrágoras, que neste contexto funerário funcionam como "símbolos de sexualidade" associados à libação.[1069] Teria tal imagem tido como inspiração esta cena amarniana? É possível que Nefertíti esteja na mão esquerda com mandrágoras ou outras frutas de conotação sexual, tal qual Tutankhamon? Ambos, inclusive, estão com a coroa azul, algo que reforça nossa hipótese. No contexto doméstico, para o qual esta estela foi pensada, novamente a tônica é a fertilidade da família real.

Na ficha intitulada "Placa Inacabado Com Beijo Régio" [Ficha 42 (IR42)], temos quatro membros da família real, o casal e duas filhas em grande intimidade, que culmina num beijo de Akhenaton e Nefertíti. Arnold afirma que representações de duas pessoas se beijando não é incomum em arte egípcia, e exemplifica com casos de beijo entre irmãos, nos Reinos Antigo e Médio, e, sobretudo de beijo do deus no rei, no intuito de "doar vida".[1070] A autora não comenta sobre o caso régio, o que parece ser, sim, uma novidade, algo inédito em outros períodos.

A julgar pelos demais exemplares deste grupo de "Intimidade da Família Real", é provável que Akhenaton esteja com a primogênita, Meritaton, sempre mais próxima do rei. Com base no argumento de Arnold, sugerimos que o beijo entre o casal nas cenas de intimidade familiar tenha exatamente o mesmo significado no contexto divino, já que o casal envolvido compartilhou deste *status* em vida e ainda reforça a intimidade da família real.

[1067] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, pp. 181-183.
[1068] Idem, ibidem, p. 191.
[1069] Idem, ibidem.
[1070] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 104.

A coloração da pedra carneliana aqui utilizada certamente influenciou para a escolha desta peça, já que o marrom avermelhado típico dos corpos homens, em Amarna também foi adotado para a derme das mulheres. Além disso, o vermelho é uma cor que se associa ao sol, reforçando a consubstancialidade entre deus criador e família real.

Em "Akhenaton Beija Uma de Suas Filhas" [Ficha 48 (IR48)], temos uma estatueta de pedra calcária encontrada inacabada no atelier do escultor Tutmés, em Amarna. Akhenaton, entronizado, novamente faz uso da coroa *kheperesh,* sua preferida no contexto litúrgico e, a julgar pelas imagens analisadas até o momento, a mais usada também nas cenas de intimidade régia. Certamente a princesa retratada é Meritaton, que, assim como no contexto litúrgico, tem primazia absoluta entre as irmãs e aparece sempre em destaque. Novamente, o beijo em um ente da família é foco das atenções no grupo de "Intimidade da Família Real", que encontra em todo conjunto amarniano outro exemplar que não incluímos em nosso *corpus,* além da joia inacabada da imagem anterior.[1071] Na imagem ausente, contudo, o beijo carinhoso é dado por uma rainha em sua filha, identificadas por Aldred como sendo Nefertíti e Meritaton.[1072] Todavia, atualmente os autores acreditam que a mulher em cena seja a esposa secundária de Akhenaton, Kiya, com uma de suas filhas, cuja imagem foi modificada após sua morte para apagá-la dos registros e incluir em seu lugar a princesa Meritaton. Seja Nefertíti ou Kiya, o foco aqui é a ênfase no beijo entre membros da família real, expondo, assim, a intimidade explícita deste grupo, que contou, inclusive, com uma esposa secundária nos atos de afeição mútua.

Do contexto palacial reunimos duas cenas de total amabilidade entre as filhas do casal. Na ficha "Princesas em Momento Fraternal" [Ficha 43 (IR43)], temos uma pintura da Casa do Rei com duas das filhas mais novas, Neferneferuaton-*tasherit* e Neferneferura, retratadas com os crânios bem alongados, como eram típicos das representações das crianças amarnianas, traço este que geralmente identifica as filhas mais novas, reservando a trança lateral para as maiores numa mesma cena. Embora tenha servido de base para teses de ordem patológica, a forma oval dos crânios remete a um simbolismo

[1071] Veja a imagem em REEVES, Nicholas. Op. cit., 1999, p. 92.
[1072] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 165.

primevo, já que o ovo na teologia egípcia tradicional era encarado como "símbolo da criação divina do cosmos".[1073]

As formas redondas das cabeças também se assemelham ao disco solar, o que pode ser uma maneira de destacar a relação entre as filhas de Akhenaton com o demiurgo criador, Aton, além de diferenciá-las como a essência da criação. Muito mais que traços faciais específicos de infância, as crianças em arte egípcia, usualmente com as cabeças raspadas ou as tranças laterais, eram caracterizadas pela forma dos seus corpos, em geral carentes da "voluptuosidade das mulheres adultas", mesmo as mais velhas.[1074]

Em Amarna, contudo, outros elementos as tornam absolutamente distintas na imagética egípcia: além da supracitada forma do crânio, podemos citar a nudez ou transparência das vestes revelando seus corpos, bem como a coloração, muitas vezes avermelhada, como nesta pintura, semelhante ao tom da carneliana anteriormente analisada. As filhas mais novas estão enfeitadas com braceletes, colares e brincos dourados, com olhos bem pintados, elementos que conferem certo requinte às imagens das crianças e as tornam ainda mais distintas.

É possível ver um enorme pé calçando uma sandália, provavelmente da rainha Nefertíti, conforme sugere a reconstituição feita por Kemp.[1075] A longa faixa que pende do vestido da rainha é quase do tamanho das meninas, evidenciando uma enorme desproporção de tamanho entre as figuras retratadas. As pernas de outras três meninas indicam que as filhas mais velhas do rei, assim como ele próprio, certamente desfrutavam de mais um momento de intimidade régia sob os raios do disco solar, ou seja, em poses e gestos informais incomuns para realeza.

Em "Intimidade entre Duas Irmãs" [Ficha 49 (IR49)], temos um fragmento de pedra encontrado em Hermópolis, cuja origem é o Grande Palácio de Amarna, no qual duas filhas de Akhenaton compartilham um momento de afago, semelhante ao que vimos na imagem anterior. Nesta, todavia, temos certamente a presença de uma das filhas mais velhas - a julgar pela combinação de trança lateral e peruca núbia curta - e uma mais nova apenas

[1073] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 56.
[1074] Idem, ibidem, p. 110.
[1075] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 172.

com a trança lateral com o restante da cabeça raspada, elemento que indica diferença de idade. Todavia, a representação frontal dos seios, destacada em nosso catálogo, já seria suficiente para identificarmos a princesa da esquerda como Meritaton, algo raríssimo na imagética egípcia, pois, como apresentamos no capítulo III acerca das regras canônicas, um dos seios era sempre retratado de perfil. Esta novidade conferiu a tal voluptuosidade de que se falou, dificilmente vista nas representações das crianças.

Segundo Aldred, a pose estava reservada na décima oitava dinastia, para dançarinas, musicistas e carpideiras. Por tal razão o autor prefere identificar a figura mais velha como sendo uma ama das crianças régias, algo com que não concordamos.[1076] A intimidade é algo reservado especialmente a família real, o que nos leva a crer que, de fato, sejam duas princesas, possivelmente Meritaton a mais velha. É nítido que durante o período amarniano as crianças deixaram de ser representadas como pequenos adultos, com um dos dedos na boca, conforme o hieróglifo *mes*, , e passaram a ser retratadas em gestos típicos da infância, humanizando as formas das crianças da realeza, como podemos observar nesta cena e sendo ainda mais evidente na imagem anterior.[1077]

Do âmbito funerário régio reunimos duas cenas de lamentação envolvendo a família real. Na ficha intitulada “A Morte de Mekataton” [Ficha 49 (IR49)], proveniente da sala gama da tumba régia de Amarna, Akhenaton e Nefertíti, acompanhados das filhas Meritaton, Anksenpaton e Neferneferuaton-*tasherit,* cujos nomes estão inscritos em *cartouches*, lamentam a morte da princesa Mekataton. Esta foi retratada com uma espécie de túnica longa e transparente e um cone de gordura na cabeça. A princesa está em cima de um pedestal, dentro de um quiosque decorado com inúmeras flores de lótus voltadas para ela e papiros de grande proporção, como aqueles que estão no topo das colunas e em frente a Mekataton. Geralmente em arte egípcia, no contexto funerário, as flores de lótus se voltam para a pessoa morta, algo mantido nesta cena.

[1076] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1973, p. 197.
[1077] Idem. Op. cit., 1980, p. 174.

Com base no simbolismo em que a flor de lótus está inserida, já comentado nas cenas de culto ao Aton, a abundância aqui está associada ao renascimento da princesa. O cone de gordura perfumado em sua cabeça, muito comum em banquetes e festividades, é um elemento que distingue os defuntos e também é símbolo do poder real.[1078] Além disso, o cone de gordura perfumado era uma oferenda luxuosa e que confere prestígio aos seus detentores.

Um ponto que nos chama atenção nesta cena é que a princesa morta, Mekataton, não está com o corpo mumificado, mas tem uma aparência de pessoa viva, algo que se relaciona com a ênfase na vida *post mortem* com aparência terrena, onde residia a família de Akhenaton, local onde Meritaton viveria após a morte, conforme destacado no capítulo IV.[1079]

Nesta cena, Akhenaton está mais uma vez com a coroa *kheperesh*, a rainha Nefertíti optou pela coroa capacete e as filhas, atrás do casal, estão com as habituais tranças laterais, sendo a de Meritaton mais comprida e, possivelmente, sobre uma peruca núbia curta, indicando sua idade mais avançada. Atrás das meninas temos inúmeras carpideiras efetuando o mesmo gesto de lamentação da família real, função tradicionalmente reservada às mulheres no antigo Egito.

O que torna esta cena ímpar é que, além da família real expor publicamente sua dor e, consequentemente, sua humanidade, o rei em pessoa lastima morte de sua filha, algo incomum em arte egípcia. O gesto efetuado por Akhenaton, bem como por todos que pranteiam a morte de Mekataton é idêntico ao hieróglifo *iakbyt,* “mulher que lamenta”. Segundo Wilkinson, o arquétipo imagético para lamentação no Egito é a cena das deusas Ísis e Neftis lamuriando a morte de Osíris.[1080] Seria esta mais uma cena de adaptação de conteúdos da imagética divina tradicional para favorecer a usurpação de papéis divinos de Akhenaton e Nefertíti, que já vimos funcionar como Ísis no ataúde do marido?

No registro inferior da cena, temos mesas de oferendas diversas com jarros para vinho, água e certamente leite, além de flores de lótus e alimentos

[1078] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 38. O simbolismo régio do cone de gordura perfumado será discutido na ficha IR50.
[1079] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2011, pp. 8-9
[1080] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 35.

de difícil identificação. Convém notar que a organização das mesas aqui é diferente daquelas que analisamos no grupo de "Culto ao Aton", sem as tigelas de incenso no topo, certamente porque neste contexto a ênfase é na regeneração da morta na nova vida, aspecto que torna os alimentos apresentados imprescindíveis para tal ato. Embora seja quase impossível determinar o que os jarros contêm, arriscamos o palpite do vinho e do leite porque ambos tinham capacidades regeneradoras no contexto funerário e, segundo Spieser, também estão associados ao renascimento *post mortem*.[1081]

Da sala alfa da tumba real temos a ficha denominada "Lamentação Régia na Tumba Real" [Ficha 53 (IR53)], dividida em dois registros. No superior não vemos a pessoa morta, já que este trecho foi danificado, mas observamos Akhenaton e Nefertíti, de volta com a coroa alta de topo plano, em tamanhos quase idênticos e efetuando o mesmo gesto de lamentação da imagem anterior.

Aqui, contudo, os raios solares não incidem apenas sobre o casal, mas parecem também recair sobre o morto. Embora alguns egiptólogos discutam acerca da identidade da pessoa morta, uma vez que não há nomes inscritos, a semelhança com outra cena na sala gama, oposta àquela anteriormente analisada, onde temos o nome e a figura da princesa Mekataton, nos leva a crer que provavelmente se trate da filha do rei em ambas as cenas fúnebres.[1082] Ainda no registro superior, um número maior de carpideiras efetuando o gesto de lamentação, algumas com maior dramaticidade que a anterior e incluindo homens, a julgar pelas cabeças raspadas de alguns. Entre outras oferendas, encontramos as flores de lótus e a perna de um boi, , oferecida solitariamente como item seletivo, algo comum no contexto funerário. A perna do boi também era utilizada nas cerimônias de "abertura da boca", efetuadas para reanimar o morto, de modo que este pudesse se alimentar e desfrutar da vida no *post-mortem.*[1083] É possível que sua simples presença

[1081] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, pp. 109-113.
[1082] Veja a cena da sala gama, oposta àquela da ficha IR44, a chamada "Cena do Nascimento", a qual não incluímos no *corpus* pelo excesso de fragmentação que nos impede de identificar figuras régias, podemos apenas inferir. Cf. VAN, Dijk, Jacobus. In: "The Death of Mekataton". In Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J Murnane, edited by P. Brand. http://history.memphis.edu/murnane/.
[1083] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 75.

magicamente transfira poder à princesa, uma vez que as cenas de abertura da boca em Amarna são raras.

Um ponto que chama atenção nesta cena é a presença de um bebê no colo de uma mulher no registro superior, que alguns estudiosos acreditam ser a causa da morte do ente que repousa num ataúde, durante o parto.[1084] O tema também é recorrente na chamada "cena do nascimento", onde um bebê é amamentado por uma mulher e cercado por outras que seguram uma espécie de abanador. Aqui, contudo, este parece ser carregado por um homem. Uma mulher da família real teria morrido de parto? Mekataton? Ou a presença desta criança pode ser algo específico da religião amarniana?

Apesar do debate acalorado entre os especialistas, preferimos considerar as opiniões Van Dijk e Dorothea Arnold, que salientam a idade precoce da princesa para gerar um filho (aproximadamente10 anos) e optam por uma explicação envolvendo o renascimento simbólico de Mekataton na figura dessa criança. Por isso mesmo a cena se repete nas salas alfa e gama.[1085]

Para Jacobus Van Dijk, um renascimento no momento da morte pode estar de acordo com as novas crenças funerárias e incorpora, inclusive, o imediatismo latente na cosmovisão amarniana.[1086] O autor vai além e cogita a sedutora possibilidade de a criança ser a representação do *ka* da princesa morta.[1087] "É o *ka,* frequentemente como um duplo da pessoa, que vive e que recebe as oferendas alimentares na coexistência renovada do morto com o Aton na terra".[1088] Logo, finaliza Van Dijk, as cenas não têm quaisquer relações com morte no parto ou mesmo nascimento de um possível herdeiro real - como foi sugerido no passado, Tutankhaton, neste caso, filho de Akhenaton. Em suma, a cena explicitaria "a representação simbólica da morte e renascimento de Mekataton".[1089] As muitas particularidades da cosmovisão amarniana nos permitem considerar a teoria aventada por Van Dijk. A ausência do tema em outras tumbas privadas, por exemplo, nos leva a pensar se o *ka* da família real

[1084] Cf. no catálogo ficha IR53
[1085] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 115.
[1086] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2006, p. 9.
[1087] Idem, ibidem.
[1088] Idem, ibidem.
[1089] Idem, ibidem.

seria concebido de forma distinta daqueles que não possuíam o *status* divino dos mesmos. Todavia, não temos como provar isto.

No registro inferior, a presença de Mekatataton deitada com o mesmo cone de gordura perfumado enfatiza a importância deste item na cabeça do morto, que confere prestígio à filha do rei morta prematuramente e a distingue dentre os demais. O casal repete a cena do registro superior, contudo, um ponto interessante é que o Aton não figura sobre suas cabeças, algo muito raro em Amarna. Para Aldred, esta ausência pode indicar uma vigília noturna, o que parece coerente, pois a associação entre morte e noite, em Amarna, era negativa, já que o destino do Aton durante as horas noturnas é desconhecido, causando maior temor e conferindo mais dramaticidade à cena.[1090]

Do contexto funerário privado temos quatro imagens de conteúdos diversos. A primeira a ser analisada será "Família Real A Serviço de Akhenaton" [Ficha 50 (IR50)], presente na tumba de Meryra II. Nesta imagem todas as ações giram em torno de Akhenaton sentado dentro de um quiosque com a habitual coroa *kheperesh* e com o que parece ser uma flor de lótus na mão esquerda. Animais e flores, muito favorecidos na arte do período amarniano, se misturam especialmente na composição das colunas, com lótus e patos, reunidos por um aro de forma circular, como o Aton, que não foi retratado nesta cena. Seria esta uma libação noturna? Frutas e flores pendem da cornija repleta de serpentes com discos solares, típicas do período amarniano, embora a identificação das mesmas seja difícil. Das três filhas retratadas, não sabemos o que Meritaton tinha nas mãos, mas outra filha segura flores de lótus, e a terceira, um cone que parece ser de unguento, cuja forma se assemelha a das colunas de base lotiforme. Na parte de baixo da cena, em escala bem reduzida, o dono da tumba, Meryra, auxilia no atendimento ao rei, acompanhado por musicistas.

O chamariz da cena é certamente o ato de libação feito pela rainha, que usa a coroa alta de topo plano. Embora Green destaque que o gesto informal possa estar relacionado aos banquetes do período, muito comuns em Tebas tanto quanto em Amarna, creio que a explicação de Wilkinson apresentada na ficha IR40 seja mais coerente e também se encaixe neste âmbito igualmente

[1090] ALDRED Cyril. Op. cit., 1998, p. 30.

privado. No contexto exibido pelo autor, o ato de derramar líquido, poderia ser "um conceito sutilmente codificado pelo qual a união sexual é sugerida como metáfora para regeneração da vida após a morte".[1091] O destaque dado às flores de lótus fortalece essa ideia de regeneração e fertilidade, assim como os patos. Estes eram elementos decorativos comuns em colunas amarnianas, com as caudas amarradas e, segundo Peter Lacovara, muito associados aos apartamentos das mulheres da realeza de Amarna.[1092] Isto se relaciona com um dos possíveis simbolismos associados ao animal: além de suprimir o mal, os patos evocavam fertilidade e renascimento, além de "conotações eróticas", no caso do pato selvagem.[1093] Wilkinson, contudo, afirma que este aspecto simbólico não é bem compreendido pelos egiptólogos. De toda forma, parece reforçar os aspectos sexuais e de fecundidade da libação efetuada por Nefertíti.

As oferendas feitas pelas filhas também possuem traços distintivos e ambas estão associadas ao perfume das mesmas. A imagem de uma criança sobre uma flor de lótus na imagética tradicional está vinculada igualmente ao renascimento e ao rejuvenescimento. É possível que a presença de uma das filhas segurando um buquê seja uma maneira de refletir tal simbolismo. Outra filha oferece ao faraó um cone de unguento perfumado, que, como já salientamos, é também um símbolo do poder real. Segundo Cathie Spieser, o perfume está associado ao deus, sendo uma das formas de epifania divina. Quando apresentado ao faraó, contribui, na visão da autora, para "reforçar sua essência divina", assim como também se associa à unção real, que em Amarna significa "renovar a divindade do rei".[1094] A ideia é condizente com o que defendemos acerca da divinização em vida do casal real.

As próximas duas imagens podem ser enquadradas num contexto de refeição conjunta da família real, uma inovação imagética do contexto régio amarniano, ambas provenientes da tumba de Huya. Antes de iniciarmos a análise, é importante observarmos a localização das mesmas, com base nesse esquema montado por Barry Kemp na figura a seguir.

[1091] Idem, ibidem.
[1092] LACOVARA, Peter. In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'Auria, Sue H. Op. cit., 1999, p. 225.
[1093] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 95.
[1094] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, pp. 39-40.

Observe que ambas as cenas que o autor classificou como “banquetes reais” estão localizadas nas paredes laterais situadas na entrada da tumba do camareiro da rainha Tiy, o que comprova a importância deste conteúdo imagético no contexto mortuário privado amarniano, bem como o diálogo entre as duas cenas de refeição. Embora as fontes imagéticas e textuais sejam raras acerca de banquetes reais, Kemp acredita que a prática deveria ser muito mais comum do que aparenta no antigo Egito.[1095]

Para o autor, o local ideal para ocorrer este tipo de atividade era no colossal Grande Palácio, a maior estrutura da cidade de Amarna, rodeado de estátuas de Akhenaton e Nefertíti, feito para impressionar.[1096] É possível que estas cenas estejam associadas a visita da rainha Tiy em Amarna, assunto que será discutido na ficha AD75, retratada nesta mesma tumba.

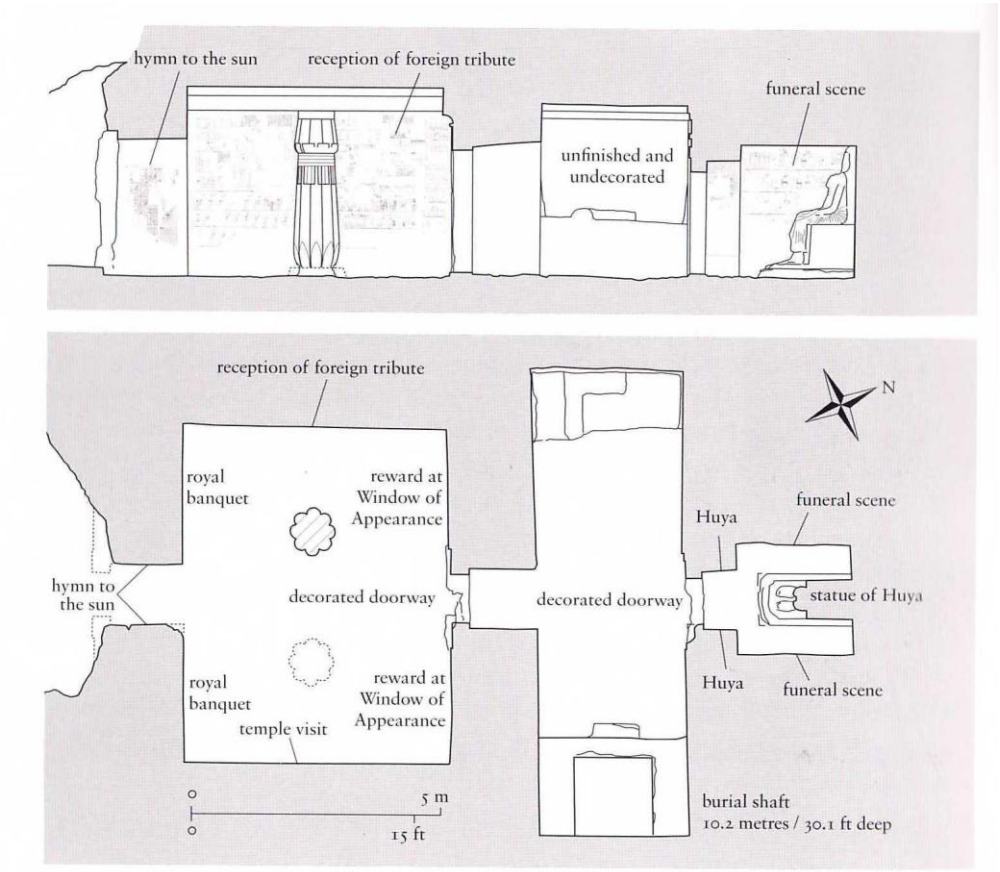


Figura 45. Plano com temáticas iconográficas na tumba de Huya. **Referência:** KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 250.

[1095] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 145.
[1096] Idem, ibidem, p. 146.

Da parede oeste temos “Banquete Régio com a Presença de Tiy” [Ficha 51 (IR51)], novamente uma disposição circular da família real, que aproxima os membros e coloca o Aton em uma posição bastante centralizada no topo da cena. O disco solar, com seus raios luminosos, toca todas as pilhas de oferendas dispostas aos lados de Akhenaton, Nefertíti e da rainha Tiy, assim como estende seus raios para um altar aparentemente mais distante, o que nos passa uma ideia de profundidade.

Em posição central e em maior tamanho, temos a figura do faraó, com um toucado *afnet* e comendo um espeto de ave de tamanho significativo. Acredito que o deslocamento lateral tenha colocado Nefertíti atrás do rei para que possa ser vista em sua totalidade de detalhes, portanto, a ideia é que a rainha esteja de fato ao lado do marido, em tamanho menor, e com a peruca núbia curta com *uraeus* frontal, tal qual o monarca. Conforme destacamos no catálogo, a rainha parece comer uma ave assada de tamanho igualmente expressivo.

Ao contrário das cenas estudadas por Antonio Brancaglion Junior acerca dos banquetes privados retratados nas tumbas de Tebas e Saqqara no Reino Novo, a rainha não abraça o marido, como era típico dos casais, centro das atenções nos supracitados banquetes privados.[1097] O fato chega a ser curioso, uma vez que a intimidade do casal real era enfatizada sempre que possível nas cenas em que reunimos em nosso repertório deste grupo.[1098]

De frente para o casal temos a rainha Tiy, usando a coroa hathórica e uma peruca tripartite, típicas de Nefertíti em Tebas. Ao contrário do casal, a mãe de Akhenaton não tem nada nas mãos, o que não sabemos se é intencional para contrastar com os alimentos imensos ingeridos pelo casal. Sua mão esquerda, contudo, parece estar se servindo de algo que sua filha, Bekataton, oferece, indício de que talvez se alimente com algo de tamanho menor, como uma fruta, possivelmente uma mandrágora ou persea, presentes também nas cenas de culto e nos banquetes estudados pelo professor Brancaglion.

[1097] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, p. 120.

[1098] Uma cena na tumba de Panehesy, onde o sacerdote e sua família estão diante de uma mesa de oferendas, a mesma distância entre o casal foi mantida. Cf. DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, prancha XXIII.

O assento da rainha parece maior do que o de Nefertíti, embora todos sejam do mesmo tipo e sem o emblema de união das “Duas Terras” que vimos em outros assentos régios neste mesmo grupo de intimidade régia.[1099] Em geral, estes seguiam um modelo de inspiração animal, como gansos e leões, sendo estes últimos preferidos em Amarna, sobretudo pela associação entre o ganso e Amon.[1100] Com na base na categorização feita por Brancaglion Junior, é provável que o amarniano seja o de espaldar triangular e mais alto, que se tornou comum nos reinados de Tutmés IV e Amenhotep III.[1101]

Conforme mencionamos, todos os protagonistas da cena têm ao lado uma mesa de oferendas abarrotada de iguarias e de disposição semelhante àquelas vistas no grupo de “Culto ao Aton”, com grandes buquês de flores de lótus voltados para cada um deles e sem as tigelas de incenso no topo, pois o objetivo aqui é aspirar o perfume da flor de lótus, que gera “satisfação e alegria”, tal como nos banquetes privados de períodos anteriores.[1102] Os pequenos altares ao fundo, contudo, além de jarros de água sem rolhas, trazem oferendas nitidamente flamejantes para o Aton, que Spieser classifica como uma cena de holocausto, sem, todavia, a pompa daquela vista na capela dourada da rainha Tiy.[1103]

Na parte inferior da estela, Meritaton e Mekataton estão sentadas de frente uma para a outra, em rara cena das crianças nesta posição, pois geralmente estão de pé na imagética egípcia.[1104] No extremo oposto, a filha de Tiy, Bekataton, equilibra a cena, mas não interage com nenhuma outra criança. Próximo ao pé do faraó, Huya executa uma função que exerceu em vida, servindo o faraó e a rainha Tiy, conforme destacamos em nosso catálogo.

Nos registros inferiores (não visíveis no catálogo) em escala reduzida, observamos grandes quantidades de garrafas, reservas de alimentos, além de músicos, que garantem um ar festivo ao momento e mantém Háthor, deusa da

[1099] Um bom estudo sobre assentos e mobiliário régios Cf. BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, pp. 246-252. Veja também os desenhos feitos pelo professor nas pranchas Pr. LXXXIX, Pr. XC, Pr. XCI, Pr. XCII no volume II de ilustrações.
[1100] Idem, ibidem, p. 247.
[1101] Idem, ibidem. Cf. prancha XCI- 1, 2 ,3 no volume II de ilustrações.
[1102] Idem, ibidem, p. 205.
[1103] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, pp. 67-72.
[1104] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 113.

música e dança, longe de sua face destrutiva, sendo assim apaziguada, como no “Mito da Destruição da Humanidade”.[1105]

Antes de chegarmos a uma conclusão acerca do propósito deste tema figurar em tumbas privadas, bem como em estelas domésticas, faremos a análise da cena ao lado, de conteúdo semelhante e crucial para entendimento geral do contexto.

Na parede leste, “Encontro Noturno na Tumba de Huya” [Ficha 52 (IR52)], novamente Akhenaton e Nefertíti, com os mesmos adereços de cabeça, recebem a rainha Tiy e Bekataton para um momento familiar, onde os protagonistas bebem o que possivelmente é vinho, a julgar pelos jarros vistos na cena complementar anterior. Tal como naquela imagem, esta segue uma disposição circular e desloca lateralmente a rainha Nefertíti, que novamente parece hierarquicamente inferior a Tiy, com base no assento, bem como no copo que usa, ambos visivelmente menores que os de Tiy e ainda mais discretos, se comparados com a taça usada pelo rei. Este é igualmente atendido por Huya, que oferece objetos não identificados, mas certamente utensílios para sua refeição.

Nos extremos opostos da cena, duas filhas do casal se alimentam com frutas dispostas em cestas encimadas por flores de lótus próximas à Nefertíti, que também segura uma fruta cuja identificação é bastante difícil, mas certamente incluem mandrágoras e frutas da persea, que favorecem o renascimento solar e do morto.[1106] O tema pode ter sido assim enfatizado, já que o Aton não se faz presente - o que indica um encontro noturno da família real, algo raro, mas que já observamos neste grupo de “Intimidade da Família Real” em outra cena envolvendo líquidos.

Wilkinson chama atenção para as qualidades narcóticas da flor de lótus, que, quando misturada com vinho, poderia levar a um estado de torpor que aproxima os oficiantes ao deus venerado e a outra dimensão, também comum em cenas de banquetes privados do Reino Novo.[1107] A coroa de Háthor usada por Tiy, neste sentido, pode estar relacionada com a embriaguez que se associa a esta deusa, especialmente nos festivais religiosos. De acordo com

[1105] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, passim.
[1106] Sobre as supracitadas frutas no contexto funerário, Cf. BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, pp. 205-210.
[1107] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 121.

Antonio Brancaglion Junior, nos banquetes privados eram os convidados que ingeriam a bebida, algo que parece ter sido mantido em Amarna, já que o dono da tumba apenas executa tarefas, não participa da refeição.[1108] Todavia, nas cenas de banquetes funerários privados ninguém se alimenta, ao contrário das amarnianas, onde o rei e a rainha, especialmente, comem com fartura.

Tanto nas cenas de refeições privadas da décima oitava dinastia quanto nas amarnianas, a presença do elemento feminino parece ser crucial, e talvez seja o motivo para a figuração de rainhas e princesas. Em nosso caso, é Tiy que cumpre a função de Háthor, divindade que recebe e acolhe os mortos na necrópole e representa a mãe do faraó. A presença de Háthor, portanto, era decisiva para o renascimento do morto.[1109]

As cenas de refeições coletivas dentro de um contexto particular permitem que o dono da tumba, o alto funcionário, compartilhe da intimidade régia, que assim afirma sua lealdade ao faraó, elemento decisivo para sua vida *post mortem*.[1110] Spence ainda acrescenta que este tipo de cena demonstra seu "acesso privilegiado" à "família divina".[1111]

Conforme destacamos no capítulo III, o poder da imagem em evocar a realidade de forma mágica permite que os alimentos retratados confiram vitalidade àqueles que fazem a refeição, especialmente, mas também ao dono da tumba que teve o motivo decorado em seu sepulcro. Regeneração do morto e renascimento solar são dois temas que estão andam interligados nas cenas amarnianas, seja no grupo de "Culto ao Aton" ou no de "Intimidade da Família Real".

Em "Duas Cenas Familiares na Tumba de Huya" [Ficha 54 (IR54)], proveniente do lintel da porta do referido camareiro da rainha Tiy, a família real de Amarna é apresentada do lado esquerdo, ao passo que Amenhotep III, Tiy e a princesa Bekataton foram retratados no lado direito adorando o Aton, numa disposição circular típica das cenas de intimidade do período amarniano.

Na cena que nos interessa, Akhenaton está sentado ao lado de Nefertíti, envolvendo em seu braço a rainha, que volta seu rosto para o rei exibindo as

[1108] BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, passim.
[1109] Idem, ibidem, pp. 255-262.
[1110] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 97.
[1111] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 295.

filhas. Enquanto o faraó optou pela coroa *kheperesh*, a rainha parece usar a peruca núbia curta com *uraeus* de fronte.

Todas as filhas estão com a trança lateral e seguram um cetro com pluma de avestruz, que funciona como um abanador, e uma faixa de algodão *sw,* ambos atributos dos altos funcionários régios, traços distintivos, portanto, que conferem prestígios às filhas de Akhenaton, conforme já destacado.

Se observarmos a cena da direita, os funcionários régios de fato seguram os referidos abanadores e as faixas, mas o fazem com retidão. As filhas do rei, ao contrário, fazem um movimento ondulado, especialmente Meritaton, como se de fato estivessem abanando o casal real. Em arte egípcia, o ar em movimento pode funcionar simbolicamente como o sopro da vida.[1112]

A última imagem a ser analisada neste grupo é a chamada "Estela de Pasi" [Ficha 45 (IR45)]. A estela é polêmica na Egiptologia, pois por muitos anos foi considerada como prova concreta de que Akhenaton era homossexual, uma vez que autores acreditavam ser Smenkhkhara, seu sucessor no trono, um dos monarcas retratados trocando carícias com Akhenaton.[1113] A hipótese aventada por Newberry na década de 20 só começou a questionada na década de 70, quando Harris sugeriu que se tratava de Nefertíti e não de um homem.[1114] O autor alega que o direito de usar a coroa azul, bem como a dupla coroa, foi concedido no momento em que a rainha atingiu um *status* de poder idêntico ao do faraó, que Reeves acredita ter sido "preparado" na celebração do ano doze, ponto que discutiremos no próximo grupo de "Exibições Públicas".[1115]

A possibilidade de os monarcas serem outros, como Amenhotep III e IV, por exemplo, também foi cogitada pelos especialistas, embora a maioria hoje prefira a do casal real amarniano.[1116] As convenções artísticas nos permitem apontar o governante da esquerda como sendo Akhenaton, em sua típica coroa azul, e o da direita, como era habitual para as mulheres em arte egípcia, Nefertíti, com a dupla coroa que a legitima como governante do país. O

[1112] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 179.
[1113] Veja o debate em MONTSERRAT, Dominic. Op. cit., 2000, pp. 168-182.
[1114] HARRIS, John. Op. cit., 1973, passim.
[1115] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 172.
[1116] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 81.

pescoço - convexo no rei e côncavo na rainha - é outro artifício que nos permite assim identificá-los**.**[1117]

A hipótese sugerida por Harris de Nefertíti como rei Neferneferuaton, corregente de Akhenaton, é por nós aqui defendida, embora não acreditemos que ela e Smenkhkara fossem a mesma pessoa.[1118] Esta interpretação é condizente com toda a proeminência religiosa e política de Nefertíti durante o reinado de Akhenaton. A equiparação de tamanho entre as figuras retratadas é um reflexo disto. Um ponto que devemos destacar nesta cena é que a maioria dos raios está sobre a rainha Nefertíti, mas também tocam a mesa de oferendas, cuja organização parece um pouco diferente daquelas observadas no contexto litúrgico.

5.2.3.1- Refletindo Sobre as Cenas de Intimidade Régia

As 16 imagens do grupo de "Intimidade da Família Real" apresentam características diversas, de acordo com os locais para os quais se destinavam. Todavia, a marca registrada dessas cenas, seja um banquete ou uma reunião familiar, é a informalidade, a intimidade explícita do grupo régio, que em muitos momentos faz do beijo o clímax da cena, enfatizando as relações afetuosas entre pai, mãe e filhas.

As cinco imagens do âmbito doméstico, as chamadas "estelas-santuário", foram produzidas para as casas de membros da elite de Amarna, que assim poderiam desfrutar desta intimidade da família real de forma indireta.[1119] Tal fato reforça a piedade pessoal, que, durante o período amarniano foi deslocada para a família real, intermediária obrigatória entre o Aton e a humanidade. Outrossim, esta também era uma maneira dos funcionários mais próximos ao rei mostrarem o quão leais eram ao monarca, elemento crucial para ter uma boa vida na terra e por toda a eternidade.[1120]

Das cenas aqui reunidas, duas foram produzidas na fase inicial do reinado (IR39 e IR41) e compartilham muitas características. Além da forte

[1117] Apud COONEY, John. Op. cit., 1965, p. 22.
[1118] Apresentamos o debate no capítulo I.
[1119] Para os tipos de santuários, Cf. IKRAM, Salima. "Domestic Shrines and the Cult of the Royal Family at el-Amarna" *JEA*, vol. 75. (1989), pp.89-101.
[1120] SPIESER, Cahtie. Op. cit., 2010, p. 97.

androginia, a disposição das figuras régias é praticamente idêntica. Com Aton no alto, centralizado, a família foi disposta circularmente e tem no gestual das crianças o foco das ações, ora apontando de forma apotropaica, ora brincando com joias, no caso da primogênita Meritaton, visivelmente destacada e protagonista entre as irmãs. Ela costuma ser retratada de forma distinta, mais alta e encorpada, com uma trança lateral maior do que as demais, e, às vezes, sobre a peruca núbia.

As filhas do rei em ambas as estelas estão nuas e com as cabeças raspadas em sua maioria, elementos que fazem referência à criação do universo, bem como sua diversificação. A supramencionada ideia de Arnold acerca das crianças exercendo papéis de divindades domésticas nos parece bastante sugestiva e corrobora nossa hipótese das filhas, tais como seus pais, usurpando papéis divinos generalizados, substituindo o antigo panteão.

Nestas cenas, Nefertíti desempenha uma função maternal tal qual Ísis, deusa mãe por excelência, sempre segurando duas filhas, uma delas afagando seu rosto carinhosamente em ambas as cenas. Akhenaton também cumpre um papel paterno e se relaciona diretamente com a primogênita, ora com um beijo, ora com argolas de ouro, ações que vão muito além do corriqueiro aparente. O ato de beijar aqui simboliza a doação da vida, tal como os deuses faziam com o faraó na imagética tradicional. As joias, por sua vez, parecem associadas ao anel *shen,* , muito vinculado ao deus Heh, cujo gesto Meritaton imita, e de simbolismo associado à eternidade e proteção.[1121]

Um fato importante é que o Aton, em todas as composições circulares deste grupo, ilumina todos que estão reunidos, ao contrário das cenas de culto, onde apenas o casal era agraciado com a incidência dos raios solares, o que nos transmite uma ideia de proteção e acolhimento.

Nas estelas-santuário da segunda metade do reinado, IR40, IR46 e IR47, todas fragmentadas, a androginia desaparece (naquelas em que podemos observar os traços faciais das figuras). Se a IR40 mantém a circularidade das anteriores, as demais apresentam poses totalmente inovadoras, com a rainha no colo do rei (IR46), quem sabe repetindo a mesma ação na IR47, cuja parte inferior inexiste para comprovarmos. Nas estelas

[1121] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 193.

supracitadas, as filhas não aparecem em função da fragmentação, mas é possível ver os pés de duas delas na IR46. Deste modo, só podemos observar a interação entre rei e rainha e Aton neste grupo. Um ponto interessante é que nas duas cenas em que notamos tal interação, é o faraó quem cumpre um "estado passivo", que ora recebe líquidos da rainha - ato de conotação sexual (IR40) -, ora recebe um colar de Nefertíti (IR47). Outro elemento notável nas cenas de intimidade régia em geral, mas com mais ênfase nestas estelas domésticas, é que as proporções foram praticamente equiparadas e a diferença dos tamanhos de rei e rainha podem ser explicadas pela diferença natural entre homens e mulheres. A mesma proporção foi aplicada na representação das filhas, sendo a mais velha sempre maior e assim sucessivamente.

Na única cena em que o Aton está completo (IR47) seus raios incidem completamente sobre a rainha, reforçando, portanto, seu caráter ativo no contexto doméstico. Em se tratando de estelas da segunda metade do reinado, é provável que exista uma relação entre tal destaque junto aos raios e a ascensão política que a rainha atingiu no período. A *kheperesh* usada pela rainha na estela IR40 é outro reflexo desta ascensão.

Do contexto palacial, duas peças fragmentadas (IR43 e IR 49) exibem as filhas de Akhenaton em carícias mútuas, ou seja, um ato afetuoso que gera outro sempre delicado, tocando a face ou o braço, conforme vimos nas cenas anteriores com Nefertíti. Assim como em todas as cenas das filhas, nudez e transparências marcam as vestes, associadas ao cabelo raspado totalmente ou com tranças laterais. Em ambas, notamos a coloração avermelhada que as distingue como crianças solares.

As duas cenas oriundas do âmbito funerário régio (IR44 e IR53) trazem a família real acompanhada de carpideiras, lamentando a morte da filha Mekataton, distinta no grupo por um cone de gordura na cabeça e deitada numa cama, amparada por Akhenaton e Nefertíti. Nesta cena específica (IR53) o Aton não se faz presente, algo raro, mas notável em outras duas cenas deste grupo de intimidade.

Na esfera mortuária privada, quatro cenas de conteúdos diversos enriquecem o *corpus* documental com outra cena de libação, onde mais uma vez a rainha, acompanhada das filhas, serve o rei entronizado (IR50). O teor

sexual da libação aqui é reforçado pela presença de patos, associados à fertilidade e fecundidade. De maneira implícita o casal expõe sua intimidade, que já foi exibida de forma mais sugestiva em representações do leito régio em algumas tumbas amarnianas, embora o destaque seja um *talatat* de Karnak do festival *Sed* no qual fica subentendido que o casal real irá usar a referida cama.[1122]

Novamente, o que aqui está sendo enfatizado é o papel da rainha como Háthor e de Akhenaton como Ra, pai e filha em narrativas míticas tradicionais, que realça a união de elementos masculinos e femininos para criação e renovação do universo.[1123] No âmbito funerário, contudo, o renascimento após a morte é a possibilidade mais coerente, corroborada pelo excesso de flores de lótus, que intensificam tal simbolismo de renovação e regeneração.

Duas cenas de refeição (IR51 e IR52) que evocam os antigos banquetes funerários privados trazem o casal real e a rainha junto de duas filhas comendo e bebendo durante o dia e a noite, respectivamente. Tal como nos antigos banquetes, a presença feminina é imprescindível, onde Tiy parece ter destaque como Háthor, deusa que, além de consorte do faraó, cumpre o papel de mãe do mesmo.

Em outra cena aparentemente prosaica, Akhenaton e Nefertíti são abanados pelas filhas com atributos que conferem prestígio às mesmas (abanadores e faixas típicas dos altos funcionários) e ainda emanam vida ao casal real, que admira a prole entronizado. Este grupo privado mortuário reforça o papel ativo da rainha nas cenas de intimidade régia e mostra uma grande variação nas atividades das filhas, vestidas em todas as cenas funerárias, incluindo as régias.

O grupo de imagens que designamos como “Intimidade da Família Real” ainda conta com exemplares de origens diversas, como um peitoral de carneliana inacabado (IR42) e uma estatueta, também incompleta (IR48), nas quais o beijo é o protagonista da cena. Embora não chegue a acontecer na estela votiva (IR48), a intimidade também é latente e revela Nefertíti com a dupla coroa do país, reforçando a hipótese de ascensão política da rainha

[1122] BAINES, John. Op. cit., 1998, p. 304.
[1123] MANNICHE, Lise. Op. cit., 2010, p. 18.

como corregente de seu marido, recebendo, assim, a maioria dos raios do Aton, como já observamos em outros contextos.

Acerca das coroas, tal como no grupo de "Culto ao Aton", neste de intimidade o faraó Akhenaton aparece na maioria absoluta das cenas com a coroa *kheperesh* e, em alguns poucos contextos, com o toucado *afnet.* Embora a rainha Nefertíti tenha optado pela coroa alta de topo plano na maioria das cenas (5), há um número significativo de cenas da rainha com a peruca núbia, muito comum em Tebas na ausência do rei, mas muito usada em Amarna na presença de Akhenaton e também de Tiy. O nome se deve à sua origem militar, semelhante ao penteado que os soldados núbios utilizavam, e, tal como a *kheperesh,* desprovida de associações divinas, e comum entre as mulheres da realeza amarniana. Outras coroas utilizadas foram a coroa capacete, usada pelas rainhas pela primeira vez em Amarna, a coroa dupla do país e ainda a *kheperesh*, típicas dos monarcas reinantes.

Dentre os marcos espaciais presentes nas cenas de intimidade régia, observamos uma variedade maior, se compararmos com as cenas de culto. Os mais comuns são os tronos régios com patas de leão e os assentos sem encostos, ambos com banquinhos acolchoados para descanso dos pés régios. As mesas de oferendas não desapareceram, mas deixaram de ser determinantes em termos espaciais. A interação entre os familiares é o foco aqui, não com Aton, que necessita das oferendas dispostas para realizar seu trabalho criativo. Por isso mesmo, em grande parte das cenas de intimidade a família real está sentada/entronizada sob o Aton, contrapondo a imensa maioria de cenas de pé para cultuar o deus no grupo anterior.

Outros marcos espaciais também surgiram, como colunas com motivos de papiros ou lótus, além das cornijas nos topos dos quiosques com cobras dotadas de discos solares nas cabeças, animais associados ao deus solar Ra e ao seu olho, bem como com a deusa Maat e ao próprio monarca.[1124] Embora estivessem presentes na paramentação dos faraós desde a primeira dinastia, em Amarna as serpentes *uraeus* invadem as coroas e adereços de cabeça do rei e da rainha. Quiosques e até mesmo um leito funerário surgem neste contexto de "Intimidade da Família Real".

[1124] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 109.

Acerca das crianças, estas foram retratadas num mundo particular dentro da cena maior - ora falando umas com as outras, ora em afagos mútuos, acariciando o queixo ou com as mãos sobre os ombros de modo fraternal e distintivo -, se comparadas a quaisquer outras crianças régias em imagética egípcia.[1125]

Todas as figuras régias, incluindo Akhenaton e Nefertíti, gozam de pose e gestos informais, impensados para o grupo de "Culto ao Aton", bem mais rígido e vinculado ao cânone, impossibilitando certas inovações pontuadas neste grupo de intimidade. Poucos paramentos ou utensílios são vistos nas mãos das figuras, que geralmente se tocam. Nas cenas em que há utensílios, estes geralmente são itens triviais, como copos, taças, alimentos, abanadores, mas cujo simbolismo vai além do uso cotidiano. Um ponto que deve ser ressaltado é que em nenhuma delas o faraó ou a rainha foi marcado com os *cartouches* corporais, fato que certamente relaciona os mesmo ao contexto ritual.

Se fizermos um breve resumo acerca das imagens exibidas do ponto de vista composicional, observamos que no grupo de "Culto ao Aton" os artesãos optaram por uma triangulação que une Aton à família real e às oferendas divinas, enaltecendo a importância de tais elementos para preservação do cosmos ordenado, uma forte preocupação do faraó, que se intitulou, inclusive, como "aquele que vive em Maat", uma prerrogativa reservada tradicionalmente aos deuses.

Por outro lado, algumas cenas de "Intimidade da Família Real" foram favorecidas por uma estrutura circular, que aproxima Akhenaton, Nefertíti e suas filhas em gestos pouco convencionais para os padrões egípcios, carregados de emoção e dramaticidade.

É preciso, contudo, ter em mente que as novas composições surgidas em Amarna não suplantaram totalmente as tradicionais, mas coexistiram até que as inovações fossem substituídas pelos arranjos antigos, já que Davis observou que as construções circulares, especialmente, desapareceram antes do final do reinado de Akhenaton.[1126]

[1125] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 87.
[1126] DAVIS, Whitney. Op. cit., 1978, p. 392.

Em suma, nas cenas de intimidade real os elementos estáveis e constantes, conforme sugere Berard, são novamente Akhenaton, Nefertíti e as filhas, que deixam de ser coadjuvantes e atuam como protagonistas, sobretudo no contexto doméstico, protegendo a casa, a mulher e o recém-nascido. O clima informal, favorecido pela circularidade de algumas composições, faz de tronos e assentos régios um marco espacial crucial para identificação deste grupo íntimo. O objetivo da associação de tais elementos novamente recaiu na família real como intermediária divina, favorecendo, dessa forma, a piedade pessoal para com este grupo, e ainda realçando os múltiplos papéis divinos que Akhenaton, Nefertíti e as filhas desempenham em Amarna.

5.2.4- As Exibições Públicas da Família Real

5.2.4.1- As "Janelas das Aparições"

O grupo de imagens que intitulamos como "Exibições Públicas" reúne três subgrupos. O primeiro que iremos trabalhar é o da "Janela das Aparições", que conta com dois exemplares tebanos, JA55 e JA56, os quais decoravam o templo de *Teni-Menu* e a tumba de Ramose, respectivamente. Todas as demais imagens (7) são provenientes de tumbas de membros da corte em Amarna, como Meryrya, Meryra II, Panehesy, Huya, Parennefer e Ay.

Com exceção da cena tebana (JA55), todas as outras tratam da recompensa do dono da tumba por parte da família real, com participação das filhas do rei auxiliando os pais na entrega do chamado "ouro da honra", item que, segundo Arnold, somente o agraciado e os membros da família real poderiam tocar, pois se tratava do prêmio máximo concedido ao cortesão, embora outros itens e benesses pudessem também ser oferecidos aos mais leias ao faraó.[1127] O colar *shebyu* pode ter sido escolhido também por sua forma, semelhante ao disco solar, bem como por sua cor dourada proveniente do ouro, material associado ao brilho da luz sol, imprescindível para a manutenção da vida na cosmovisão de Akhenaton. O peso social do ouro,

[1127] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, p. 93.

como bem observou Violeta Pereyra, é outro aspecto importante a ser destacado e considerado em nossa análise das cenas de "janelas".[1128]

De acordo com Whitney Davis, as cenas de "Janela das Aparições" também podem ser incluídas no grupo de composições que classificou como triangulares, muito comuns nas cenas de culto, uma espécie de variação da composição triangular "verdadeira".[1129] Para Davis, o foco de todas as atenções destas cenas triangulares e suas variantes é o deus Aton, algo com que discordamos.[1130] Tal como no grupo de "Intimidade da Família Real", cujo ponto focal era o gestual da família real, nestas cenas podemos dizer o mesmo. Para ser mais precisa, o foco está na interação entre família real e cortesãos agraciados. Como bem observou Spence, embora os membros da elite apareçam em cenas diversas apresentadas até aqui, a atenção do rei raramente se volta para os mesmos, o que torna as cenas de "Janela" exceções dentro do repertório.[1131]

A localização da "Janela das Aparições" nas ruínas de Amarna é controversa na Egiptologia, uma vez que não há resquícios de sua presença nas estruturas atuais do sítio. Para Barry Kemp, a principal Janela estava no Grande Palácio, havendo uma menor no Palácio do Norte.[1132] Kate Spence, por sua vez, acredita que o balcão para exibição pública da família estava no Palácio do Norte (principal) e outra, menor, no Grande Palácio.[1133]

A análise das imagens demonstrará que a estrutura se tornou decisiva para os planos de Akhenaton em Amarna, pois na nova sede real os palácios cerimoniais - feitos em pedra, material durável, como a maioria das principais estruturas da cidade - foram definitivamente incorporados como "elementos da arquitetura sagrada", já que a vida íntima e cotidiana da família passou a fazer parte do culto divino.[1134] Por isso mesmo, a função dos palácios era de

[1128] PEREYRA, Violeta. "La Secularización del poder y recompensa real". Comunicação apresentada no Encontro de História Antiga e Medieval. I Colóquio de Estudos Orientais. Material cedido pela autora.
[1129] DAVIS, Whitney. Op. cit., 1978, p. 392.
[1130] Idem, ibidem.
[1131] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 313.
[1132] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 137. O autor defendeu no passado a ideia da "Janela das Aparições" na Casa do Rei. Cf. KEMP, Barry. Op. cit., 1976.
[1133] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 316. No século passado os autores geralmente situavam a janela na ponte que cruza o Grande Palácio e a Casa do Rei, ideia atualmente abandonada.
[1134] VERGNIEUX, Robert. "Akhet-Aten or The Horizon of The Aten: An Innovation in Sacred Architecture". In: SEYFRIED, Friederike. Op. cit., 2013, p. 90.

"mediação entre homens e deus", o que a tornava o balcão para aparições imprescindível para que esta comunicação fosse realizada pela família real.[1135]

Em "Akhenaton Exibe O Primeiro Nome Didático em Tebas" [Ficha 55 (JA55)], temos uma cena com Akhenaton e Nefertíti que se desenvolve na chamada "Janela das Aparições", sem a presença de nenhuma das filhas, o que indica que a ornamentação templária foi feita antes do nascimento da primogênita, nos anos iniciais do reinado. Conforme podemos observar na reconstituição de toda a cena, esta sucede aquela que será analisada no grupo de "Aparições Diversas" posteriormente (AD73). Nesta, o casal deixa o pódio real rumo à janela tebana, retratada na ficha JA55, onde podemos observar os elementos típicos das representações régias dos primeiros anos, como a grande desproporção de tamanho entre Akhenaton e Nefertíti e a forte androginia das faces.

A reconstituição feita por Vergnieux e Gondran nos permite hoje afirmar que a janela tebana estava localizada no templo de *Teni-Menu*, em Karnak, e este raro exemplar que estamos analisando apresenta algumas diferenças em relação ao modelo amarniano no que concerne a decoração.[1136] A estrutura, por sua vez, parece manter os mesmos elementos arquitetônicos em ambos os casos. Todas as janelas contêm um balcão acolchoado no qual o casal real se apoia, neste caso, para exibir aos cortesãos que os saúdam e os veneram o chamado primeiro nome didático do Aton. Note, contudo, que quem efetua o gesto diante do público (não visível na cena) é o faraó Akhenaton, com a coroa preferida para todos os contextos, a *kheperesh,* enquanto a rainha, atrás dele, em seu "estado passivo" característico de Tebas, ergue os braços em gesto de adoração.

Já apresentamos, todavia, cenas em que a rainha também eleva o nome didático ao Aton (CA29) numa tumba em Amarna, o que sugere que a apresentação dos *cartouches* divinos possa estar inserida na mesma lógica dos *cartouches* corporais, seguindo a ideia de ascensão político-religiosa de Nefertíti que defendemos na tese, que culmina com sua divinização em vida.

Cathie Spieser sugere que os *cartouches* contendo nomes do Aton seriam a forma de substituir a imagem divina, inexistente em Amarna, já que,

[1135] MALLISON, Michael. Op. cit., 1999, p. 78.
[1136] VERGNIEUX, Robert, GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, p. 126.

na visão da autora, os nomes régios envolvidos por tais estruturas de fundo solar também poderiam substituir as figuras reais na imagética egípcia.[1137]

Creio, contudo, que Akhenaton foi muito explícito e enfático ao afirmar que o deus Aton não se materializa em formas construídas, contrastando com a natureza dos deuses do antigo panteão, conforme discutido em diversos momentos da tese.

Por outro lado, concordo com a autora que o ato de tocar o nome do deus é uma forma de retratar o "contato direto" entre o único deus adorado no período em fontes estatais e o faraó, aquele que de fato conhece sua natureza. Nos anos iniciais, especialmente, é Akhenaton quem faz essa oferenda ao Aton, como uma esfinge em muito exemplares, reforçando a natureza solar desta relação consubstancial.

Entendo que a apresentação do nome didático ao Aton, seja no contexto funerário amarniano, seja no universo templário de Karnak, tem o intuito de destacar a familia real como um todo enquanto principais sustentadores do principio de Maat, associado à lealdade dos cortesãos, os quais saúdam a família em suas aparições públicas, que quase sempre exibem estruturas palaciais cruciais para a visão de mundo amarniana.[1138]

Observem que os raios ao Aton tocam o casal com símbolos da vida e cetros *was* nas mãos, e também atingem os *cartouches* divinos, passando direto pelos linteis quebrados, típicos do período, repletos de serpentes protetoras, outro motivo muito comum em todos os contextos em que a família real aparece.

A reconstituição feita por Vergnieux e Gondran nos permite notar a presença de cenas de autoridade real de grande força simbólica para a manutenção da ordem, massacrando os inimigos do Egito com uma das mãos nos dois pilares que sustentam as cornijas. Na altura do parapeito, estrangeiros (geralmente núbios e asiáticos) amarrados de forma cativa e submissa no emblema de união do Egito, *sem3 tꜣwy*, reforçam o conteúdo ideológico das cenas que ilustram um balcão no palácio, símbolo absoluto do poder real.

O motivo será mantido nas cenas amarnianas e aprofundado nesta ocasião quando da análise das cenas de recepção de tributos, repleta de

[1137] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010, p. 78.
[1138] O tema será desenvolvido quando da conclusão desta seção.

estrangeiros. Acerca dos outros motivos decorativos encontrados em Tebas, mas não vistos em Amarna, Donald Redford inclui falcões e esfinges massacrando inimigos, ambos acompanhados de *cartouches* contendo os nomes régios.[1139]

Na ficha "Akhenaton e Nefertíti Recompensam Ramose" [Ficha 56 (JA56)], temos mais um exemplar tebano, desta vez proveniente da tumba do vizir Ramose, membro da elite egípcia que atuou durante o reinado de Amenhotep III, mas que não foi atestado na cidade de Amarna. Por isso mesmo, a tumba do vizir apresenta dois estilos contrastantes, um típico do reinado de Amenhotep III e outro bastante carregado de elementos dos anos inicias tebanos de Akhenaton, conforme destacamos no capítulo IV. Muitos autores defendem que tal discrepância estilística se dá em função de uma possível corregência entre Amenhotep III e IV, hipótese que já nos mostramos contrários nesta tese, embora a discussão esteja em voga.

A cena de recompensa se encontra obliterada em alguns pontos, mas ainda assim podemos observar a mesma androginia da imagem anterior, embora os tamanhos de rei e rainha sejam, nesta ocasião, proporcionais. Se Akhenaton novamente repetiu a coroa *kheperesh*, a rainha optou por uma peruca núbia e o cetro lírio, raríssimas vezes visto em uma das mãos de Nefertíti, conforme já destacado. Com base no gesto de Akhenaton, é provável que esteja concedendo colares de ouro ao recompensado, Ramose, ação principal em todas as cenas de contexto funerário onde há "Janelas das Aparições" régias. Embora agraciado pelo casal, que não é acompanhado por nenhuma filha, certamente ainda não nascidas, os raios solares não atingem Ramose, somente o casal, totalmente banhados pelo Aton, que confere símbolos de poder e vida a Akhenaton e Nefertíti.

A estrutura em que se encontram é bastante semelhante àquela vista na imagem anterior, com linteis quebrados por onde perpassam os raios solares, guardados por serpentes protetoras, colunas com capitéis em forma de papiro com faixas esvoaçantes. Nos pilares que sustentam a parte superior aberta, a decoração também foi mantida e se repete em ambos os lados.

[1139] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 131.

No esquerdo, mais completo, próximo a Nefertíti, temos, de cima para baixo:

- um falcão com disco solar na cabeça e asas abraçando um *cartouche* cujo nome foi apagado, mas decorado com plumas e um anel *shen* muito associado ao falcão na imagética egípcia como símbolo de proteção, reforçando o papel apotropaico do *cartouche*;

- um par de serpentes com as coroas branca e vermelha, que simbolizam o Alto e Baixo Egito, protegendo um *cartouche*, cujo nome novamente é impossível identificar em função da obliteração. Cada cobra segura um cetro de poder, *was,* bem como símbolos da vida, *ankh*;

- uma esfinge que massacra um inimigo, acompanhada de um abanador, de função protetora, como os demais;

- três *cartouches* com plumas e discos solares, cujos nomes foram todos apagados intencionalmente.

De acordo com Redford, a organização dos registros foi carregada de forte simbolismo, já que os falcões, enquanto "seres celestiais", estavam no topo, como na janela que utilizou como exemplo em seu referido estudo. Aqui, cobras e esfinges, símbolos fortemente associados à realeza, foram dispostos no meio da estrutura com *cartouches* na base.[1140] É possível que houvesse outros registros, mas a fragmentação não nos permite afirmar em absoluto. No canto esquerdo da cena, atendentes de ambos os sexos seguram o abanador com pluma de avestruz e o *sw.* Do lado direito, o vizir Ramose se destaca dentre os demais, não apenas pelo tamanho destacado, mas por certos elementos adquiridos durante a recompensa real.

A "narração" que se falou no capítulo III aqui se torna bastante nítida, com o vizir presente em vários momentos distintos, dando velocidade e ação ao episódio. Segundo Helene Kantor, esta é mais uma novidade do sistema de composição amarniano, que também será vista em cenas de "Deslocamentos Régios".[1141] No registro inferior, Ramose interage com um grupo de cortesãos acompanhados de estrangeiros, como sírios, núbios e povos do deserto, os

[1140] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 129.
[1141] KANTOR, Helene. Op. cit., 1957, pp. 48-49.

quais erguem os braços em adoração. O mesmo Ramose ergue seu olhar para janela onde está o casal.

No registro superior, o vizir, prostrado, beija o chão diante de Akhenaton e Nefertíti, sendo finalmente agraciado com inúmeros colares de ouro e um cone de gordura, que, como vimos nas cenas de culto, era um item que conferia prestígio e *status* aos que o portavam sobre as cabeças. Ao escorrer, exalava um perfume que também tinha o intuito de purificar o leal cortesão.[1142] O tom de purificação e festa é enfatizado pela presença de companheiros de Ramose, os quais se rejubilam com os braços para cima com flores de lótus nas mãos.

Em "Recompensa de Meryra I" [Ficha 57 (JA57)], temos a primeira cena de "Janelas das Aparições" oriunda de uma tumba amarniana. Segundo Kemp, o próprio termo "aparecer" era extremamente importante para a realeza egípcia, pois se trata exatamente do momento em que o faraó – e no caso amarniano, sua família também - se revela ao mundo exterior, fora das paredes que o escondem no palácio.[1143] Era exatamente na "janela das aparições" – termo egípcio antigo para designar a estrutura - que a família real se exibia diante de seus súditos, na maioria das ocasiões em celebrações mais pomposas do que as vistas em Tebas.

Nesta cena que Davies classificou como "A Investidura de Meryra", o sacerdote egípcio é condecorado pelo casal real, Akhenaton e Nefertíti, acompanhados de sua filha, certamente a primogênita, embora todos os membros da família estejam totalmente obliterados, sendo possível ver apenas os contornos.[1144] Assim como Ramose, Meryra se ajoelha diante do casal real com os braços erguidos em adoração aos deuses terrenos, Akhenaton e Nefertíti. Num momento seguinte, companheiros de Meryra o carregam no colo, enaltecendo o honrado pela família real, novamente com os braços em gesto de louvor. No registro superior, escribas fazem anotações, certamente do que era oferecido a Meryra e, acima deste, abanadores de leque os carregam. Novamente, a presença de Meryra em momentos diversos da cena confere

[1142] Brancaglion Junior salienta que os cones nunca eram retratados escorrendo. BRANCAGLION JUNIOR, Antonio. Op. cit., 1999, p. 240.
[1143] KEMP, Barry. Op. Cit., 2012, p. 135.
[1144] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol I, 1903, p. 20.

movimentação e ação a mesma, e se configurou como um elemento constante nas cenas deste grupo.[1145]

A estrutura da janela é basicamente a mesma daquelas vistas em Tebas, com exceção da decoração. Aqui temos um semicírculo que se assemelha àquele encontrado numa imagem de culto desta mesma tumba, CA23, anteriormente analisada. É possível que tal adorno tenha um fundo simbólico, embora a forte danificação da estrutura nos impeça de fazer uma análise mais apurada. Seriam esses adornos uma espécie de motivo festivo para celebrar a recompensa do sacerdote, aclamado como principal em Akhetaton? A popularidade da cena de recompensa dentro das tumbas amarnianas indica que o momento provavelmente se trata do auge da carreira deste cortesão agraciado pelo rei.[1146]

Na ficha "Família Real Recompensa Meryra II" [Ficha 58 (JA58)], temos uma versão mais elaborada e mais bem conservada da cena de recompensa de um funcionário real muito ligado a Nefertíti atuando como uma espécie de superintendente para assuntos da rainha.

Com suas coroas preferidas, Akhenaton e Nefertíti, auxiliados pelas filhas, entregam para Meryra II, dono da tumba, colares prestigiosos de ouro diante de um grupo repleto de outros cortesãos, companheiros de Meryra II, e até mesmo embaixadores estrangeiros. Todavia, apesar da infinidade de pessoas assistindo à cerimônia de premiação, os raios do Aton tocam exclusivamente Akhenaton e Nefertíti, em tamanhos equiparados entre si, mas visivelmente destacados dos demais, do alto do balcão para exibição. O casal aparece ornado com peitorais elaborados e ainda os *cartouches* corporais, os quais discutiremos em outro momento desta seção.

Cinco filhas do rei foram retratadas nesta cena, dispostas em dois registros, à esquerda. Nos inferiores, temos Meritaton, com a trança lateral mais longa, entregando para Nefertíti um colar e segurando um segundo com a outra mão. Atrás, também com dois colares, Mekataton auxilia a irmã com um penteado mais curto. No registro acima, as mais novas: Ankhsepaton surge paramentada com brincos colares e braceletes, ganhando destaque dentro do grupo, que ainda conta com Neferneferuaton e Neferneferura, que interagem

[1145] Idem, ibidem, p. 21.
[1146] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 316.

entre si com afagos mútuos. Abaixo das meninas, abanadores de leque com *sw* observam a Meryra agraciado.

Do lado direito, tal qual a cena do vizir Ramose, a presença de escribas com paletas anotando o que era oferecido e quiçá relatando a cena de recompensa como um todo, já que se tratava do clímax na vida de um cortesão. Meryra, além de receber colares de ouro, carrega dois em seu pescoço e ainda o cone de gordura perfumado, elementos que o diferenciam dentre os demais, assim como o tamanho, ligeiramente maior que o do grupo que o acompanha.

Outro aspecto interessante é que praticamente todas as figuras retratadas estão desprovidas de sandálias, algo notável em cenas de outros grupos analisados nesta tese. Segundo Spence, a não utilização de sandálias era um sinal de respeito na presença do rei.[1147] Isto também serve para diferenciá-los da família real, sempre marcada por paramentos e atributos específicos, os quais a tornam totalmente distinta dentro de qualquer grupo temático analisado.

Em “Recompensa de Panehesy” [Ficha 59 (JA59)], é a vez de o sacerdote Panehesy ser agraciado pelo rei. Sob os raios do sol, Akhenaton e Nefertíti estão apoiados no acolchoado balcão das aparições, acompanhados de sua filha Meritaton. Enquanto enlaça a cintura do marido, Nefertíti acaricia a primogênita, que tem o privilégio de estar no balcão junto dos pais. Outras três filhas foram retratadas em tamanhos desproporcionais atrás do casal, e diria até atípico para representações das meninas, quase sempre do mesmo tamanho. Como é habitual, duas das filhas efetuam gestos de ternura e são acompanhadas por amas.

No registro superior, membros da corte carregam seus atributos característicos. No lado esquerdo da cena, Panehesy, com os braços abertos em regozijo, foi retratado já condecorado pelo rei, com o “ouro da honra” e o cone de gordura. Suas vestes finas e transparentes destoam dos saiotes simples de outros funcionários. Escribas, abanadores de leques e embaixadores de terras estrangeiras figuram novamente na cena de aclamação do sacerdote Panehesy. A estrutura da janela também seguiu os

[1147] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 322.

padrões vistos em Amarna com os típicos linteis quebrados para entrada da luz solar. Os registros inferiores (não vistos na nossa imagem do catálogo) de todas as cenas de recompensa mostram o retorno do agraciado sua própria casa em uma carruagem, saudado com toda pompa por outros cortesãos, tendo seu valor reconhecido diante de seus pares**.**

As próximas duas cenas tratam da recompensa do camareiro da rainha Tiy, Huya, e confirmam a popularidade do tema nas tumbas amarnianas, podendo ocorrer até três vezes, como no caso de Pentu. As cenas foram retratadas em duas paredes opostas aquelas de banquete, no lado norte da tumba.

Na ficha "Huya Recompensado" [Ficha 60 (JA60)], conforme destacado no catálogo, temos uma cena de recompensa extremamente parca, do ponto de vista decorativo e festivo. É possível ver as rampas de acesso na base da janela. Akhenaton usa sua coroa habitual, enquanto Nefertíti parece usar a capacete, já que a peruca núbia não era utilizada com as faixas que pendem atrás da cabeça da rainha. Somente duas filhas participam da cerimônia.

Davies acredita que a ocasião se trate da promoção de Huya como "Superintendente do Tesouro da Rainha Tiy", inscrição que acompanha a imagem. Como era de praxe ao receber a dádiva, Huya eleva os braços em rejúbilo, saudando o casal real em seu balcão palacial, enquanto outro homem ajeita sua veste, talvez incluindo algum item de prestígio na indumentária.[1148]

Na parede leste, referente à ficha [Ficha 61 (JA61)], novamente Huya é recompensado pelo faraó, talvez por razão distinta daquela observada na imagem anterior. A adição do epíteto "favorito do Senhor das Duas Terras" aos títulos de Huya pode ser um indicativo do crescimento de sua glória junto ao rei.[1149] Embora Akhenaton tenha mantido os mesmos adereços de cabeça, Nefertíti optou aqui pela peruca núbia. Novamente, duas princesas, Meritaton e Neferneferuaton, observam a cena sem, contudo, participar da entrega de colares de ouro. Um ponto interessante é que pela primeira vez as filhas foram retratadas em sobreposição de imagens, algo que não será visto novamente no repertório aqui reunido. A técnica pode ter sido empregada para quebrar a monotonia nas representações das meninas, algo corriqueiro em arte egípcia.

[1148] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. III, 1906, p. 12.
[1149] Idem, ibidem, p. 13.

Apesar da diferença de idade, ambas parecem idênticas, com mesmas vestes e penteados.

A cena em si é mais elaborada do que a anterior, especialmente no que concerne a decoração da janela, dotada de semicírculos semelhantes aqueles da tumba de Meryra I, com um detalhe preenchendo o menor deles, que parece uma flor de lótus. Neste caso, teríamos um forte contraste com aquelas em que cativos estrangeiros foram atados ao símbolo de união das "Duas Terras". No registro inferior, Davies destaca o trabalho de artesãos na necrópole, infelizmente, muito fragmentado.[1150]

Com qual frequência tais celebrações ocorriam em Amarna? Spence afirma ser difícil estabelecer uma periodização, mas certamente apenas aqueles agraciados com tumbas em Amarna foram recompensados pelo faraó Akhenaton e sua família.[1151] Como estamos falando do auge da carreira, creio que a cerimônia não fosse tão comum quanto a grande quantidade de cenas faz parecer. Segundo Spence, a versão de Horemheb da cena de recompensa no período pós-amarniano acontecia a cada dez dias e era acompanhada de grandes banquetes, prática que não foi retratada em Amarna, mas que pode ter ocorrido, uma vez que o foco era a família real e não seus cortesãos.[1152]

Em "Parennefer Recompensado" [Ficha 62 (JA62)], temos certamente uma das mais bem conservadas e belamente executadas cenas envolvendo a família real na chamada "Janela das Aparições". A cena, apesar da riqueza decorativa, manteve o padrão normativo das anteriores, ou seja, Akhenaton e Nefertíti, apoiados no parapeito acolchoado, concedem benesses ao artesão real "de mãos puras", como consta em sua titulatura.[1153] É possível que o próprio Parennefer, enquanto "superintendente de todos os artesãos do rei", tenha supervisionado de perto a decoração da sua tumba, o que explicaria a imponência da mesma.

Como nas demais cenas de recompensa, Akhenaton e Nefertíti estão visivelmente em maior escala de tamanho, com as coroas *kheperesh* e topo plano, respectivamente. Novamente as vestes são mais requintadas: fino linho transparente que revela a alta qualidade do tecido. Akhenaton faz uso de um

[1150] Idem, ibidem.
[1151] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 317.
[1152] Idem, ibidem, p. 317.
[1153] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, p. 135.

peitoral elaborado. Ambos foram retratados com *cartouches* corporais na região do tórax, antebraços e braços, e bastante andróginos. A presença dos *cartouches* reforça a ideia de que tais motivos nos corpos régios é também um traço da divinização do casal real, aclamado por seus súditos do alto do balcão das aparições como uma verdadeira epifania. Por isso mesmo, os raios solares tocam somente a dupla régia e divina de Amarna. Curiosamente, entre os símbolos da vida está uma serpente *uraeus*, conforme destacamos no catálogo, certamente no intuito de proteção. A serpente com disco solar, muito comum nas cornijas amarnianas, como neste lintel quebrado, enfatiza o culto solar e a realeza.[1154]

A decoração dos umbrais se assemelha a um dos exemplares estudados em Tebas por Redford.[1155] No topo dos registros, *cartouches* com nomes do Aton, do rei e da rainha. Imediatamente abaixo, símbolos associados tradicionalmente à realeza, como o cetro *was* e o *ankh* sobre o hieróglifo *nebet*, cujas representações geralmente estão associadas às noções de "tudo" e "senhor".[1156] Aqui o sentido é semelhante ao do exemplo citado por Wilkinson, no qual sugere que o deus dá todo poder e vida ao casal real, Akhenaton e Nefertíti.[1157] Abaixo, plantas de papiro, que funcionam de maneira apotropaica, e o pássaro *rekhyt,* cujo simbolismo está vinculado aos cativos, o que nos permite interpretar sua presença nestes umbrais como sendo diretamente conexa aos estrangeiros atados ao símbolo de *sema tawy*, retratados em destaque no parapeito da janela. Em representações de reinados anteriores, os pássaros foram pintados aos pés do faraó e suas asas se imbricavam de forma que não permitia o voo, representando, dessa maneira, os povos subjugados ao Egito, totalmente impotentes diante do monarca.[1158]

Embora Wilkinson afirme que durante o Reino Novo o motivo do pássaro *rekhyt* tenha ficado mais "positivo", seu simbolismo se manteve associado aos estrangeiros, decorando templos, inclusive, com braços erguidos em adoração ao faraó e sempre acompanhado de uma estrela de cinco pontas, exatamente

[1154] LACOVARA. Peter. In: FREED, Rita E*,* MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, p. 226. Este é o único exemplar do Aton oferecendo *uraeus* ao rei em nosso *corpus*.
[1155] REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, p. 129.
[1156] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1992, p. 199.
[1157] Idem, ibidem.
[1158] Idem, ibidem, p. 87.

como nesta cena amarniana.[1159] Na visão de Wilkinson, tais pássaros representam o povo egípcio, já que o *rebus* que forma o pássaro em adoração sobre a cesta pode ser lido como "todo povo adora".[1160] Por isso mesmo as faces de ambos estão voltadas para o casal real, um para cada. O fato de estarem ao lado da cena contendo estrangeiros enfatiza a ideia de adoração do casal diante dos povos estrangeiros. Convém observar que os rostos do que parecem ser núbios, sírios e beduínos estão voltados exatamente para os pássaros.[1161] Estes foram enlaçados ao símbolo de união do Egito, *sema* , dois pulmões atados a uma traqueia, amarrados em plantas heráldicas do norte e sul do país, refletindo o poderio egípcio sobre terras estrangeiras.

No canto esquerdo da cena, é possível ver partes internas do palácio, com discos solares iluminando os tronos régios. No registro central, três filhas do casal vestem roupas transparentes, as habituais tranças laterais e há afagos mútuos entre as mais novas. Do lado direito, por sua vez, temos o recompensado, Parennefer, recebendo colares da honra que são colocados por seus pares, os quais exultam enquanto escribas anotam detalhes da cerimônia. Ainda é possível ver a entrada do palácio sob os raios do Aton, próxima às carruagens.

Na ficha "Recompensa de Ay" [Ficha 63 (JA63)], temos uma cena proveniente da tumba do "pai do deus", Ay. Apesar da decoração parca da janela, cujas estruturas arquitetônicas são exatamente as mesmas das anteriores, a cena tem suas particularidades. O primeiro elemento que destoa é a presença de três filhas do casal junto do rei e da rainha no balcão para aparições, não apenas segurando os colares de ouro para entregar aos pais, como também concedendo ao condecorado Ay sua honraria, como no caso de Meritaton.

A intimidade típica das cenas familiares do período é mantida na figura da rainha, Nefertíti, que é acariciada no rosto pela filha mais nova e abraçada por outra, que também segura um colar. O rei e a rainha optaram pelas coroas preferidas e seus tamanhos estão quase equiparados. Se a família real de

[1159] Idem, ibidem.
[1160] Idem ibidem,
[1161] Discutiremos sobre os estrangeiros quando da análise das cenas de "Recepção de Tributos Estrangeiros" no tópico 5.2.4.3.

Amarna está realmente desprovida de vestes, conforme sugeriu Davies, seria algo totalmente inédito em arte egípcia e de difícil explicação, especialmente neste contexto de aparição pública, que não clama tanto por elementos de fertilidade, como as estelas-santuário.[1162]

Outra particularidade da cena é que a mulher de Ay, Tiy, tutora de Nefertíti, também aparece ao lado do marido em mesma escala de tamanho, os mesmos colares *shebyu* e o cone de unguento no topo da cabeça, enfatizando o prestígio que ambos desfrutavam na corte de Akhenaton. Tiy, "a favorita da Grande Esposa Real", era descrita como "a grande ama que nutre a deusa" em alusão à Nefertíti, outro ponto que favorece a divinização da rainha.[1163]

Considerando que Ay seja o suposto pai de Nefertíti, a presença de Tiy é perfeitamente explicada ao lado do marido, comprovando a ligação próxima desta família com a realeza. Certamente isto também esclarece a enorme quantidade de benesses dispostas na frente do casal agraciado, o que inclui outros itens além dos colares de ouro e até mesmo uma luva de couro, artigo de luxo que Ay exibe em outro momento, ao deixar a área da janela.

Assim como nas demais cenas deste grupo, homens dançam exultantes, aclamando a figura de Ay, recompensada, cujo valor foi reconhecido por Akhenaton. A multidão que o saúda proclama: "Veja! Ele se tornou uma pessoa de ouro".[1164]

Por que as cenas de recompensa se tornaram tão comuns nas tumbas? Na visão de Kate Spence, tais cenas "formalizam a relação entre o rei e o cortesão e cristalizam isso de uma maneira que permite que esta relação seja representada", de modo que em cada uma das tumbas "um indivíduo é distinguido dentre os demais".[1165] Além disso, complementa a autora, a cerimônia tem um forte um "valor comunicativo" que procura enfatizar o *status* deste indivíduo, bem como seu favor para com o rei.[1166] Muito acertadamente, Violeta Pereyra fala em uma "epifania real" como um "símbolo das relações

[1162] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. VI, 1908, p. 21. Observação feita em nosso catálogo de imagens.
[1163] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 290.
[1164] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 97.
[1165] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 317.
[1166] Idem, ibidem.

hierárquicas" no período imperial. [1167] As cenas de recompensa, assim, demonstram a posição "única" e "sem par" do rei, exatamente como era dito nos hinos da nova teologia solar.[1168]

Aqui acrescentaria outro ponto crucial destas cenas. Apesar de todo ar festivo e de realização destes cortesãos, não podemos nos esquecer de que se trata da tumba de cada um dos indivíduos retratados. Ou seja, o auge de suas carreiras representado por toda a eternidade, o ideal destes homens do rei que, certamente, não deixaram de crer num destino póstumo, fosse este uma reprodução de Amarna ou no Mundo Inferior osiriano.

Apesar do título "justificado" ter sido mantido durante todo período amarniano, como mostram as inscrições nas tumbas dos oficiais, notamos claramente que o grande tribunal desapareceu juntamente com a imagem do deus que o presidia. Se não há o que provar diante dos deuses, também evitados, o que era preciso ser feito para que o morto pudesse ser incluído neste novo universo mortuário de Akhenaton?

Com base nos supracitados hinos, que honram não somente o deus, mas também o faraó Akhenaton e a rainha nas tumbas de particulares, mencionados no capítulo IV, bem como no conteúdo destas cenas de recompensa, podemos arriscar que o indivíduo deveria ser fiel aos "ensinamentos" de Akhenaton, demonstrando o quanto o faraó havia sido bom e o favorecido em vida.[1169]

Em uma oração ao rei, também proveniente da tumba de Ay, este cita algumas vezes os tais "ensinamentos de vida" do rei e "o quão feliz é aquele que ouve seus ensinamentos de vida".[1170] As expressões, contudo, também estão relacionadas à Maat, enfatizando, assim, uma possível ligação entre esta, o mundo mortuário amarniano e o faraó, o que é perfeitamente possível, já que o peso da pluma da deusa era o elemento simbólico que avaliava a condição do morto julgado. Deste modo, Akhenaton apoderou-se do papel de Osíris - que julgava os mortos em seu tribunal e cujo investimento ético se baseia em uma conduta correta em vida -, baseado na lealdade de seus

[1167] PEREYRA, Violeta. "El Sentido Histórico de La Recompensa Nobiliaria". Material cedido pela autora, p. 2.
[1168] Idem. "La Secularización del poder y recompensa real". Comunicação apresentada no Encontro de História Antiga e Medieval. I Colóquio de Estudos Orientais.
[1169] Discutimos o assunto em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 263-273.
[1170] LICHTHEIM, Miriam. Op. cit., 1976, p. 95.

oficiais, e determinando, assim, quem estava apto a desfrutar de uma boa vida no além. Nas palavras de Van Dijk: “piedade pessoal era agora idêntica com a total lealdade a Akhenaton pessoalmente”.[1171]

Neste sentido, as cenas de “Janela das Aparições” são, portanto, o substituto imagético do julgamento osiriano durante o período de Amarna, já que o universo funerário não foi abolido, mas modificado para se adaptar às novas soluções trazidas por Akhenaton. Por isso mesmo, as fórmulas típicas de oferendas eram feitas em nome do Aton, do rei e também da rainha, que é invocada, por exemplo, no hino que louva o rei e o Aton na tumba de Ay.[1172] Para Lynda Green, a presença dos nomes de Akhenaton e Nefertíti nestas fórmulas se constituiu o “mais persuasivo pedaço de evidencia” de que o casal real era encarado como divino.[1173]

Toda lealdade clamada pelos cortesãos é recompensada por Akhenaton não apenas com recompensas materiais, mas com acesso ao palácio e a sua própria pessoa, algo que poucos desfrutavam em uma sociedade com pouca mobilidade como a egípcia antiga. Por isso mesmo, a “janela das aparições”, independentemente do local em que se localizava na cidade de Amarna, é o principal marco espacial de todas as cenas evidenciando o palácio, que projeta não só a autoridade do rei, mas a sua divindade. Isto talvez explique o motivo dos *cartouches* em algumas das cenas, tanto quanto a elevação do nome didático do Aton. E não foi ao acaso que as coroas mais usadas por Akhenaton e Nefertíti foram a *kheperesh* (em todas as cenas) e a alta de topo plano, embora a rainha tenha variado com a peruca núbia em duas ocasiões, a capacete e hathórica, típica dos anos tebanos iniciais.

Com exceção da cena em que apresenta o nome didático, em todas as demais Akhenaton concede colares de ouro ao agraciado, cujo grau de prestígio pode ser verificado com base na quantidade e na diversidade de itens recebidos. Nefertíti, por sua vez, varia o gestual, em pose de adoração em Tebas e com cetro lírio, sem conceder colares ou tocar no nome didático. Isto pode ser um reflexo de sua posição não tão destacada quando estava na presença do rei em Tebas. A prova disso é que, em Amarna, Nefertíti confere

[1171] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 284.
[1172] Discutimos em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, p. 253-259.
[1173] GREEN, Lynda. Op. cit., 1988, p. 452.

colares na maioria das cenas, embora também tenha sido retratada somente observando o marido, como na tumba de Parennefer, e abraçando a família na tumba de Panehesy.

As filhas se comportam de forma diversa e em número variado. Não há lógica para a aparição das mesmas e é possível ver a mais velha e a mais nova juntas, até mesmo sobrepostas. Meritaton em três ocasiões (JA57, JA59, JA63) esteve presente no balcão junto dos pais, sendo em duas destas concedendo as joias ela mesma. As meninas são as responsáveis, junto com Nefertíti, por manter o clima íntimo da família real com gestos e carícias entre elas, como se estivessem, em alguns casos, em seu mundo particular, uma cena dentro da outra.

Acerca do dono da tumba, o morto, em todas as cenas recebe dádivas da família real e se regozija diante dela, do alto de sua janela. Em alguns casos, o morto beija o chão em sinal de devoção, sempre aclamado por seus companheiros. Um aspecto inédito deste grupo é que em determinado momento da cena, o foco deixa de ser a interação entre o morto e a família real e recai sobre o cortesão recompensado. Por isso mesmo, além das estruturas da janela (cornijas de serpentes, linteis quebrados para o sol entrar livremente, pilones de capitéis em papiro) e outras partes tanto internas quanto externas do palácio, a casa do cortesão também surge como um elemento constante nas cenas de “Janelas das Aparições”.

5.2.4.2- Os Deslocamentos por Akhetaton

As cinco cenas reunidas neste grupo (DR64, DR65, DR66, DR67, DR68) apresentam a família real de Amarna se deslocando pela cidade de Akhetaton em carruagens, acompanhados de inúmeros outros funcionários, incluindo soldados, os quais, majoritariamente, fazem o percurso a pé, já que a carruagem era um meio de transporte altamente luxuoso e reservado para elite.

O trajeto geralmente era feito do templo para o palácio e vice versa, estruturas que podem ser identificadas nas cenas por certos elementos específicos, os quais serão elencados quando da análise das imagens. Todas as cenas foram retratadas nas tumbas de membros da elite, com destaque para tumba do chefe de polícia, Mahu.

Conforme apresentamos no capítulo I, a família real de Amarna vivia relativamente isolada do restante da população na região setentrional de Akhetaton, no chamado Palácio da Margem Norte.[1174] No antigo Egito os palácios estavam imbuídos de forte simbolismo e, tal como os templos, criavam um mundo a parte no qual o governante vivia separado de grande parte da sociedade.[1175] Como Barry Kemp demonstrou, a segregação física da família real forçava o grupo régio cotidianamente a visitar os edifícios estatais e religiosos na região central. Assim sendo, ficou estabelecida uma movimentação em um eixo norte-sul pela "avenida real", a "espinha dorsal" de Akhetaton, que ligava os extremos da cidade paralelamente ao Nilo, cuja finalidade era claramente exaltar a natureza divina da família real, que era adulada por seus súditos enquanto percorria o trajeto com toda pompa em suas carruagens.[1176]

Os deslocamentos no eixo oeste-leste em direção ao *Wadi* real também ocorriam, mas não com a mesma frequência que o trajeto na direção norte-sul, aparentemente cotidiano. Tal fato reafirma o desejo de Akhenaton em criar Akhetaton como uma espécie de "inversão tebana", uma cidade processional por excelência, com eixos cerimoniais bem definidos e deslocamentos pensados em consonância com a cosmovisão do faraó.[1177]

Em "Procissão Real do Palácio ao Grande Templo ao Aton" [Ficha 64 (DR64)], temos um grandioso deslocamento retratado na tumba do sacerdote Meryra, em toda a parede oeste da sala de colunas, além de parte na parede norte. Esta continha inscrições, as quais Davies acreditava que poderiam descrever as razões para tal visita ao templo, hoje destruídas.[1178] Para o autor, esta pode estar associada ao que classificou como "Investidura de Meryra como Sumo Sacerdote do Aton", cena desenvolvida na Janela das Aparições (JA57) anteriormente analisada. Deste modo, Davies propõe que a ida da família real ao templo teve o intuito de apresentar Meryra como "cabeça" do grupo sacerdotal.[1179] A fragmentação do desenho não nos permite identificar

[1174] Cf. figura 11 no item 1.3.3
[1175] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 123.
[1176] Idem. Op. cit., 1989, p. 276.
[1177] Idem, ibidem, p. 279.
[1178] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. I, 1903, p. 23.
[1179] Idem, ibidem.

Meryra de forma absoluta dentre as inúmeras figuras retratadas, contudo, é muito provável que o sacerdote tenha, sim, sido representado.[1180]

No canto superior esquerdo da imagem, em tamanho reduzido, o palácio real pode ser identificado pela presença de inúmeros elementos. Um deles é o leito régio, que junto de um colar e um encosto de cabeça, simboliza os aposentos de Akhenaton e Nefertíti.[1181] Observamos também os tronos reais acompanhados de uma pilha de oferendas de proporções significativas com flores de lótus no topo e também a presença do balcão para aparições, dotado de uma cornija de cobras e um colar de ouro *nebu*, , metal que já destacamos ter uma associação natural com o brilho do sol.[1182] Em praticamente todos os cômodos há portas que permitem transitar por todo palácio real. Um ponto interessante é a presença de um homem borrifando água dentro do palácio, certamente no intuito de purificar o local, além de cestas em tamanho destacado, com frutas e pães. Estas estão ao lado de fora da entrada, identificada pelas colunas do grande portão.

A grande comitiva real foi retratada em cinco registros com destaque absoluto para as carruagens de Akhenaton e Nefertíti no centro da imagem, embaixo dos raios solares. O casal novamente optou por suas coroas mais usuais, *kheperesh* e alta de topo plano, e faz uso de túnicas com faixas esvoaçantes, as quais, além de semelhantes, parecem se mover durante o percurso, comprovando, desse modo, o desejo de expressar movimento na imagética amarniana, especialmente nas cenas de deslocamento régio.

Todavia, o que de fato chama nossa atenção nesta cena, e que será uma marca registrada desde grupo, são as carruagens. No antigo Egito, estas eram utilizadas para caçadas, esporte, guerra e para deslocamentos de curtas distâncias.[1183] De acordo com Köpp-Junk, o uso de carruagens era restrito aos membros da elite egípcia para assuntos públicos e privados e, durante o Reino Novo, era um símbolo de poder e *status.*[1184] Muitos monarcas fizeram uso

[1180] Idem, ibidem. Davies acredita que Meryra seja o primeiro homem de cabeça raspada no segundo registro da prancha XIV ou mesmo em uma das carruagens, opção que parece mais coerente.
[1181] Idem, ibidem, p. 25.
[1182] Cf. capítulo III, item 3.1.2.2
[1183] KÖPP-JUNK, Heidi. “Travel” In: FROOD, Elizabeth and WENDRICH, Willeke (eds). *UCLA Encyclopedia of Egyptology,* Los Angeles, 2013, p. 8.
[1184] Idem, ibidem.

deste meio “prestigioso” de locomoção para visitas e inspeções antes de Akhenaton, quando as carruagens se tornaram marcos imagéticos decisivos na paisagem da cidade de Amarna, transportando Akhenaton, Nefertíti e suas filhas pela avenida real, uma arena para exibi-los aos súditos, sempre acompanhados do disco solar.

O rei, bem como a dupla de cavalos que os acompanha, e sua carruagem são maiores que o conjunto idêntico da rainha, que possivelmente está ao lado do rei e não atrás. O casal real efetua o mesmo gesto: com as duas mãos segura os arreios e em uma delas carrega um chicote para chibatar o animal durante o percurso. Os cavalos em coloração vermelha escura, a habitual deste animal em arte egípcia, receberam um tratamento muito cuidadoso nas cenas de “Deslocamentos Régios”. As plumas se alternam em cores ora brancas e vermelhas, ora vermelhas e azuis.[1185] Além das plumas, os cavalos foram paramentados com selas encimadas por discos solares, cuja trama se assemelha àquela que pende do faraó.

Interessante notar que os cavalos foram retratados em grande escala e sobrepostos, de forma análoga àquela de Akhenaton e Nefertíti em uma cena de culto ao Aton na tumba de Panehesy (CA28). Outro ponto que deve ser destacado é a atitude dos cavalos, especialmente os de Akhenaton, empinados de forma imponente, dando maior movimentação e agilidade à cena, quase esmagando dois homens, os quais Davies identificou como cocheiros embaixo dos animais.

Quatro filhas do casal - dispostas duas a duas com o mesmo tipo de cavalo paramentado e com plumas - controlam suas próprias carruagens em dois registros consideravelmente menores atrás do casal real. Embora só consigamos ver as mais velhas, Meritaton e Mekataton, no registro superior, as meninas repetem os gestos dos pais, sendo que uma delas abraça a outra enquanto esta conduz o veículo. Ao contrário das cenas de culto e intimidade, onde quase sempre foram retratadas com as tranças laterais ou cabeças raspadas, aqui houve uma modificação do penteado, com adoção de uma peruca núbia curta. As princesas são acompanhadas por atendentes de

[1185] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. I, 1903, p. 27.

penteado semelhante, os quais estão portando um abanador com pluma de avestruz.

Na frente da comitiva régia, dispostos em três registros, soldados e estrangeiros, assim caracterizados por seus penteados e vestes distintos, abrem alas para o grupo familiar chegar ao templo, representado em dimensões ainda mais significativas do que o palácio e com um disco solar exclusivamente sobre ele. Assim como o palácio, a estrutura é representada frontalmente para que tudo em cena possa ser visto, uma vez que a figuração deve ser a mais inclusiva possível em arte egípcia. Antes de adentrar o templo, contudo, um grupo de pessoas saúda a chegada da comitiva real em vários registros distribuídos ao longo da estrutura templária. Nesta podemos ver sacerdotes com as cabeças raspadas, alguns curvados, outros ajoelhados e ou prostrados, acompanhados de um grupo de mulheres com longas vestes plissadas e transparentes, com os braços levantados e instrumentos musicais, certamente cantoras do templo.

No terceiro registro de cima para baixo, a presença de abanadores de leque e dois homens com buquês de lótus e uma vaca paramentada com um colar floral e uma coroa destoam do grupo. A presença deste animal próximo à entrada do templo pode estar associada à deusa Háthor, que assume uma forma totalmente bovina em muitos contextos. Todavia, é mais provável que se trate de um gado sagrado para ser abatido para um banquete no templo ou mesmo no Grande Palácio, usado para fins cerimoniais.[1186]

A respeito da estrutura templária, esta foi representada com elementos que tornam sua identificação imediata: as incontáveis mesas de oferendas com tigelas flamejantes de incenso no topo, os pilones de entrada com as bandeirolas, o altar-mor com rampas e estátuas de Akhenaton e Nefertíti junto de colunas de base lotiforme. Os únicos funcionários retratados dentro da estrutura são aqueles relacionados ao culto divino, como sacerdotes e músicos.

De acordo com Helene Kantor, durante o período amarniano, a forma de organizar as paredes, às vezes duas com uma única cena, “propiciou a base para a criação de relevos históricos na fase final do Reino Novo”.[1187] Tal

[1186] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, pp. 110-112.
[1187] KANTOR, Helene. Op. cit., 1957, p. 49.

“unidade espacial” rompeu com o que a autora classificou como a “tirania das linhas de base”, que, por isso mesmo, se tornaram “suportes subordinados ao invés de linhas sustentando filas isoladas umas das outras”.[1188] Os pontos fixos escolhidos para estruturar espacialmente a cena deixam de ser “coordenadas abstratas” e se tornam “realistas”, ou seja, os pontos são construções que de fato existem na cidade de Akhetaton, como o templo e o palácio.[1189] Kantor ainda acrescenta que outra grande mudança em arte amarniana é que os protagonistas estão dentro da estrutura espacial, assim como as figuras subsidiárias, todos localizados com base nos tais pontos focais. Por isso mesmo, as linhas perdem o seu “poder de divisão”, embora não tenham desaparecido.[1190] Isto pode ser visto com clareza nesta imagem, bem como em outras cenas de deslocamento reunidas neste grupo.

Na ficha “Comitiva Real em Deslocamento por Akhetaton” [Ficha 65 (DR65)], temos mais uma cena na qual Akhenaton, Nefertíti e quatro de suas filhas deixam o palácio para o que certamente seria uma visita ao templo, embora este não tenha sido retratado na imagem. O palácio, por sua vez, aparece no canto superior direito sob os raios do Aton, que também ilumina Akhenaton e Nefertíti, exclusivamente. A estrutura, tal como na ficha DR64, possui muitas portas, colunas de capitéis de papiros, cornijas de serpentes e o leito régio com uma enorme mesa de oferendas.

A cena ocupa toda a parede leste da tumba de Panehesy, onde podemos observar novamente as estruturas palacial e templária como marcos espaciais decisivos, e as linhas atuando como coadjuvantes. A forma como foram distribuídas transmitem uma sensação de profundidade, que não chega a configurar uma perspectiva.

No centro, com um Aton inteiro para si, Akhenaton, com a coroa *kheperesh*, conduz sua carruagem segurando os arreios e executa um gesto pouco habitual com a cabeça voltada para baixo, atento ao movimento dos animais, mais uma vez empinados de maneira imponente.

Além das plumas e do disco solar decorativo, os cavalos receberam um ornamento de flor de lótus junto à sela, que não é tão requintada como a vista

[1188] Idem, ibidem.
[1189] Idem, ibidem.
[1190] Idem, ibidem,

anteriormente. A presença da flor neste contexto seria novamente um desejo de enfatizar a regeneração solar e do morto? Sua associação com o disco solar pode indicar que este último não era meramente decorativo, como supôs Davies, e sim que, junto com a flor de lótus, reforça o desejo de renascimento e renovação da vida, favorecendo, assim, o reaparecimento do sol pela manhã.

Todavia, o elemento mais marcante desta cena é, sem dúvida, a figura de Nefertíti. Segundo Köpp, raras são as fontes textuais ou imagéticas onde mulheres se deslocam em carruagens.[1191] A rainha de Amarna talvez seja a primeira mulher assim representada na iconografia egícpia. Como na imagem anterior, Nefertíti foi retratada em proporções menores que Akhenaton, com a coroa alta de topo plano, mas com os mesmos cavalos paramentados. Sua atitude, contudo, é oposta a do marido, impávida, segurando a carruagem com uma das mãos e o chicote na outra, em pose típica de um faraó guerreiro. Debaixo de seus cavalos, homens parecem ser esmagados por seu poderio. Sobre sua cabeça, um disco solar foi retratado totalmente para proteger e doar vida à rainha, cena única dentro do *corpus* aqui reunido.

Inúmeras outras carruagens acompanham o casal, incluindo as quatro filhas mais velhas, novamente comandando seus próprios carros duas a duas, com a peruca núbia. Muitos soldados correm afoitos para acompanhar a passagem da comitiva, que é saudada por um grupo de homens beijando o chão, em gesto de total louvação da família real.

Qual a razão para retratar templos e palácios nas tumbas privadas de Amarna? Van Dijk, por exemplo, acredita que o que impulsionou Akhenaton a escolher tais cenas foi exatamente o "senso de ocasião", já que a existência do morto era "terrena" em Akhetaton, onde o Aton brilha para vivos e mortos, concomitantemente.[1192] Na visão de Gay Robins, a representação detalhada de templos e palácios em paredes inteiras das tumbas é um forte indicativo da importância capital que a localização real de tais estruturas adquire na nova cosmovisão, que reforça um contexto espaço-temporal deste mundo, algo com que concordamos.[1193] Todavia, a autora credita esta inovação à ausência de um mundo idealizado dos mortos ou dos deuses, o que torna os gestos e

[1191] KÖPP-JUNK, Heidi. Op. cit., 2013, p. 5.
[1192] VAN DIJK, Jacobus. Op. cit., 2000, p. 285.
[1193] ROBINS, Gay. Op. cit., 1986, p. 49.

poses da família real “transitórios”, abandonando construções “intelectualizadas” típicas do cânone artístico egípcio.[1194] Esta é uma versão menos radical daquela defendida por Ciro Cardoso, que também relaciona algumas mudanças artísticas com a “desmistificação” do mundo dos mortos.

Todavia, ao contrário do que sugeriu o autor, não creio que Akhenaton tenha rompido de forma tão drástica suprimindo toda uma dimensão do universo, no caso, aquela linear que se associa ao deus Osíris, cujo papel foi usurpado por Akhenaton. Os próprios hinos ao Aton continuaram a mencionar ambas as temporalidades, *neheh* e *djet*. Portanto, tal como os deuses, muitos passos do culto diário e o caos, a temporalidade *djet* pode também ter sido somente evitada para priorizar a dimensão que habitava a família real, e não totalmente suprimida.

Na ficha “Akhenaton e Nefertíti em Momento Terno Durante o Trajeto” [Ficha 66 (DR66)], observamos uma confluência de temáticas com deslocamento e intimidade régios na tumba de Ahmés. Enquanto recebe um beijo da rainha, Akhenaton conduz a carruagem, contudo, quem chicoteia o animal é a filha mais velha, aparentemente com a trança lateral habitual. Este pode ser um indicativo de que a cena foi produzida nos anos iniciais, pois a filha está caracterizada de maneira bastante infantil. O beijo do casal é de certa maneira interrompido pela presença de um símbolo da vida, *ankh*, exatamente no meio da dupla, corroborando a ideia apresentada no grupo anterior, na qual o ato de beijar tinha como finalidade principal doar vida àquele que o recebe, além de enfatizar a relação íntima da família real.

Os raios do Aton não tocam Meritaton como nas cenas de culto, mas atingem os arreios dos cavalos, os quais executam a mesma pose, usam plumas, disco solares e estão sobrepostos. Aqui, contudo, podemos ver o detalhe de uma correia de contas semelhante a um cordão de pedras em faiança, desenhado com olhos de Hórus - um motivo pouco comum na imagética do período, cuja finalidade era apotropaica -, além de *ankhs* e olhos circulares.[1195]

[1194] Idem, ibidem.
[1195] Veja a imagem em detalhe no catálogo de FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D’AURIA, Sue H. (eds). Op. cit., 1999, p. 261.

O objeto, portanto, não foi ali colocado como mera peça decorativa, mas pretendia proteger os animais, bem como aqueles que os conduzem - neste caso, uma tríade da família real composta pelo casal e a primogênita. O elemento que une esse elo é a carruagem, destacada desde a proclamação de fundação da cidade, que afirma que Akhenaton em sua "grande carruagem de *electrum* surge como o Aton quando se ergue no horizonte e enche a terra com amor (...)".[1196] Tal proclamação régia é seguida de uma longa lista de oferendas, as quais deveriam ser feitas ao Aton em uma cerimônia de consagração quando do estabelecimento na nova sede real, já mencionada no capítulo I. Para Silverman, Wegner e Wegner, este constituiu como um evento "crucial" para Akhenaton, pois era o momento da primeira "comunicação simbólica" entre rei e deus em sua nova morada sagrada, Akhetaton.[1197]

Desta forma, podemos estabelecer uma relação de certa maneira "primordial" entre o rei na carruagem e o rei fazendo oferendas, ações que o aproximam do Aton e exaltam sua divindade em vida. O *electrum* era uma liga metálica resultado da fusão do ouro com a prata, materiais associados ao sol e à lua, respectivamente, à carne e aos ossos dos deuses. A ênfase em Akhenaton como aquele que construiu Akhetaton é a mesma feita aos deuses primevos em cosmogonias diversas de criação do universo organizado. Conforme afirmou Cardoso, assim como em inúmeros outros casos egípcios, em Amarna, a "delimitação espacial" estava "ligada diretamente ao rito fundador", favorecendo, desse modo, a ideia de que dentro de sua concepção de mundo os egípcios tinham, sim, uma "visão espacial", contrariando Jan Assmann, que não acredita nesta possibilidade.[1198]

As próximas duas cenas são dois largos registros, os quais ornamentam a mesma parede da tumba de Mahu, "Chefe dos Medjay de Akhetaton", por isso mesmo serão analisadas em conjunto e seguidas de uma conclusão.

Na ficha "Akhenaton e Nefertíti Deixam o Templo ao Aton" [Ficha 67 (DR67)], novamente o casal real, acompanhado da filha mais velha, Meritaton, deixa o Grande Templo ao Aton, facilmente identificado pelos pilones de entrada, vistos frontalmente, bem como as bandeirolas esvoaçantes. Do lado

[1196] MURANE, William. Op. cit., 1995, p. 74, texto número 2.
[1197] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 47.
[1198] CARDOSO, Ciro. Op. cit., 2012, p. 30.

de fora do templo, empilhadas em altares troncônicos, temos uma pilha de oferendas organizadas de maneira similar àquelas de culto, com flores de lótus e tigelas de incenso no topo, enfatizando mais uma vez a purificação. Entre os altares foram colocados buquês de lótus e frutas que reforçam a ideia de renascimento solar, como as oriundas das mandrágoras e perseas. A importância do altar a céu aberto é notável pelo tamanho significativo do mesmo, quase da altura de uma das colunas de entrada. Tanto o altar quanto o templo são tocados pelos raios do Aton, os quais também incidem sobre o casal real e os cavalos. Novamente, uma das pequenas mãos estende o símbolo da vida no espaço entre as faces régias. Acompanhando a tríade, temos pessoas correndo no intuito de ver a passagem do grupo real.

Para Davies, a razão do deslocamento é inspecionar as defesas da cidade nas regiões fronteiriças, indicadas no desenho por uma estrutura com porta no canto superior do desenho, uma espécie de fortaleza, conforme indicado no catálogo imagético.[1199] Por isso mesmo a comitiva real é acompanhada por Mahu, chefe de polícia, e seus homens, que correm para alcançá-los. Barry Kemp, contudo, não acredita que a estrutura assim designada por Davies seja uma fortificação, uma vez que a cidade de Amarna não era murada e não possuía nenhuma estrutura deste tipo para tais fins, e sugere que se trate do Palácio da Margem do Norte.[1200] Neste caso, a família real estaria indo e voltando do templo para o palácio. Creio, todavia, que não seja o caso. A representação do palácio, tanto nas cenas de "Janelas das Aparições", quanto neste grupo de "Deslocamentos Régios", é bastante estereotipada. Embora não saibamos qual dos quatro palácios seja retratado, o trono, a janela das aparições fechada e até mesmo o leito régio são alguns dos elementos constantes que não encontramos nesta fortificação.

Em "Comitiva Real Passeia por Akhetaton" [Ficha 68 (DR68)], temos o retorno do casal real, que manteve a mesma pose de intimidade compartilhando o símbolo da vida enquanto a primogênita açoita os cavalos. Um elemento que chama nossa atenção é a presença de Mahu, representado três vezes na cena em momentos distintos do evento ocorrido. O chefe de polícia pode ser visto como um dos membros da comitiva real, atrás do rei,

[1199] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., IV, 1906, p. 16.
[1200] KEMP, Barry. Op. cit., 2012, pp. 155-160.

prestando homenagens, e ainda na frente da carruagem régia.[1201] Ao avançar pela cidade, a carruagem é flanqueada por construções dos lados esquerdo e direito identificadas por Davies como “sentinelas”, locais para vigília policial da cidade de Amarna.[1202] Aqueles que guardam as vigílias saúdam a família real ora com os braços erguidos em adoração, ora curvados em sinal de respeito.

Acerca de templos e palácios retratados nas cenas de “Deslocamentos Régios”, um ponto importante destacado por Spence é a dificuldade em relacionar os resquícios arqueológicos de Akhetaton com os desenhos dos mesmos, em função das próprias convenções estilísticas egípcias para confecção das mencionadas estruturas.[1203] A autora ainda acrescenta que a representação de templos e palácios, estruturas fortemente associadas ao monarca e de acesso limitado ao grande público, pode ser interpretada também como uma forma de *status,* indicando que o dono da tumba conhecia tais locais e frequenta seus interiores.[1204]

O que podemos concluir sobre essas cenas de deslocamentos da realeza? Como elas se encaixam na cosmovisão amarniana? Em todas as cenas por nós analisadas, o faraó utilizou a coroa *kheperesh,* enquanto a rainha optou pela alta de topo plano. O casal esteve sempre acompanhado de suas filhas, embora somente Meritaton tenha desfrutado de um momento de intimidade com o casal, que se repetiu três vezes em duas tumbas distintas, de Ahmés e Mahu (DR66, DR67, DR68).

Das cinco cenas aqui reunidas, em duas delas o monarca está sozinho no seu próprio carro (DR64 e DR65), ao passo que nas demais ele tem a companhia de Nefertíti e Meritaton. O mesmo se aplica à rainha. Em duas cenas em que rei e rainha conduzem sua própria carruagem, as filhas foram dispostas duas a duas com perucas núbias conduzindo seus carros. Nas cenas em que apenas Meritaton figura, é ela quem chicoteia os cavalos durante o percurso.

Salvo a adição de um ou outro ornamento, os cavalos seguem um padrão invariável, com plumas, arreios, selas, cornijas de serpentes, discos solares, flores de lótus e correias de faianças, todos com fins benéficos para

[1201] KANTOR, Helene. Op. cit., 1957, p. 49.
[1202] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., VI, 1906, p. 16.
[1203] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 309.
[1204] Idem, ibidem.

proteção do animal, assim como dos condutores régios. Nas cenas em que conduz o cavalo solitariamente, Nefertíti aparece menor que Akhenaton, mas a proporção é equiparada quando o casal real está junto no mesmo espaço de forma íntima. As filhas, por sua vez, foram sempre retratadas bem menores que os pais, embora entre elas a diferença de tamanho seja pouco sentida.

Tal qual observado nos grupos anteriormente analisados, os marcos espaciais estão intimamente vinculados com as atividades da família real, ou seja, mesa de oferendas nas atividades litúrgicas, tronos e assentos régios naquelas de intimidade da família, balcão das aparições e, por fim, a carruagem como marco espacial principal, acompanhadas de palácios, templos, sentinelas e fortificações.

Outro ponto de destaque, algo não exclusivo neste grupo, é a presença de militares acompanhando a comitiva régia. Spence acredita que, embora Akhenaton não tenha sido um grande militar, como a maioria dos monarcas que o precedeu, os militares em si parecem ter sido "mais proeminentes na corte" do que no começo da dinastia.[1205] Dentre os donos de tumba, Ay, Mahu, Ramose, citando apenas aqueles já mencionados, eram de origem militar. A prova da proeminência comentada é que um general se tornou o último faraó da décima oitava dinastia, Horemheb, alguns reinados após a morte de Akhenaton.

Com base no que foi observado, é possível afirmar que, no lugar dos antigos festivais religiosos, Akhenaton ofereceu sua família para ser adorada e saudada por seus súditos esfuziantes, que veneram o grupo da maneira como idolatravam as estátuas divinas em dias festivos, quando finalmente as mesmas deixavam seus sombrios tabernáculos dentro do templo e poderiam ser vistas pelas pessoas em seu trajeto. Em Amarna, as distâncias preferidas para percorrer eram do palácio para o castelo, estruturas que identificam não apenas o rei do Egito enquanto chefe estatal supremo, mas como único sacerdote por direito, embora a saída para fins militares também fosse possível, como mostrou a imagem acima.

Conforme destacamos no capítulo I, Akhenaton replicou em Amarna as distâncias entre os templos de Amon em Lúxor e Karnak, no intuito de

[1205] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 288.

reproduzir na sua cidade as rotas processionais tebanas. No lugar da barca de Amon, a carruagem de *electrum* com cavalos adornados com flores de lótus e símbolos solares que aludem à regeneração e purificação. Em Amarna, contudo, ao contrário dos festivais periódicos, esta renovação solar e do próprio monarca acontecia cotidianamente pela manhã. Nas palavras de Silverman, Wegner e Wegner: "todo dia em Amarna se tornou um dia festivo".[1206]

Segundo a concepção de mundo amarniana, as aparições públicas do grupo familiar régio, fosse através de seus deslocamentos diários, fosse através de suas exibições na "Janela das Aparições", possuíam um caráter hierofânico. Nesta lógica, palácios e templos funcionavam como gigantescos tabernáculos, os quais abrigavam os deuses terrenos da família real. Por isso mesmo as estruturas eram acompanhadas de altares com flores de lótus e incenso, que enfatizam, tal como nas cenas de culto e intimidade, a purificação e a regeneração solar e do morto.

Assim sendo, não há razões históricas para explicar o motivo para os deslocamentos régios, como tentou fazer Davies em algumas ocasiões. As exibições públicas são necessárias, já que o grupo régio precisa ser visto pelos olhos de seus súditos todos os dias. A característica narrativa acontece, mesmo que na prática o evento em si nunca tenha ocorrido.[1207]

Outro ponto crucial observado é que na visão de mundo amarniana, o mundo dos mortos, ao reproduzir a espacialidade de Akhetaton com seus templos e palácios, era o local ideal para o renascimento do morto, especialmente aqueles que conhecem internamente estas estruturas – os leais súditos do rei –, que apoiaram em peso a cosmovisão de Akhenaton.

5.2.4.3 - Uma Grandiosa Celebração

Um dos únicos episódios de que se tem notícia na fase final do reinado de Akhenaton é uma grande celebração realizada em Akhetaton no ano doze para receber inúmeros chefes estrangeiros, retratada com toda magnificência nas tumbas de Huya (RT70) e Meryra II (RT69). Dodson acredita que este tipo

[1206] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 96.
[1207] KANTOR, Helene. Op. cit., 1957, p. 49.

de celebração ocorria de forma periódica ao longo da décima oitava dinastia, mas jamais foi retratada em uma tumba particular, portanto, mais uma especificidade do repertório iconográfico de Amarna.[1208]

Começaremos a análise imagética com a tumba de Meryra II, que ocupa a maior parede leste do sepulcro privado.[1209] Exatamente por se tratar de um fato histórico, Kantor afirma que este é um dos poucos eventos retratados em Amarna que pode ser classificado como "narração no sentido total da palavra".[1210] Embora alguns autores sugiram que esta grande celebração tenha sido feita para comemorar uma vitória militar na Núbia, alguns elementos apontam para outro caminho mais coerente com o repertório imagético amarniano e sua visão de mundo subjacente.[1211]

Em se tratando de uma imagem repleta de figuras subsidiárias, destacaremos os pontos que consideramos mais importantes para nossa análise, que tem como foco a família real no centro da imagem. Para tal, nos basearemos na descrição densa feita por Norman de Garis Davies.[1212]

Na ficha "Família Real Recebe Comitiva Estrangeira na Tumba de Meryra II" [Ficha 69 (RT69)], numerosos povos foram retratados desempenhando atividades, apresentando até mesmo dança e lutas diversas, embora a maioria absoluta dos povos, incluindo egípcios, efetue o ato de apresentação dos presentes mais variados ao casal real entronizado, bem como efetuam gestos de adoração de pé, ajoelhados, prostrados ou em rejúbilo.

Sobre as diversas etnias, o lado direito foi reservado para aqueles ao sul do Egito, de origem negra, como núbios e talvez etíopes, ao passo que no lado esquerdo, por sua vez, o relevo foi decorado com sírios, amoritas, hititas, líbios, representantes de Punt, entre outros. Cores e características específicas de cada um dos povos, incluindo adorno e paramentos, facilitam a identificação de cada um deles. Os tributos trazidos também estavam associados às suas

[1208] DODSON, Aindan. Op. cit., 2009, p. 12.
[1209] Cf. a posição do relevo na tumba de Meryra II em DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 28.
[1210] Idem, ibidem, p 50. A definição de "narração" foi apresentada no capítulo III, 3.4.
[1211] Para textos que descrevem uma vitória militar na Núbia no mesmo período, Cf. MURNANE, William. Op. cit., 1995, pp. 101-103, textos números 55 e 56.
[1212] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. II, 1905, pp. 38-44.

origens, dentre estes destacamos vasos, carruagens, gado, pele de animais, ouro, armas, entre outros.[1213]

Os presentes trazidos por todos foram dispostos nos registros superiores de cada um dos lados da imagem, na altura das cornijas de serpentes, mas também são vistos nas mãos dos próprios estrangeiros, que os erguem na direção da família real em exibição grandiosa da lealdade destes povos diante do Egito, simbolizado aqui pelo grupo régio.

Além do casal, Akhenaton e Nefertíti, e de suas filhas mais velhas, as mais novas também compõem o grupo familiar divino em uma cena rara que reúne todas as meninas, e que acredito exibir ao mundo a supremacia da nova ordem solar através do grupo régio e o Aton.[1214] A grande recepção de tributos era, acima de tudo, a consagração da cosmovisão em Akhetaton, berço do disco solar, embora não descartemos uma possível vitória na Núbia, que não creio ter sido a motivação primordial para o evento. Segundo Dorothea Arnold, a comemoração combina elementos típicos de ascensão ao trono com ritos do festival *Sed*, neste caso mais notáveis na imagem da tumba de Huya.[1215] Por isso mesmo, muitas teorias acerca desta imagem são favoráveis a uma ou outra festividade.

Aldred, por exemplo, partindo de uma longa corregência entre Akhenaton e seu pai, acredita que este seja o momento de sua própria ascensão ao trono como governante único do Egito, soberano absoluto das "Duas Terras", após a morte de Amenhotep III.[1216] Mesmo em voga a discussão da corregência na atualidade, não creio que Aldred estivesse correto. A coroação continuou associada ao evento, como acontecera em reinados anteriores, mas não se trata de Akhenaton.

Silverman, Wegner e Wegner sugerem que a celebração ocorreu no Grande Palácio, ideia que compartilhamos, embora afirmem que os Altares do Deserto, ao norte, também forneçam estrutura para receber um grande número de pessoas.[1217]

[1213] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 99.
[1214] A favor, DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 13.
[1215] ARNOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, pp. 86-87.
[1216] ALDRED, Cyril. Op. cit., 1988, pp. 178-181.
[1217] SILVERMAN, David; WEGNER, Josef; WEGNER, Jenifer House. Op. cit., 2006, p. 100.

A estrutura na qual toda a família repousa é o habitual quiosque com colunas cujos capitéis são formados por uma sobreposição de flores de lótus, papiros e lírios.[1218] No topo da cena, duas cornijas de serpentes com discos solares, os quais são perpassados pelos raios do Aton, atravessam a estrutura para atingir Akhenaton e Nefertíti unicamente, exatamente no centro da imagem, sentados, certamente lado a lado em seus tronos, mas aqui retratados intencionalmente sobrepostos, com as mãos dadas e abraçados de forma amorosa, mesmo diante dos súditos em uma celebração de âmbito estatal.

Na cena que se desenrola exatamente abaixo do quiosque real, notamos a presença de dois palanquins com motivos leoninos, sendo o do rei um pouco maior e mais elaborado, ambos purificados por um sacerdote egípcio. Este certamente foi o meio de transporte utilizado para levar o casal real até o local para recepção dos tributos, assunto que discutiremos em detalhe na próxima imagem, onde o palanquim está mais evidente.

A julgar pelos contornos de Akhenaton e Nefertíti, estes usam a mesma coroa *kheperesh* do monarca reinante e seus tamanhos estão equiparados. Os tronos têm na base os símbolos de união das "Duas Terras", elemento que reforça a ideia de ascensão política da rainha neste período. Na visão de Nicholas Reeves, a cena pode ser considerada como um "estágio inicial" na promoção de Nefertíti como corregente do marido, que posteriormente assumiu o cargo como rei Neferneferuaton, opinião que compartilhamos com o autor.[1219]

Acima de tudo, creio que a imponente celebração deve ser encarada como o momento no qual Akhenaton e Nefertíti, como "grandes deuses", foram divinizados em vida, tal qual Amenhotep III em seu primeiro festival *Sed.* A sobreposição da imagem do casal real, entronizado conjuntamente, confirma a unicidade e consubstancialidade destas hipóstases do Aton, as "crianças do disco solar".[1220]

Por isso mesmo foi requisitada a presença de todas as filhas do casal, que interagem entre si atrás dos assentos régios, organizadas em dois registros e agrupadas três a três, com as mais velhas em cima e as mais novas

[1218] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., II, 1905, p. 38.
[1219] REEVES, Nicholas. Op. cit., 2001, pp. 173.
[1220] Reeves, inclusive, é favorável à ideia desta celebração como segundo *Sed* de Akhenaton, algo que pode ser possível, mas não acredito que seja provável. Cf. REEVES, Nicholas. Op. cit., 1999, p. 88.

na parte de baixo.[1221] É a primeira vez que Neferneferura e Setepenra são vistas nas tumbas privadas, não sendo encontradas em nenhuma outra.[1222]

Meritaton, com o corpo voltado para os pais, segura a mão de Mekataton, que vira a cabeça para outra irmã, deixando a parte raspada à mostra. Segundo Davies, a princesa foi "atraída" pelo perfume da fruta (romã ou persea, sugere, certamente esta última) na mão de Ankhsepaton.[1223] Na parte inferior do desenho, Neferneferura segura um buquê de flores, enquanto Neferneferuaton tem em uma das mãos o que parece ser uma gazela e na outra uma flor. A caçula, Setepenra, tem o conteúdo de suas mãos apagado. Todas vestem um longo vestido transparente, bem como a habitual trança lateral. Os tamanhos das crianças também são equiparados, apesar das diferenças de idades.

Em "Recepção de Tributos Estrangeiros na Tumba de Huya" [Ficha 70 (RT70)], temos mais uma representação da supramencionada recepção de aclamação da cosmovisão de Amarna. Com base no mapa feito por Kemp, observamos que o relevo foi retratado na maior parede da tumba, a oeste, entre cenas de alimentação da família real e de recompensa de Huya.

Segundo Davies, as cenas de tributos são únicas no conjunto mortuário do período, pois ambas são datadas.[1224] Uma inscrição na tumba de Meryra proclama que:

> Ano 12, *peret,* dia 8: [o rei e a rainha] apareceram no grande palanquim de ouro para receber o tributo de Kharu [Síria-Palestina] e Kush [Núbia], o Oeste e o Leste. Todos os países reunidos juntos em um único momento e as terras no centro do mar trazem oferendas ao rei sobre o grande trono de Akhetaton para receber benesses de todas as terras, garantindo as mesmas o sopro da vida.[1225]

A inscrição é emblemática em todos os sentidos, pois além de destacar a rainha, ressalta a lealdade dos povos estrangeiros, os quais poderiam ser agraciados pela benevolência do deus Aton, que também brilha para os povos além das fronteiras egípcias e garante o "sopro da vida", desde que tragam tributos ao Egito. Embora não seja feita uma distinção entre povos sob jugo

[1221] A reconstituição do desenho que nos permite fazer tais afirmações está em DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 14.
[1222] Idem, ibidem, p. 13
[1223] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., II, 1905, p. 39.
[1224] Idem. Op. cit., III, p. 9.
[1225] DODSON, Aidan. Op. cit., 2009, p. 11. Estação do ano *peret,* ou seja, durante o inverno.

egípcio, como Núbia e Síria, ou aqueles que mantinham laços diplomáticos, como os hitiitas, acerca da bondade do Aton, há, certamente, uma preferência por aqueles que estão sob dominação, conforme destacado no Grande Hino. A ampliação do tal "universo moral", de que fala Baines, em Amarna torna estrangeiros criaturas do deus Aton, sob sua proteção, cuidado e nutrição, assim como os egípcios, coerente com o Império existente no período.[1226]

Outro aspecto que se destacou é que enquanto a recepção de tributos foi datada nesta tumba como sendo do reinado do Aton, na tumba de Meryra II, aparece como realizada no reinado de Akhenaton, reforçando a relação simbiótica entre realeza e deus dinástico em Amarna.

Ao contrário da imagem anterior, podemos ver o palácio, no canto superior esquerdo, assim como o quiosque com cornijas de serpentes, para onde ruma o palanquim com o casal real entronizado, acompanhado das filhas, bem como de inúmeros funcionários e soldados estrangeiros e egípcios. O palácio foi representado da mesma maneira vista nas cenas de deslocamentos, que não deixam de acontecer nesta imagem, a diferença é que foi empregado o palanquim, meio transporte que se assemelha a uma liteira, usado exclusivamente no Reino Novo por membros da família real. Este foi suplantando pela carruagem em *status* e prestígio no mesmo período.[1227] O palanquim também era o meio de locomoção do faraó durante o jubileu real, e, no caso específico amarniano, também incluiu a rainha Nefertíti. Sobre este suporte portátil era colocado o trono régio, um dos mais potentes símbolos da realeza divina, neste caso, com patas leoninas e com braços em forma de esfinge com a dupla coroa.

Novamente, mesmo se tratando de uma festividade oficial, o casal manteve no gesto de Nefertíti a intimidade típica do período, com seu braço em volta da cintura do marido. Este, por sua vez, em atitude impassível esperada do rei do Egito, com o chicote e o cetro curvo nas mãos e a coroa vermelha do Baixo Egito na cabeça, que Nefertíti também usa. No entanto, não há uma estrutura cobrindo as cabeças de Akhenaton e Nefertíti, o que permite que o Aton possa tocá-los em seu deslocamento a céu aberto. Grandes guarda-sóis e

[1226] Cf. a análise do Grande Hino no item 2.3.1
[1227] KNÖPP- JUNK, Heidi. Op. cit., 2013, p. 9.

abanadores, além de proteger o casal do sol, também emanam o sopro da vida nos mesmos.

A figura de um leão em movimento em grandes proporções adorna o palanquim, junto com serpentes com discos solares e uma pequena esfinge do rei com a dupla coroa. Conforme destacamos nas cenas de culto, motivos leoninos eram comuns em mobília, especialmente os tronos e assentos régios, por seu simbolismo solar e de proteção. De acordo com o que vimos na imagem anterior, havia dois palanquins, um para Akhenaton, outro para Nefertíti. Nesta cena, contudo, fica difícil afirmar se a intenção era reforçar a unicidade do casal ou se de fato estão compartilhando o mesmo palanquim.

Na frente do palanquim, tal qual na imagem da tumba de Meryra II, um sacerdote com o mesmo adereço de cabeça dos soldados do registro inferior ao quiosque purifica com incenso a passagem real, tal como no festival *Sed,* enquanto outros parecem dançar próximos a uma mesa de oferendas. Atrás dos abanadores de leque, em tamanho menor, as filhas de Akhenaton, Meritaton e Mekataton, nomeadas, e talvez mais duas, não nomeadas, seguem a comitiva. Junto com elas, atendentes e amas.

No trajeto entre o palácio e o quiosque, observamos oferendas diversas sendo abençoadas pelos raios do Aton em mais uma cena com dois discos solares no que parece ser uma estrutura templária. Além das habituais oferendas, temos cincos bois amarrados de forma sacrifical, o que nos leva a crer que aconteceria alguma "cerimônia religiosa de grande magnitude".[1228]

A presença de um altar-mor sugere ainda que isto tenha ocorrido dentro do Grande Templo ao Aton, cuja área de culto é desprovida de tetos, passagem indispensável para purificação total do casal antes da aclamação de Akhenaton e Nefertíti como deuses vivos diante do público, uma verdadeira epifania divina ocorrida no quiosque e retratada na cena anterior (RT69).

Com base em tudo que foi observado nestas duas cenas referentes à recepção de tributos estrangeiros, concluímos que a grande comemoração foi feita por razões diversas, como celebrar uma vitória militar na Núbia, elevar definitivamente o *status* político da rainha Nefertíti, mas, sobretudo, tal celebração proclama a cosmovisão solar amarniana, divinizando aos olhos de

[1228] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. III, 1906, p. 12.

todos os seus súditos, egípcios e estrangeiros, o casal real, Akhenaton e Nefertíti. Em ambas as cenas, intimidade, deslocamento e exibição do grupo régio são elementos decisivos para fundamentar as escolhas religiosas de Akhenaton. Tais cenas clamam pelas aparições públicas no intuito de reforçar o caráter divino do casal real.

Outro ponto que devemos ressaltar é a ênfase mais uma vez na purificação do casal real, aqui feita com incenso, artigo referido pelos egípcios como a "fragrância dos deuses", ou seja, uma maneira não apenas de purificar, mas também de revelar a presença divina, neste caso específico, a natureza divina de Akhenaton e Nefertíti, "grandes deuses" com templos e cultos próprios em Amarna. Conforme destacamos no grupo de culto ao Aton, a palavra *senetjeri,* do egípcio *senetjer* (incenso), significava "tornar divino".[1229]

O fato de o turíbulo ser carregado em cada cena por um sacerdote de origem distinta, ou seja, egípcia e estrangeira, revela a importância desta festividade diante dos povos estrangeiros, reforçando a ideologia monárquica faraônica, que superexaltava a supremacia do faraó como mestre do universo.

Os marcos espaciais de tais cenas são aqueles que se relacionam diretamente com o poder do rei e da rainha enquanto governantes divinos e supremos: o quiosque, os palanquins, o templo, o palácio e os tronos régios, todos tocados pelos raios do Aton.

A ideia de a cerimônia ter ocorrido no Grande Palácio nos parece sugestiva, uma vez que esta enorme estrutura feita em pedra, logo, um material durável, nos permite concordar com a ideia de Mallison, que sugere o o Grande Palácio como uma espécie de "templo dedicado ao rei vivo e seu papel divino de como mediador do deus solar", função compartilhada em Amarna com sua família.[1230]

As coroas usadas são idênticas e de forte apelo tradicional, evocando elementos que os associam ao faraó reinante e ao Baixo Egito. A equiparação de tamanho, bem como a sobreposição de imagens régias enfatizam a unicidade do casal, revelando, assim, uma equiparação político-religiosa entre Akhenaton e Nefertíti. As filhas, por sua vez, interagem entre si e com o casal,

[1229] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, pp. 92-93.
[1230] MALLISON, Michael. Op. cit., 1999, p. 78.

que não se volta para a ação das filhas, como em outros contextos, mas mantém a informalidade entre eles, abraçados amorosamente.

5.2.5 – As Aparições Variadas

Neste último grupo reunimos cinco cenas da família real que não se enquadram em nenhuma das temáticas anteriormente analisadas. Por isso mesmo, incluímos todas elas em um grupo cujas próprias origens das imagens são diversas: três são oriundas de tumbas privadas, uma foi encontrada em Hermópolis e outra no templo de *Teni Menu,* em Tebas.

Começaremos com a [Ficha 71 (AD71)], "Família Real Caminha Sob o Sol", que decora a parede norte da entrada da tumba de Parennefer. O casal real foi retratado caminhando sob o sol, como se de fato estivesse adentrando no recinto mortuário, acompanhado das filhas e de homens com grandes abanadores, que também funcionam como guarda-sol. No lado sul da tumba temos Parennefer em tamanho significativo, de pé, com braços erguidos em veneração, um cone de gordura na cabeça e muitos "ouros da honra" louvando um hino ao Aton.[1231]

As três filhas mais velhas do casal foram retratadas em dois registros bem menores que os pais, com Mekataton acima e Meritaton e Ankhsepaton embaixo, abraçadas, com os rostos voltados uma para a outra. A intimidade da cena é reforçada pelo gesto de Akhenaton abraçando Nefertíti, seu braço envolvendo o pescoço da esposa enquanto caminham juntos. Além disso, Akhenaton e Nefertíti estão de mãos dadas, repetindo, portanto, um gesto que já observamos em outras tumbas privadas do período, embora estivessem entronizados nas demais ocasiões. Ainda que a coroa do rei esteja apagada, é certamente a *kheperesh* que utiliza, enquanto a rainha optou pela peruca núbia dotada de *uraeus* para distingui-la dentre as demais cortesãs, já que o penteado era comum na era de Amarna. As filhas, por sua vez, usam as tranças laterais habituais e podemos notar uma pequena variação de tamanho entre a primogênita e a outra irmã, que parece ter algo de difícil identificação na

[1231] Cf. imagem em DAVIES, Norman de Garis Davies. Op. cit., vol. VI, 1908, prancha III.

mão. Pais e filhas usam vestimentas semelhantes, ou seja, longas, plissadas e transparentes.

Davies sugere que o rei estivesse carregando um bastão, hoje apagado, e que se confunde com os cabos dos abanadores que estão próximos.[1232] Acompanhado da rainha e segurando um bastão, esta é, com certeza, uma das imagens que serviram de base para os autores que defendem teses patológicas e sugeriram que o rei estivesse cego em determinado momento de seu reinado, precisando de apoio para caminhar sob o sol (cujas propriedades eram regeneradores para sua saúde). [1233]

Além das amas das filhas, atrás das mesmas, podemos observar no registro inferior, em escala reduzida, homens carregando água, banquinhos e utensílios de escribas. Davies acredita que Parennefer, que desempenhava a função de artesão real, tenha sido retratado junto com os demais homens.[1234]

O Aton está centralizado no alto da cena e, apesar da fragmentação da imagem, observamos que os raios solares tocam o casal, as cobras de seus adereços de cabeça, os guarda-sóis e ainda vão na direção das filhas, sem tocá-las, contudo. Um dos símbolos da vida, *ankh,* atinge, ao mesmo tempo, as narinas do rei e o abanador, reforçando a ideia de doador de vida que tal utensílio simboliza. O casal real apresenta *cartouches* corporais, traços distintivos que encontramos apenas no grupo de culto ao Aton e nas cenas de "Janelas das Aparições".

A [Ficha 72 (AD72)], "O Casal Real Recebe Tutu Entronizado", é uma cena que decora toda a parede oeste da tumba do "principal servidor de Neferkheperura", Tutu. O lado leste, por sua vez, foi decorado com a cena de recompensa do servidor, não incluída em nosso *corpus* pelo excesso de fragmentação entre os membros da família real, embora o restante esteja bem conservado.

A cena que analisaremos, contudo, tem a figura de Nefertíti apagada, mas, a julgar pelas pernas de duas filhas em seu colo, desfruta de mais um momento de intimidade régia com as meninas durante um compromisso oficial do monarca. O casal real está sentado em assentos sem encosto sobre os

[1232] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., VI, 1908, p. 2.
[1233] O tema foi discutido no item 4.1
[1234] DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., VI, 1908, p. 2.

símbolos de unificação do Alto e Baixo Egito, em proporções semelhantes, embora o rei esteja um pouco maior. Akhenaton, contudo, não interage com o grupo familiar, mas com o dono da tumba, Tutu, de pé, com os braços em adoração diante do grupo familiar na porta do palácio. Tutu é observado por um grupo de outros funcionários, atendentes e a princesa identificada como Benretmut, irmã de Nefertíti, acompanhada de dois anões.[1235]

No canto superior esquerdo podemos observar a presença de árvores, que em língua egípcia se associam ao sicômoro, conforme destacamos no capítulo III, e tem forte significado mítico ligado ao sol nascente em alguns contextos. É possível observar o grande destaque dado ao palácio em todo lado esquerdo da cena, que exibe os tronos régios, locais que armazenam bebidas e alimentos, salas repletas de papiros e a "janela das aparições" fechada. Na entrada do palácio, no registro inferior, homens parecem trabalhar na limpeza do local com grande quantidade de água. Ou seria este mais um traço de purificação?

Os hieróglifos inscritos na tumba revelam que o encontro de Tutu com o Akhenaton visava promover o servidor, muito leal ao rei, de acordo com as próprias palavras do faraó.[1236] Os raios do Aton, porém, iluminam somente o rei e a rainha situados no centro da imagem e em tamanhos significativos, se comparados à estrutura palacial no entorno. O tamanho relativamente grande de Tutu pode ser um reflexo de sua promoção feita por Akhenaton, que, conforme destacamos, exalta sua lealdade aos ensinamentos régios. A tumba é uma das mais ricas no que concerne a este aspecto, relacionando Akhenaton com Maat e afirmando como, em vida, Tutu priorizou o que é puro e correto com muita obediência e fidelidade.[1237]

Em "Akhenaton e Nefertíti Deixam o Pódio Régio em Tebas" [Ficha 73 (AD73)], temos a cena que antecede àquela trabalhada no grupo de "Janela das Aparições", JA55, na qual Akhenaton oferece o primeiro nome didático aos seus cortesãos. Conforme destacamos em nosso catálogo imagético, o casal deixa o pódio régio, que se localizava próximo do balcão para aparições e

[1235] Idem, ibidem, p. 10.
[1236] Idem, ibidem, p. 11.
[1237] Discutimos o assunto em CHAPOT, Gisela. Op. cit., 2007, pp. 271-272.

continha dois tronos voltados um para o outro, os quais recebiam os raios do Aton, conforme mostra a reconstituição feita por Vergnieux e Gondran.[1238]

A presença do hieróglifo *pet* indica que o Aton está no céu emanando para o casal seus raios, que carregam símbolos da vida, *ankh*, e o cetro *was.* A mão esquerda de Akhenaton, erguida em adoração, quase toca o cetro de poder que, junto com símbolos da vida, abençoam o nome do monarca, disposto em dois *cartouches* na frente do rei. Este é certamente um dos objetos de adoração do casal, já que, conforme destacamos em outras ocasiões, o *cartouche* régio tem um "significado icônico" quando surge em arte egípcia, substituindo a figura do rei. Segundo Spieser, os *cartouches* funcionam não como um substituto da imagem régia em si, mas como uma "apresentação do governante como entidade divina".[1239] Neste caso, portanto, reforçando o lado divino de Akhenaton e, em menor escala, da rainha. Isso explicaria a presença dos *cartouches* corporais no rei, elementos que podem estar associados à divinização em vida do casal, bem como indicam o oficiante principal na liturgia, já que o casal não deixa de venerar o deus.

Atrás do rei, em tamanho reduzido e em tom mais pálido, como era típico das representações da rainha nos anos iniciais, Nefertíti ergue os dois braços em veneração não apenas ao Aton, mas também aos nomes de trono e pessoal de Akhenaton e, quem sabe, ao próprio monarca em sua frente.

A [Ficha 74 (AD74)], "Akhenaton Massacra os Inimigos do Egito Diante de Nefertíti e Meritaton", é um exemplar ímpar dentro de nosso *corpus* por inúmeras razões.[1240] Diante dos olhares de Meritaton e Nefertíti, Akhenaton atua como um grande guerreiro, campeão invencível que era o rei do Egito, na pose típica em que está prestes a massacrar seu oponente com sua arma em uma das mãos, enquanto, com a outra, segura pelos cabelos o inimigo, em seu navio de guerra. Este foi dotado com fitas esvoaçantes que parecem se mover conforme a intensidade do vento incide em seu deslocamento, transmitindo ideia de movimento, mas também reforçando o caráter divino da embarcação.

[1238] VERGNIEUX, Robert, GONDRAN, Michel. Op. cit., 1997, p. 131.
[1239] SPIESER, Cathie. "Cartouche" In: FROOD, Elizabeth and WENDRICH, Willeke (eds). *UCLA Encyclopedia of Egyptology,* Los Angeles, 2010, p. 4.
[1239] Idem, ibidem.
[1240] Temos registro de embarcações régias na tumba de May, em Amarna. Cf. DAVIES, Norman de Garis. Op. cit, vol. V, 1908, prancha V.

Se observarmos as proporções, Akhenaton, com a coroa *kheperesh*, está bem maior que seu opositor, que ergue os braços no intuito de se defender do ataque, ao qual ele visivelmente não tem chance de sobreviver. A rainha, em menor escala que o rei, está atrás do mesmo, como é habitual na maioria das cenas, com a filha mais velha às suas costas - tendo esta sido retratada em tamanho muito reduzido. É impossível identificar se carregam algum utensílio ou paramento. Todos estão dentro de um quiosque dotado de uma cornija de serpentes protetoras com capitel papiriforme vista frontalmente em uma embarcação ancorada que identificamos no catálogo como sendo de Akhenaton, sobretudo por sua postura protagonista.

De acordo com John Cooney, os quiosques eram estruturas padronizadas nas embarcações régias, que diferem umas das outras em pequenos detalhes, podendo, inclusive, incluir tronos para realização de audiências oficiais enquanto o faraó navegava.[1241] As barcas reais eram usadas para percorrer distâncias mais longas e não parecem ter sido muito usadas pelo rei, que poucas vezes abandonou os limites da cidade, conforme apontam as fontes.

Um ponto que merece destaque é que inimigo e Akhenaton são os únicos a receber os raios do Aton. Isto ocorre em outro bloco também encontrado em Hermópolis, como este, onde Nefertíti é quem massacra uma inimiga síria em seu barco - assim identificado por conter nas pontas dos remos suas cabeças -, dentro de um quiosque, ambas sob os raios do Aton.[1242] Ainda é possível observar num segundo bloco que compõe a cena outra figura régia com uma túnica plissada em uma embarcação ao lado massacrar um inimigo masculino. Esta figura se trata, certamente, de Akhenaton em seu barco. De acordo com a reconstituição sugerida por Cooney, três barcos estão associados, embora em um deles só possamos ver as plumas da coroa, o que provavelmente exclui o faraó, que raramente utiliza coroas com altas plumas, deixando Nefertíti ou Tiy como fortes candidatas, especialmente a última.[1243]

Por que iluminar o inimigo com os raios solares? Seria esta uma maneira de reforçar a ideia de que o Aton brilha para todos os povos, sob jugo egípcio

[1241] COONEY, John. Op. cit., 1965, p. 80.
[1242] Cf. figura 8 na página 57.
[1243] COONEY, John. Op. cit., 1965, p. 82.

ou não? Ou a presença do deus solar seria uma forma de garantir proteção ao casal real, que representa todo o Egito diante dos inimigos do "Duplo País"? Outra possibilidade é encarar os raios solares como elementos purificadores do rei, que se banha no sangue inimigo, e de purificar o próprio inimigo como criatura do Aton.

Seja como for, a presença da família real nesta situação típica do faraó conquistador da décima oitava dinastia, sobretudo, prova que o monarca não abriu mão deste potente conteúdo imagético durante seu reinado, afastando qualquer teoria de um rei "pacifista", corrente por algum tempo na Egiptologia. Por isso mesmo, é bem provável que o bloco de procedência desconhecida decore algum edifício do contexto palacial, de forte apelo ideológico e de supramacia egípcia, possivelmente o Grande Palácio.

A ficha "Akhenaton Conduz Tiy ao seu Templo Solar em Amarna" [Ficha 75 (AD75)] é mais um exemplar da rica tumba de Huya, única em que a mãe de Akhenaton foi retratada em Amarna. Esta cena decora a parede leste, oposta àquela da recepção de tributos estrangeiros. A presença de Tiy em relevos importantes levou certos egiptólogos a acreditarem que o recebimento de tributos tenha sido feito para honrar a visita de Tiy à nova sede real, que participou do evento, o que não creio que tenha sido a motivação principal para tal celebração, conforme discutimos nas cenas referentes à recepção de tributos.

É provável que a rainha tenha vivido em Amarna no fim de sua vida e esta visita ao seu templo solar na cidade tenha de fato acontecido, embora o templo de Tiy não tenha sido identificado no que restou de Amarna.[1244] O local, todavia, foi mencionado no texto que acompanha a imagem e declara sobre o rei "levando a esposa do rei e mãe do rei, Tiy, a fim de conduzi-la a ver seu templo solar".[1245] De mãos dadas, lado a lado, Akhenaton e sua mãe adentram no referido templo com os raios do Aton sobre suas cabeças. Curiosamente, um dos raios segura o símbolo da vida, *ankh*, e o eleva até as narinas de Tiy, enquanto nenhum foi reservado para Akhenaton, como geralmente ocorria nas cenas com Nefertíti. O monarca, contudo, está exatamente embaixo do ponto de maior incidência dos raios, que tocam sua coroa e seus *uraeus* frontais.

[1244] Veja considerações importantes em KEMP, Barry. Op. cit., 2012, p. 119.
[1245] MURNANE, William. Op. cit., 1995, p. 133, texto número 66.5.

Enquanto Akhenaton optou pela coroa *kheperesh*, a rainha faz uso da hathórica, reforçando seu papel de mãe do monarca, como nas cenas de alimentação conjunta. Os tamanhos de ambos estão equiparados e desproporcionais em relação ao demais na cena.

Atrás do casal, organizados em dois registros, abanadores de leques e atendentes com pena de avestruz e *sw* localizados na parte de cima, e na de baixo, a presença da irmã de Akhenaton, a princesa Bekataton, que acompanhou a mãe em todas as cenas em que figura em Amarna. A princesa segura algo que se assemelha a pepinos, certamente no intuito de oferecer ao Aton dentro do templo para onde se encaminham. Atrás de Bekataton, amas e atendentes femininas, com as perucas núbias e paramentos característicos já mencionados.

Os muitos registros perdem um pouco da função de divisão, uma vez que o centro onde estão Akhenaton e Tiy é absolutamente destacado. A desproporção de tamanho para com tais figuras subsidiárias nos registros inferiores é ainda mais notável. O próprio Huya, dono da tumba, está em tamanho bastante reduzido a frente de Akhenaton e Tiy, acompanhado de outro funcionário de cabeça raspada.

A sala de colunas a que se encaminha a dupla está repleta de estátuas de Akhenaton e outra mulher, que pode ser Nefertíti tanto quanto Tiy, bem como de jarros sem rolhas e altares diversos para tipos distintos de oferendas. O ponto focal do recinto é um grande altar dotado de rampas a céu aberto para venerar o Aton no céu, sem barreiras físicas entre os oficiantes.

É importante notar que, próximo ao altar, a única figura presente é um sacerdote que carrega um turíbulo nas mãos a fim de purificar a área de culto, elemento constante não apenas no grupo de cenas litúrgicas, mas em praticamente todos as imagens trabalhados nesta tese.

A área interna do templo, não visível em nossa imagem (AD75), mostra a estrutura sendo banhada pelos raios do Aton, novamente com a presença de estátuas do rei e de uma mulher, que pode ser Nefertíti, como também a rainha Tiy, caso esta seja de fato uma representação de seu templo solar em Amarna, uma vez que no templo de Meritaton, o Maruaton, a rainha Nefertíti não foi

retratada, apenas a primogênita.[1246] Tal como na imagem AD71, nesta, Akhenaton é conduzido pelas mãos da rainha mãe, como se necessitasse de auxílio, outra cena que serviu de base para corroborar teses patológicas acerca de uma possível cegueira do rei, hipótese de que discordamos por completo.

Se fizermos um breve balanço acerca das imagens heterogêneas reunidas neste grupo de "Aparições Diversas", observamos que a família real, especialmente o casal, Akhenaton e Nefertíti, desempenhou ações distintas daquelas vistas até aqui, em poses variadas, que incluem caminhadas a pé sob o sol, visitas de funcionários ao palácio, onde geralmente eram retratados de pé e reforçando a ideologia monárquica faraônica tradicional, massacrando os inimigos do Egito, tema não tão enfatizado em Amarna como em momentos anteriores, mas ainda extremamente potente em termos simbólicos. Com exceção desta última imagem (AD74), todas as cenas, embora heterogêneas, mantiveram o mesmo sentido das demais, cujo objetivo era ressaltar a intimidade da família real, incluindo a rainha Tiy, que funcionou mais uma vez como Háthor, mãe do faraó, que cuida e protege seu filho, Akhenaton.

A presença de tais cenas nas tumbas de particulares, que por si só já era uma grande honra ao cortesão que as recebeu, conferia *status* e prestígio ao mesmo e reforça a lealdade destes homens para com seu rei e sua família divina. Kate Spence salienta que, embora não tenham sido retratados da mesma maneira "relaxada" da família de Akhenaton nas cenas em questão, tais gestos de intimidade régia podem assim ter sido escolhidos para "diferenciar a interação do rei com sua família dos compromissos formais com inferiores".[1247]

A presença dos cortesãos nas diversas cenas aqui abordadas, portanto, mostra que estes tinham acesso privilegiado ao grupo régio dentro da sociedade altamente hierarquizada do antigo Egito, cujo acesso ao templo, ao palácio e, sobretudo, ao rei e sua família era restrito a um grupo próximo que apoiava e legitimava as atitudes régias durante o período amarniano.

[1246] Cf. a imagem completa em DAVIES, Norman de Garis. Op. cit., vol. III, 1905, pranchas IX,X,XI.
[1247] SPENCE, Kate. Op. cit., 2007, p. 311.

CONCLUSÃO

Em um estudo acerca das concepções de mundo do antigo Egito, Jan Assmann observou que mesmo dentro da "unidade teopolítica indivisível", em que Estado e Religião repousavam no antigo Egito, havia tensão e esta pode ser vislumbrada na formação de concepções de mundo diversas, as quais possuíam dimensões religiosa, cósmica, política, social e antropológica próprias.[1248] Ao longo da décima oitava dinastia, a tensão entre o que o autor classificou como "paradigmas conflitantes" tornou-se tão latente que Assmann os organizou em três categorias distintas, sendo a primeira delas uma "concepção clássica", com base na premissa do "sacerdote solar", que, apesar de sofrer variações e sofisticações, manteve-se fortemente ancorada no rito associado à magia e ao mito.

Em uma categoria a parte está uma "concepção amarniana", fundamentada em uma "cosmologia positiva", que se voltou contra o "drama cósmico" tradicional e se tornou emblemática por abrir mão de construções míticas, dispensar a magia, negar a morte e o mundo ctônico osiriano, assim como o caos, outrora tão ameaçador, algo que Assmann particularmente enfatiza em seu estudo.

Em nossa supracitada dissertação de mestrado, defendemos esta ideia de Assmann, cujas fontes principais para embasá-la são os Hinos ao Aton, versos de teor naturalista que proclamam Akhenaton e Nefertíti como únicos intermediários entre o disco solar e a humanidade, e que ainda exaltam aspectos do deus amarniano, de natureza desconhecida, assim como seu paradeiro noturno. Para nós, naquela ocasião, isto bastava para caracterizar a tal "nova visão de mundo" que Assmann propôs - hipótese, contudo, que hoje não mais defendemos, sobretudo porque não se pode tentar compreender o período amarniano com base somente nos Hinos ao Aton. Tão emblemático quanto estes é o material imagético do período, algo que Assmann não considerou ao fazer afirmações tão reducionistas acerca da visão de mundo de Akhenaton.

Por isso mesmo, se encarássemos a cosmovisão amarniana apenas com base nos Hinos ao Aton, chegaríamos erroneamente à conclusão de que de fato se trata de uma concepção totalmente "desmitologizada", conforme

[1248] ASSMANN, Jan. Op. cit., 1989, p. 56.

sugeriu Assmann, suprimindo, inclusive, toda uma temporalidade do universo vinculada ao deus Osíris, como aventou Cardoso acerca do universo funerário amarniano. As imagens do período, por outro lado, nos revelam que os inúmeros elementos míticos, sobretudo solares, estiveram presentes na concepção das imagens régias, especialmente nos anos iniciais do reinado de Akhenaton, o que nos impede totalmente de falar de uma visão de mundo "desmitologizada" ou carente de aspectos mágicos.

O pouco uso ou a não menção de encantamentos, por exemplo, não pode servir como prova definitiva de que a magia foi suprimida em Amarna. Creio que esta se manteve crucial para dar vida aos relevos e evocar a realidade, como era característico da arte egípcia antiga. Provisão, proteção, regeneração e renascimento ainda poderiam ser conseguidos ao decorar uma tumba, um templo ou uma parede do palácio com os elementos artísticos necessários para cada um dos casos elencados.

Embora a nova visão de mundo num primeiro momento pareça mais notável pelo que suprime do que propriamente apresenta de substancialmente novo, acredito que Akhenaton ofereceu inéditas e originais respostas artísticas e religiosas para praticamente todas as suas "lacunas", sendo a mais evidente aquela que insere a família real como protagonista desta nova visão de mundo.

Todavia, é preciso diferenciar os graus de "desmitologização", cuja existência não estamos negando, em alguns contextos religiosos amarnianos: nos Hinos ao Aton, de fato, o cosmos é descrito de maneira esvaziada do ponto de vista mítico, carecendo de uma explicação de como o mesmo foi criado. Sabemos apenas que se recria todos os dias, quando o Aton desponta no horizonte pela manhã. É possível que esse pano de fundo cognitivo extremamente "solarizado", e de certa forma "desmitologizado", fornecido pela nova teologia solar tenha sido aproveitado por Akhenaton para evitar todo um panteão e estabelecer a monolatria do Aton, ou uma bilatria, se incluirmos Akhenaton e a família, concentrando crenças e práticas religiosas neste deus, com o qual somente o grupo régio mantém o contato direto e cujo poder personifica na terra.

O repertório imagético por nós reunido aponta inúmeros elementos cruciais para a construção de uma nova visão de mundo, que não precisa necessariamente romper com a tríade mito, magia e ritual para se tornar

diferente. Creio que a concepção “ensolarada” de Amarna continuou baseada em tais aspectos, o que mudou foi a forma como tais “ingredientes” foram “misturados” por Akhenaton, já que ênfase e cortes em uma ou outra tradição são notáveis, por exemplo, na mescla de referências simbólicas heliopolitanas e hermopolitanas em algumas cenas de culto, o que gerou um novo passo do ritual diário do Aton que favorecia o renascimento solar, uma das maiores preocupações da nova cosmovisão expressada, inclusive, nos hinos.

A predominância absoluta de cenas onde a família real venera conjuntamente o Aton é um forte indicativo de que Akhenaton continuou exercendo o papel de um “sacerdote solar”, acentuando, inclusive, o papel crucial da figura régia para preservação da ordem cósmica. A apresentação dos nomes didáticos do Aton ao próprio deus, outra inovação do período, portanto, é equiparada à oferta de Maat no contexto litúrgico e também palacial, revelando uma relação intrínseca entre templos e palácios amarnianos, que dialogam com a paisagem sagrada de Amarna e ressaltam a divindade da família real. Por isso mesmo, todas as imagens sobrepostas de Akhenaton e Nefertíti foram representadas diante do altar-mor no Grande Templo ao Aton, bem como na cerimônia de recepção de tributos estrangeiros, que autores acreditam ter ocorrido no Grande Palácio, a maior edificação de Amarna, que pode perfeitamente ter sido pensada para o culto da família real em vida.

As cenas de “Culto ao Aton”, especialmente, apontam para um desejo de purificação ritual muito forte. A meu ver, este seria um dentre vários elementos na imagética do período que enfatizam a divindade em vida do casal real, sobretudo, já que as filhas apenas cumprem papéis divinos específicos dentro da cosmovisão amarniana, pois, conforme destacamos na tese, a palavra *senetjeri,* do egípcio *senetjer* (incenso), significava “tornar divino”. [1249]

Outros elementos, que são únicos nesta imagética régia, reforçam a ideia de divinização: somente o casal real é tocado pelos raios do Aton, de teor purificador e apotropaico, apenas Akhenaton e Nefertíti foram retratados com *cartouches* corporais contendo os nomes do deus amarniano e somente eles estão aptos a usar fitas que pendem de suas coroas, preferencialmente a

[1249] WILKINSON, Richard. Op. cit., 1994, pp. 92-93.

kheperesh e alta de topo plano, respectivamente, “puras”, do ponto de vista teológico, que não pertencem a outros deuses, como o próprio solo da cidade de Akhetaton.

Os elementos elencados, quando reunidos nas cenas do período, visam criar uma identidade imagética própria, tanto para Akhenaton quanto para Nefertíti, que também se destacam por seus tamanhos maiores e cores avermelhadas, marcando suas naturezas consubstanciais com o sol e refletindo, assim, seus *status* diferenciados dentre os cortesãos retratados.

Se inicialmente os traços andróginos foram decisivos para as pretensões religiosas do monarca, introduzindo e estabelecendo essa visão de mundo solar, na segunda metade do reinado a humanização das formas régias se tornou imprescindível para constituir definitivamente a tal identidade imagética de que se falou, tornando-se, desse modo, o estilo “deificado” de Akhenaton e Nefertíti nos moldes que Laboury sugeriu para o caso de Amenhotep III, quando de seu jubileu real.

É preciso destacar, contudo, que não se trata de um “realismo” artístico. Ao contrário, a arte egípcia se manteve conceitual em Amarna, mesmo com as representações mais “humanas” do faraó e da rainha, as quais fizeram o casal real mais acessível aos indivíduos para que pudessem ser “colocados no coração” pelos súditos, como fora Amon, também antropomórfico, na tradição tebana renegada por Akhenaton. Tal fato reforça a nova relação de piedade individual indireta, uma vez que, em Amarna, a família real deve ser adorada cotidianamente.

As cenas de culto ao Aton também demonstram grande cuidado em não fazer qualquer tipo de associação com o antigo culto do deus tebano, Amon-Ra, que acreditamos ser o foco das preocupações de Akhenaton, por tudo que o deus representava em termos religiosos na décima oitava dinastia, ameaçando o poder religioso dos monarcas, e ainda por sua relação direta com as pessoas. Isto se refletiu também em uma perseguição pontual ao deus, obliterando seu nome e sua imagem em Tebas, assim como aqueles que com ele compunham a tríade da referida cidade, Mut e Khonsu.

A “reforma” de Amarna, portanto, teve como objetivo primordial expugnar Amon e a tradição tebana do imaginário egípcio e não todo panteão, que pode não ter sido mencionado ou mesmo retratado, mas muitos elementos

imagéticos nos permitem afirmar que eram evocados quando necessário no intuito de reforçar as funções divinas exercidas pela família real em todos os contextos sociais possíveis.

Se outrora era o deus tebano quem desfilava em procissões religiosas, quando dos festivais para regeneração das forças da realeza, era o deus que tomava a palavra, que agia como uma autoridade ética e como um deus dos indivíduos, agora era Akhenaton quem desempenhava todas estas funções, como um deus em vida.[1250]

A purificação, portanto, também tem o intuito de se desvincular de tudo associado ao deus Amon-Ra em termos artísticos e religiosos ao longo da décima oitava dinastia, e se tornou necessária para estabelecer uma nova visão de mundo na qual Amon-Ra não teve qualquer espaço. Neste sentido, a purificação ritual está diretamente relacionada com uma purificação ideológica e confere autoridade ao faraó, bem como à rainha Nefertíti, que ascendeu significativamente nos cenários político e religioso ao longo dos anos de reinado, culminando com a sua entronização como corregente de Akhenaton no ano 13.[1251]

Embora majoritárias, as cenas de culto não são as únicas a favorecer a relação especial que a família real mantinha com o deus Aton. A bem da verdade, os demais grupos de "Intimidade da Família Real" e "Exibições Públicas" revelam facetas inovadoras do grupo régio amarniano, enfatizando a vida familiar do grupo "divino", tanto quanto as relações de cortes, fundamentais para legitimação da nova visão de mundo entre os membros da elite egípcia formada em parte por novos homens em Amarna.

Com base em tudo que foi argumentado, acreditamos ter demonstrado nesta tese que ao antropomorfizar o poder supremo, a família real de Amarna usurpava papéis antes delegados às mais diversas divindades do rico panteão egípcio, como Maat, Háthor, Ísis, Osíris, Bes, Tauret, Nefertem e o próprio Amon-Ra. Neste sentido, sugerimos falar em uma "remitologização", já que inúmeros elementos míticos e simbólicos de tradições religiosas diversas, sobretudo solares, foram mantidos em Amarna e reinterpretados a fim de favorecer o culto da família real.

[1250] ASSMANN, Jan. Op. cit., 2001, pp. 218-219.
[1251] SPIESER, Cathie. Op. cit., 2010.

O repertório imagético, portanto, corrobora a nossa hipótese de que o panteão "constelativo" foi substituído por assuntos referentes à família do faraó Akhenaton, não apenas o que concernia ao âmbito litúrgico, mas também sua intimidade, seus deslocamentos, suas aparições públicas, expostas *ad nauseam* nos relevos templários, nas tumbas de particulares, no exterior de edifícios públicos e nos altares domésticos de Akhetaton. Assim sendo, a veneração da família de Akhenaton, que atingiu vários níveis dentro do próprio grupo régio, foi elevada ao mais alto grau de adoração já visto no Egito até então, numa tentativa exacerbada e inovadora de restabelecer a intermediação régia – ameaçada naquele momento pelo contato entre homens e deuses.

Em suma, durante o período amarniano, as hierarquias divinas do antigo panteão politeísta foram reproduzidas no seio da família real, onde Akhenaton e Nefertíti atuavam como "grandes deuses" e suas filhas como "deuses menores" dominando, assim, todo o repertório imagético e o contexto religioso do período, determinante para sustentar uma nova visão de mundo, na qual os mesmos foram os principais atores no século XIV a.C.

BIBLIOGRAFIA

1- DOCUMENTAÇÃO

1.1-Documentação Escrita

ARAÚJO, Luis Manuel de. “A Viagem Triunfal de Tefnut”. In: *Mitos e Lendas do Antigo Egito.* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Editora LivroseLivros, Portugal, 2005, pp. 159-161.

ARAÚJO, Emanuel. *Escrito para a eternidade: A literatura no Egito Faraônico.* Brasília - São Paulo: Editora da Universidade de Brasília: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CARDOSO, Ciro. *Hinos ao Aton Atribuídos ao Faraó Akhenaton (1353 – 1335 a.C.)* Tradução e transliteração. Material cedido pelo autor.

GRANDET, Pierre. *Hymnes de la Religion d’Aton*. Paris: Seuil, 1995.

LICHTEIM, Miriam. *Ancient Egypt Literature - A Book of Readings*. Vol II: The New Kingdom. Berkeley- Los Angeles: University of California Press, 1976.

MORAN, William L. (org. e trad.). *The Amarna Letters.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

MURNANE, William J. *Texts from the Amarna Period in Egypt*. Atlanta: Scholars Press, 1995.

SANDMAN, Maj. *Texts from the time of Akhenaton.* Bibliotheca Aegyptiaca. Bruxeles: 8, 1938.

VAN SICLEN, Charles e MURNANE, William J. *The Boundary Stelae of Akhenaten*. London: Kegan Paul International, 1993.

1.2-Documentação Imagética

ALDRED, Cyril. *Akhenaten and Nefertiti. A studio book.* The Brooklyn Museum in association with the Viking Press. New York, 1973.

ARNOLD, Dorothea. *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

COONEY, John. *Amarna Reliefs From Hermopolis in American Collections.* The Brooklyn Museum, 1965.

DAVIES, Norman de Garis. *The Rock Tombs of el Amarna, vol. I. The tomb of Meryra.* London: Egypt Exploration Society, 1903.

DAVIES, Norman de Garis. *The Rock Tombs of el Amarna vol. II. The Tombs of Panehesy and Meryra II* (Archaeological Survey of Egypt, Fourteenth Memoir), London: Egypt Exploration Fund, 1905.
_____ *The Rock Tombs of el Amarna vol. III. The Tombs of Huya and Ahmes* (Archaeological Survey of Egypt, Fifteenth Memoir), London: Egypt Exploration Fund, 1905.

_____ *The Rock Tombs of el Amarna vol. IV. The Tombs of Penthu, Mahu, and Others* (Archaeological Survey of Egypt, Sixteenth Memoir), London: Egypt Exploration Fund, 1906.

_____ *The Rock Tombs of el Amarna vol. V. Smaller Tombs and Boundary Stelae.* (Archaeological Survey of Egypt, Seventeenth Memoir), London: Egypt Exploration Fund, 1908.

_____ *The Rock Tombs of el Amarna vol. VI. The Tombs of Parannefer, Tutu, Ay.* (Archaeological Survey of Egypt, Eighteenth Memoir), London: Egypt Exploration Fund, 1908.

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.

MANNICHE, Lise. "A unique offering list of Amenophis IV recently found at Karnak". *The Journal of Egyptian Archaeology*. 57, 1971, pp.70-72.

_____ *The Akhenaten Colossi of Karnak*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2010a.

_____ "The Cult Significance of the Sistrum in the Amarna Period." In: WOODS, Alexandra, McFARLANE, and BINDER, Susanne eds., *Egyptian Culture and Society. Studies in Honor of Naguib Kanawati.* Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l`EgypteCahier 38, vol. 2, 2010b, pp. 13-26.

MARTIN, Geoffrey. *The Royal Tomb at el Amarna. Volume 1: The Objects* (*The Rock Tombs of el Amarna Part VII*), London: Egypt Exploration Society, 1974.

_____ *The Royal Tomb at el Amarna. Volume 2: The Reliefs, Inscriptions, Architecture (The Rock Tombs of el Amarna Part VII*), London: Egypt Exploration Society, 1989.

SALEH, Mohamed, SOUROUZIAN, Hourig e LIEPE, Jürgen (fotos). *The Egyptian Museum, Cairo.* Official catalogue. München-Mainz: Prestel Verlag-Philipp von Zabern, 1987.

VERGNIEUX, Robert e GONDRAN, Michel. *Aménophis IV et les pierres du soleil: Akhénaton retrouvé.* Paris: Arthaud, 1997.

2- OBRAS UTILIZADAS

ALDRED, Cyril. *Akhenaten: Pharaoh of Egypt: A new study*. London: Thames and Hudson, 1968.

_____ *Akhenaten King of Egypt.* London: Thames & Hudson, 1988.

_____*Egyptian Art.* London: Thanes and Hudson, 1980.

_____ "The Beginning of the El- Amarna Period". *JEA,* 45, 1959.

_____"The End of El- Amarna Period". *JEA.* 43, 1957, pp.30-41.

ALLEN, James P. "Akhenaten's 'mystery' coregent and successor." *Amarna Letters* (San Francisco: KMT Communications). 1,1991, pp. 74-85.

_____ "The Natural Philosophy of Akhenaten". *Yale Egiptological Studies 3: Religion and philosophy in Ancient Egypt.* New Haven, 1989, pp. 89-101.

_____"The Religion of Amarna". In: *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 3-6.

ANGENOT, Valerie. "Le role de la parallaxe dans l'iconographie d'Akhenaton". *BSFE,* 171, 2008, pp. 28-50.

ARRAIS, Nely Feitoza. *Os Feitos Militares nas Biografias do Reino Novo: ideologia miliatrista e identidade social sob a XVIIIa. do Egito Antigo. (1550-1295 a.C.).* Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

ARNOLD, Dorothea. "An Artistic Revolution: The Early Years of King Amenhotep IV/Akhenaten."In: *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp.17-40.

_____ "Aspects of the Royal Female Image During the Amarna Period". In: *The Royal Woman of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 85-120.

_____ "From Karnak to Amarna: An Artistic Breakthrough and its Consequences." In: SEYFRIED, Friederike (ed.) *In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery.* Imhof Verlag, Berlin, 2013, pp. 143-152.

_____ "The Workshop of the Sculptor Thutmose." Op. cit., 1996, pp. 41-84.

ASSMANN, Jan. "A New State Theology – The Religion of Light." In: SEYFRIED, Friederike (ed.). Op. cit., 2013, pp. 79-83.

_____ *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re, Amun and the Crisis of the Polytheism.* Kegan Paul International. London and New York, 1994.

_____*Maat, l'Egypte pharaonique et l'idée de justice sociale*. Paris, Juliard, 1989.

_____ *Moses the Egyptian: the Memory of Egypt in Western Monotheism.* Cambridge: Harvard University Press, 1998.

_____ "State and Religion in the New Kingdom". In: SIMPSON, William Kelly (org). *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*. Yale University: Egyptological Studies 3, 1989.

_____*The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

_____*The Mind of Egypt: History and meaning in the time of the pharaohs.* Trad. Andrew Jenkins. New York: Metropolitan Books (Henry Holt), 2002.

_____ *The Price of Monotheism.* California: Stanford University Press, 2010.

BADAWY, Alexander. *A History of Egyptian architecture: The Empire in the New Kingdom.* Berkely – Los Angeles: University of California Press, 1968.

_____ "The Symbolism of the Temple at Amarna". *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde.* Berlin, 87, 1961, pp. 79-95.

BAINES, John. "Egyptian deities in context: multiplicity, unity, and the problem of change." In: NEVLING Porter, Barbara (org.). *One god or many: Concepts of divinity in the ancient world.* New York: Transactions on the Casco Bay Assyriological Institute, 2000.

_____ "On the Status and Purpose of Ancient Egyptian Art." *CAJ*, vol. 4, issue 01, 1994, pp. 67-94.

_____ "Practical Religion and Piety." *JEA,* 73, 1987, pp. 79-98.

_____ "Sociedade, Moralidade e Práticas Religiosas". In: SHAFER, Byron E. (org.). *As Religiões no Egito Antigo*. Deuses, mitos e rituais domésticos. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, pp. 150-244.

_____ "The Dawn of the Amarna Age". In: O'CONNOR, David e CLINE, Eric H. (orgs). *Amenhotep III: perspectives on his reign*. USA: The University of Michigan Press, 1998.

_____ *Visual and Written Culture in Ancient Egypt.* Oxford University Press, 2007.

BELL Lanny. “Luxor Temple and The Cult of The Royal *Ka*” *JNES*, 44, num. 4, 1985, pp. 251-294.

_____ “The New Kingdom Divine Temple: The Example of Luxor”. In: SHAFER, Byron E. (org.). *Temples of Ancient Egypt.* Ithaca: Cornell University Press, 1997, pp.127-184.

BENKOWSKI, Rachel Rae. *The Sun Queen’s Trademark: A Study of the Tall Blue Crown of Queen Nefertiti.* Thesis. The University of Memphis, 2011.

BÉRARD, Claude. “Iconographie-Iconologie-Iconologique”. *Éttudes de Letters.* Fascículo 4, 1983.

BERMAN, Lawrence. “Overview of Amenhotep III and His Reign.” In: O’CONNOR, David e Eric H. Cline (orgs.). Op. cit., 1998, pp. 1-25.

BLACKMAN, Aylward M. “A Study of the Liturgy Celebrated in the Temple of the Aton at El-Amarna”. *Bibliothéque de L’école des Hautes Études, Recueil D’études égyptologiques* dédiées à la mémoire de Jean-François Champolion à l’occasion du centenaire de la “Lettre à Monsieur Dacier”. Paris, 1922, pp. 505-527.

BONHÊME, Marie-Ange. *L’Art Égyptien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

BRANCAGLION JUNIOR, Antonio*. Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu Nacional, 2003.

_____ *Manual de Arte e Arqueologia do Egito Antigo II*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu Nacional, 2004.

_____ “Mito e Música no Egito Antigo.” *Phoînix*. Laboratório de História Antiga/UFRJ. Ano 19, Vol.19, N.1. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013, pp.17-26.

_____ *O Banquete Funerário no Egito Antigo. Tebas e Saqqara: Tumbas Privadas do Novo Império (1570-1293 a.C.).* São Paulo: Faculdade de Letras e Ciências Humanas, 1999, II- Ilustrações. Tese de Doutorado.

BRAND, Peter. “The Shebyu-collar in the New Kingdom, Part 1”. *JSSEA* 33, 2006, pp. 17-28

BREASTED, James Henry. *De Hymnis in Solem sub Rege Amenophide IV Conceptis*, 1895.

BRYAN, Betsy. “Antecedents to Amenhotep III.” In: O’CONNOR, David e CLINE, Eric H. (orgs), Op. cit., 1998, pp. 27-62.

_____ "The Eighteen Dynasty Before the Amarna Period." In: Shaw, Ian. (org.) *The Oxford History of Ancient Egypt.* New York: Oxford University Press, 2000, pp. 218-271.

CAVKA, Mislav *et al.* "Homocystinuria, a Possible Solution of the Akhenaten`s Mystery." *Coll. Antropol.* , 34, 2010, pp. 255-258.

CARDOSO, Ciro. *Amarna e o surgimento de um novo setor da elite egípcia*. Material cedido pelo autor.

_____ *Antiguidade Oriental: Política e Religião.* São Paulo. Editora Contexto, 1997.

_____ *Apresentação parcial de resultados da pesquisa sobre os relevos da capela de Ra-Harakhty na "mansão de milhões de anos" do faraó Séty I em Abydos.* Material cedido pelo autor.

_____ *A Unidade Básica das Representações Sociais Relativas ao Culto Divino e Funerário Período Raméssida: 1307-1070 a.C. segundo a cronologia convencional, 1295-1069 a.C. segundo a cronologia curta),* 2003. Material cedido pelo autor.

_____ *Arte e Ofício no Antigo Egito.* Material cedido pelo autor.

_____ *A relação entre textos e imagens no antigo Oriente Próximo*. Material cedido pelo autor.

_____ "Construção de Monumentos Régios e Simbolização do Espaço no Antigo Egito (Reino Novo, Séculos XVI – XI. a.C.) *Revista do Mundo Antigo*, volume I, 2012.

_____"Considerações funcionais acerca das cidades egípcias do Reino Novo (XVIIIª - XXª dinastias)." *Phoînix* **.** Rio de Janeiro. V. 2. p. 71. 1996.

_____ "De Amarna aos Ramsés." *Phoînix/UFRJ.* Ano VII, 2001.

_____ *Deuses, múmias e ziggurats: Uma comparação das religiões antigas do Egito e da Mesopotâmia*. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

_____ "Gênero e Androginia em Amarna (século XIV a.C.)" *Vida, Cotidiano e Morte: estudos sobre o Oriente Antigo e a Idade Média.* Organizadoras: Margaret Bakos; Eliana Ávila Silveira. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012.

_____ "O Pensamento Egípcio na Época Raméssida." Revista Uniandrade. Curitiba. Vol. VI. Nº1. P.7-27. 2005.

_____ "O Politeísmo dos Antigos Egípcios sob o Reino Novo (1530-1069 a.C.)".*Cadernos do Centro de Estudos Interdisciplinares da Antiguidade*,

Niterói, UFF, vol.1, n.1, 2008 [Número Temático *Experiências Politeístas*, organizado por LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira e TACLA, Adriene Baron].

_____ "Uma reflexão sobre a importância da transcendência e dos mitos para as religiões a partir do episódio da reforma de Amarna, no antigo Egito." *Plura- Revista de Estudos de Religião*, 2,1, 2011, p.3-24.

_____ *Reflexões para um projeto sobre Amarna*. Material cedido pelo autor.

CHAPOT, Gisela. "El Amarna: O Horizonte do Disco Solar". In: *Tempo e Espaço no Antigo Egito.* Ciro Flamarion Santana Cardoso, Haydée Oliveira (orgs.) Niterói – RJ: PPGHistória –UFF, 2011, 93-111.

_____ "O Grande Hino ao Aton e a Expressão da Teologia Amarniana". Disponível em http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-2/artigo05-2013-2.pdf

_____*O Senhor da Ordenação: Um estudo da relação entre o faraó Akhenaton e as oferendas divinas e funerárias durante a Reforma de Amarna* (1353 – 1335 a.C), 2007, 300 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

_____ "O Senhor da Ação Ritual: um estudo da relação faraó-oferendas divinas durante o período de Amarna." *Plêthos*, 1, 2011, pp. 21-35, 2011.

COLLIER, Sandra. *The Crowns of the Pharaoh: Their Development and Significance in Ancient Egyptian Kingship.* PhD diss., University of Los Angeles, 1996.

D'AURIA, Sue E. "Preparing for Eternity." In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 162-175.

D'AVENNES, Prisse. *Atlas of Egyptian Art.* Cairo: Zeitouna, 1991.

DAVID, Rosalie. *A guide to religious ritual at Abydos*. Warminster: Aris & Phillips, 1981.

DAVIS, Whitney. *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____"Two Compositional Tendencies in Amarna Relief". *AJA,* Vol.82, No.3, 1978, pp. 387-394.

DODSON, Aidan. *Amarna Sunset: Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-Reformation.* Cairo: The American University in Cairo Press, 2009.

_____ "Crown Prince Dhutmose and the Royal Sons of the Eighteenth Dynasty", *JEA,* 76, pp. 87-96.

_____, DYAN, Hilton. *The Complete Royal Families of Ancient Egypt.* London: Thames and Hudson, 2004.

_____ "The Coregency Conundrum". *KMT,* 2014, pp. 29-35.

ENGLUND, Gertie. "Gift to the Gods- a Necessity for the Preservation of Cosmos and Life: Theory and Praxis" in Gift to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium 1985, ed . Tullia Linders e Gullög Nordquist, Boreas 15, 1987.

_____"Gods as a Frame of Reference: On Thinking and Concepts of Thought in Ancient Egypt". In: ENGLUND, Gertie (org.) *The Religion of ancient Egyptians: Cognitive structures and popular expressions.* Uppsala: Acta Universitats Upsalienses, 1989.

FISCHER, Henry George. *L'écriture et l'art Égypte Ancienne.* Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

FOSTER, John. "The New Religion". In: FREED, Rita E*,* MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 97-109.

FRANKFORT, Henri. *Kinship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature.* Chicago: University of Chicago Press.

FREED, Rita. "Art in the Service of Religion and the State." In: FREED, Rita E. Op. cit., 1999, pp. 110-129.

_____ "Beleza e Perfeição – A Arte Faraônica". In: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). *Egipto: O mundo dos faraós*. Trad. Luís Anjos *et alii*. Colonia (Köln): Könemann, 2001, pp. 331-342.

FREUD, Sigmund. *Moses and Monotheism: Three Essays*. Harmondsworth: Peguin, Pelican Freud Library 13, 1939.

GABOLDE, Marc. *D'Akhenaton à Toutânkhamon.* Université Lumière-Lyon 2, Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Antiquité, 1998.

GELL, Alfred. *Art na Agency: na anthropological theory.* Oxford, Oxford University Press, 1998.

GESTOSO, Graciela N. "El culto a Aton em el Egipto de la dinastía XVIII: Sus antecedentes". *Revista de Estudios de Egiptología*. Buenos Aires, v. 2, 1992, pp.45-54.

GOHARY, Jocelyn. *Akhenaten's Sed-festival at Karnak.* London: Kegan Paul International. 1992.

_____ "Jubilles Scenes on Talatat". In: REDFORD, Donald. *The Akhenaten Temple Project,* vol I. *Initial Discoveries.* Warminster, 1976.

GREEN, Lyn. “The Royal Woman of Amarna: Who was Who.” In: ARNAOLD, Dorothea. Op. cit., 1996, pp. 7-16.

_____*Queens and Princesses of the Amarna Period: The Social, Political, Religious and Cultic Role of the Women of the Royal Family at the End of Eighteenth Dynasty.* PhD Dissertation. University of Toronto, 1988.

GUNN, Battiscombe. “Notes on the Aten and His Names.” *JEA* 11, 1923, pp.168-176.

HAENY, Gerhard. “New Kingdom mortuary temples and mansions of millions of years.” In: SHAFER, Byron. Op. cit., 1997, pp. 86-126.

HARI, Robert. “New Kingdom Amarna Period”. *Iconography of Religions XVI.6,* Leiden:E.J.Brill, 1985.

HARRIS, John. “Neferneferuaten”. In: *Göttinger Miszellen*, 4, 1973, pp. 15-17.

HART, George. *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London and New York. Routledge, 2005.

HAWASS, Zahi. *et al*. “Ancestry and Pathology in King Tutankhamun`s Family”. *JAMA*, vol. 303, n. 7, 2010, pp. 638-647.

HOFFMEIR, James. *Akhenaten and the origins of monotheism,* Oxford, Oxford University Press, 2010

HORNUNG, Erik. *Akhenaten and the Religion of Light.* New York: Cornell University Press, 1999a.

_____*Conceptions of God in ancient Egypt: The one and the many.* Trad. John Baines. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

_____ *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife.* Ithaca-London: Cornell University Press, 1999 b.

_____“The Rediscovery of Akhenaten and His Place in Religion”. *JARCE,* Boston, 29, 1992, pp. 43-49.

IKRAM, Salima. “Domestic Shrines and the Cult of the Royal Family at el-Amarna” *JEA*, vol. 75, 1989, pp.89-101.

JOHNSON, Raymond. “Amenhotep III and Amarna: Some New considerations”. *JEA,* 82, 1996, pp. 65-82.

_____ “Monuments and monumental art under Amenhotep III: evolution and meaning”. In: Eric H. Cline (orgs.) Op. cit., 1998, pp. 63-94.

_____ "The dazzling sun disk: iconographic evidence that Amenhotep III reigned as the Aten personified." *KMT,* São Francisco, vol.2, n. 2, 1991, pp. 15-23.

_____ "The Setting: History, Religion, and Art." In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 38-49.

JORGENSEN, Morgens. *Egyptian Art From the Amarna Period*. Ny Carlsberg Glyptotek, 2005.

KANTOR, Helene. "Narration in Egyptian Art". *AJA,* 61, 1957, pp. 44-54.

KEMP, Barry J*. Ancient Egypt. Anatomy of a civilization*. London-New York: Routledge, 1989.

_____ *The City of Akhenaten and Nefertiti. Amarna and Its People*. Thames & Hudson, Ltd, London, 2012.

_____"The Window of Appearance at El-Amarna, and the Basic Structure of This City."*JEA*, vol.62. 1976, pp. 81-99.

KÖPP-JUNK, Heidi. "Travel" In: FROOD, Elizabeth and WENDRICH, Willeke (eds). *UCLA Encyclopedia of Egyptology,* Los Angeles, 2013.

KUHRT, Amélie. *The Anicent Near East 3000-330 BC*. London-New York: Routledge, 1997. 2 vols.

LABOURY, Dimitri. *Amarna Art.* In Kara Cooney, Wileke Wendrich (Eds.),UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles, 2011.

_____ *Akhenáton. Les Grand Pharaons*. Pygmalion edition, 2010.

LACOVARA, Peter. "The City of Amarna." In: FREED, Rita E. Op.cit., pp. 61-71.

LESKO, Leonard. "Cosmogonias e cosmologias do Egito antigo." In: SHAFER, Byron E. Op. cit., pp. 108-149.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira (org.). *História e Imagem: múltiplas leituras.* Niterói: Editora da UFF, 2013.

MALLINSON, Michael. "The Sacred Landscape." In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 72-80.

MANUELIAN, Peter Der. "Administering Akhenaten`s Egypt. In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D'Auria, Sue H. Op. cit., 1999, pp. 145-155.

_____ “Semi-literacy in Egypt: Some Erasures from the Amarna Period’. *In Gold of Praise: Studies in Honor of Edward F. Wente*, ed.E.Teeter et al, 1987.

MARTIN, Geoffrey. *A Bibliography of the Amarna Period and its Aftermath: The Reigns of Akhenaten, Smenkhkara, Tutankhamun and Ay* (c.1350-1321-BC), New York: Kegan Paul, 1991.

MONTSERRAT, Dominic. *Akhenaten: history, fantasy and Ancient Egypt.* London-New York Routledge, 2000.

MURNANE, William. *Ancient Egyptian Coregencies.* Chicago, IL: Oriental Institute, 1977.

NEWBY, Percy Howard. *Warrior pharaohs: the rise and fall of the egyptian empire*. London: Faber and Faber, 1989.

O’ CONNOR, David. “New Kingdom and Third Intermediate Period”. In: TRIGGER, B.G *et alii. Ancient Egypt. A social history.* Cambridge University Press, 1983.

_____ “Mirror of the Cosmos: the Palace of Merenptah”. In: BLEIBERG, Edward; FREED, Rita. (orgs.). Fragments of a Shattered Visage. The Proceedings of the International Symposium on Ramses the Great. Memphis (Tenn.): Memphis State University, 1993, pp.167-185.

_____ “The City and the World: Worldview and Built Forms in the Reign of Amenhotep III.” In: Eric H. Cline (orgs.). Op. cit., pp. 125-172

PEREYRA, Violeta. “El Sentido Histórico de La Recompensa Nobiliaria” Material cedido pela autora.

_____ “La Secularización del poder y recompensa real”. Comunicação apresentada no Encontro de História Antiga e Medieval. I Colóquio de Estudos Orientais.

PREVÓT, Natalie. *The digital puzzle of the talatat from Karnak. A tool for the three dimensional reconstruction of the Theban buildings from the reign of Amenhotep IV.* Institut Ausonius (CNRS) Université de Bordeaux, 2013.

QUIRKE, Stephen. *Ancient Egyptian Religion*. London: British Museum Press, 1992.

_____ *The Cult of Ra: Sun Worship in Ancient Egypt*. New York: Thames & Hudson, 2001.

REDE, Marcelo. “Iconografia, História e Antiguidade Grega I: tendências gerais.” *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material,* vol. 1, São Paulo, 1993.

REDFORD, Donald B. *Akhenaten the Heretic King.* New Jersey: Princeton University Press, 1984.

_____ “Akhenaten, Nefertity and the Princess.” In: REDFORD, Donald. Op. cit., 1976.

_____ *History and Chronology of XVIII Dynasty: Seven Studies*. University of Toronto Press, 1967.

_____ *The Ancient Gods Speaks- a guide to Egyptian religion.* Oxford University Press, 2002.

_____ *The Akhenaten Temple Project,* vol. I. *Initial Discoveries.* Warminster, 1976.

_____ “The Beginning of the Heresy”. In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D’AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 50-60.

_____ “The Palace of Akhenaten in the Karnak Talatat.” Op. cit., 1976, pp. 122-136.

_____ “The Sun-disc in Akhenaten’s Program: Its worship and antecedents” *JARCE* ,vol.13, 1976.

REEVES, Nicholas. *Akhenaten: Egypt’s False Prophet*. New York: Thames and Hudson, 2001.

_____ “The Royal Family”. In: FREED, Rita E, MARKOWITZ, Yvonne J and D’AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 81-96.

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

_____*Proportion and style in ancient Egyptian art.* London: Thames and Hudson, 1994.

_____ *The Art of ancient Egypt. Cambridge* (Mass.): Havard University Press, 2000.

_____ “The Feminization of the Male Figure”. In: GORING, Elizabeth, REEVES, Nicholas and RUFFLE, John eds. *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*. London, 1997.

SAAD, Ramadan M. “New Light on Akhenaten’s Temple at Thebes*”. MDAIK,* 22, 1967, pp. 64-67.

_____ “The Ninth Pylon and Its Talatat.” In: REDFORD, Donald. Op .cit., 1976.

SADEK, Ashraf Iskander. *Popular religion during the New Kingdom.* Hildersheim: Gerstenberg Verlag, 1987.

SAMSON, Julia. *Amarna, City of Akhenaton and Nefertiti: Nefertiti as Pharaoh.* Warminster: Aris & Philips, 1972.

SCHÄFER, Heinrich. *Principles of Egyptian Art*. Edited by Emma Brunner-Traut. Trad. John Baines. Griffith Institute, Oxford University Press, 1974.

SCHULZ, Regine. "Os Templos de Tebas Ocidental – O Culto dos Mortos e a Veneração dos Deuses". In: SCHULZ, Regine e SEIDEL, Matthias (orgs.). Op. cit., 2001, pp. 152-215.

SHAFER, Byron E (org.). *As Religiões no Egito Antigo. Deuses, mitos e rituais domésticos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

_____ "Temples, priests and rituals: an overview." In: SHAFER, Byron E. (org.). *Temples of Ancient Egypt.* Ithaca: Cornell University Press, 1997, pp. 1-30.

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

_____ "Balustrades, Stairs and Altars in the Cult of the Aten at el-Amarna, *JEA,* vol. 80, 1994, pp. 109-127.

SILVA, Regina Colei Pinheiro. *Análise do Painel das Cenas de Oferenda na Sala Alfa- Tumba Real de Amarna.* Rio de Janeiro, 2009, 132 p, Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVERMAN, David. "O divino e as divindades no antigo Egito." In: SHAFER, Byron E. (org.).Op. cit., 2002, pp. 21-107.

_____ "The Spoken and Written Word." In: FREED, Rita E*,* MARKOWITZ, Yvonne J and D'AURIA, Sue H. (eds.). Op. cit., 1999, pp. 151-155.

SILVERMAN, David; WEGNER, Josef W; WEGNER, Jenifer House. *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and restoration.* Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archeology and Antropology, 2006.

SPENCE, Kate. "Amarna: Palaces, Houses and Outlying Settlements." In: FRIEDERIKE, Seyfried (ed.) . Op. cit., 2013, pp. 71-78.

_____ "Court and Palace in Ancient Egypt: the Amarna Period and the Later Eighteenth Dynasty". In: SPAWFORTH, Antony ed. *The Court and Court Society in Ancient Monarchies.* Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

_____ "The Three Dimensional Form of The Amarna House." *JEA,* 90, 2004, pp. 123-152.

SPIESER, Cathie. *Offrandes et Purification à L'époque Amarnienne.* Association Égyptologique Reine Élisabeth, 2010.

SPIESER, Cathie. "Cartouche" In: FROOD, Elizabeth and WENDRICH, Willeke (eds). *UCLA Encyclopedia of Egyptology,* Los Angeles, 2010.

STEVENS, Anna. *Private Religion at Amarna: the material evidence.* BAR International Series 1587. Oxford: Archaeopress, 2006.

SMITH, Harry. "Maat and Isefet". *Bulletin of the Australian Centre for Egyptology.* North Ryde, New South Wales, 5, 1994.

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

SOUZA, Anna Cristina Ferreira. *Nefertiti: sacerdotisa, deusa e faraó*. São Paulo: Masdras, 2012.

TAWFIK, Sayed. "Aten and the Names of His Temple(s) at Thebes." In: REDFORD, Donald. Op. cit., 1976, pp. 58-63.

TAWFIK, Sayed. "Aton Studies 1: Aton before the Reign of Akhenaton". *MDAIK,* Mainz, 29, 1973, pp. 77-86.

_____ "Aton Studies 4: Was Aton-The God of Akhenaton- Only a Manifestation of the God Ra?" *MDAIK,* Mainz, 32, 1976, pp. 217-226.

_____ "Aton Studies 5: Cult Objects on Blocks from Aton Temple(s) at Thebes". *MADAIK,* Mainz, 35, 1979, pp. 335-344.

_____ " Aton Studies 7: Did any daily cult ritual exist in Aton Temples at Thebes? An attempt to trace it". *MDAIK,* Mainz, 44, 1988, pp. 275-281.

_____ "Religious Titles on Blocks from the Aten Temples at Thebes." In: REDFORD, Donald. Op. cit., 1976.

TEETER, Emily. *The Presentation of Maat: Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt.* Oriental Institute of the University of Chicago, 1997.

TEFNIN, Roland. *Image et histoire*. "Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne". *CdE*. 54: 218-244, 1979.

_____ *Peintures de l'Ancienne Égypte*. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1997.

TOBIN, Vincent Arieh. *Theological principles of Egyptian religion.* American University Studies, serie VII. Theology and Religion, vol. 59, New York, 1989, in *JJSEA* 17:4.

TRAUNECKER, Claude. *Os deuses do Egito*. Trad. Emanuel Araújo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

TROY, Lana. *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History.* PhD diss. Stockholm: Acta Universitatis Upsalienses, 1986.

TYLDESLEY, Joyce. *Nefertiti: Egypt`s Sun Queen*. London: Viking, 1998.

VALBELLE, Dominic. "O Artesão". O Homem Egípcio. In: DONADONI, Sergio (org.). *O Homem Egípcio*. Lisboa: Presença, 1994, pp. 39-57.

VAN DIJK, Jacobus. "The Amarna Period and the Later New Kingdom". In: SHAW, Ian (org.).,Op. cit., 2000, pp. 272-313.

_____ "The Death of Mekataton". *In Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J Murnane, edited by P. Brand. http://history.memphis.edu/murnane/.*

VERGNIEUX, Robert. "Akhet-Aten or The Horizon of The Aten: An Innovation in Sacred Architecture". In: SEYFRIED, Friederike. Op. cit., 2013, pp. 84-91.

WEEKS, Kent. *The Lost Tomb*. New York: William Morrow and Company, 1998.

WHEATHEREAD, Fran. "Wall-Paintings from the king's house at Amarna". *JEA,* vol. 66, 1995, pp. 95-113.

WILLIAMSON, Jacquelyn. *Reconstruction and identity of Kom el-Nana at Tell el-Amarna: an analysis of decorated stone fragments from Kom el-Nana, and the role of the structures called "Sunshades of Re" in the Amarna Period,* PhD Dissertation, Johns Hopkins University, 2009.

WILKINSON, Richard. *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture.* London: Thames & Hudson, 1992.

_____ *Symbol and Magic in Egyptian Art*. London/New York: Thames & Hudson, 1994.

_____*The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt.* New York, Thames E Hudson, 2003.

_____*The Complete Temples of Ancient Egypt*. New York: Thames and Hudson, 2000.

ZUHDI, Omar. "Akhenaten and the Crumbling Egyptian Empire". *Amarna Letters*, 3, 1994, pp. 82-89.

HINOS AO ATON

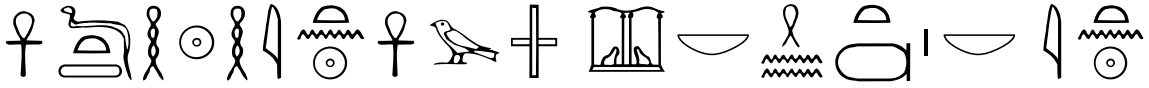
Transliteração e tradução: Ciro Flamarion Cardoso

1. Grande Hino ao Aton

[1]

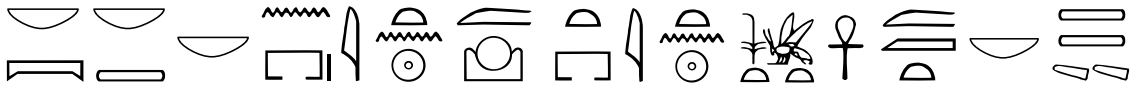
dwꜣ (ꜥnḫ(.f) rᶜ-ḥr-ꜣḫty ḥᶜy m ꜣḫt)| (m rn.f m šw nty m ỉtn)|

Adoração de “Ele vive –Ra-Harakhty que se alegra no horizonte” “em seu nome de Shu que está no Aton”



ꜥnḫ(.w) ḏt (n)ḥḥ ỉtn ꜥnḫ wr ỉmy ḥb-sd nb šnn(w)t nb(t) ỉtn

– que ele viva eternamente e para sempre!–, o grande Aton vivo que está em jubileu [festival *sed*], senhor de tudo o que abarca o disco solar,

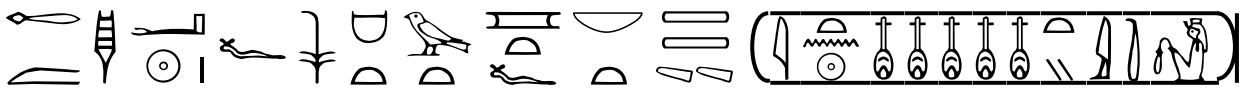


nb pt nb tꜣ nb n pr ỉtn m ꜣḫt-ỉtn nsw-bỉty ꜥnḫ m mꜣᶜt nb tꜣwy

senhor do céu, senhor da terra, senhor do Domínio do Aton em Akhetaton, (pelo) Rei do Alto e Baixo Egito, que vive por meio de Maat, o Senhor das Duas Terras,

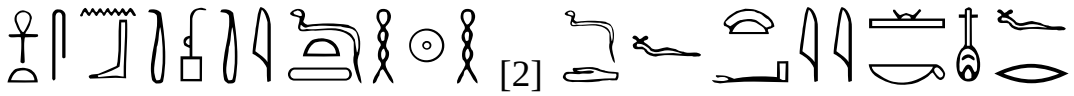
(nfr-ḫprw-rᶜ wᶜ-n-rᶜ)| sꜣ rᶜᶜnḫ m mꜣᶜt nb ḫᶜw (ꜣḫ-n-ỉtn)|

Neferkheperura Uaenra, o filho de Ra que vive por meio de Maat, o Senhor das Coroas, Akhenaton,



ꜥꜣ m ꜥḥᶜ(w).f ḥmt-nsw wrt mr(y)t.f nbt tꜣwy (nfr-nfrw-ỉtn nfrt-ỉtỉ)|

cujo tempo de vida é longo (lit. grande em seu tempo de vida), (e pela) Grande Esposa Real, amada por ele (lit. dele), a Senhora das Duas Terras, Neferneferuaton Nefertíti



ᶜnḫ.t(i) snb.tỉ rnp.tỉ ḏt (n)ḥḥ ḏd.f ḫᶜy.k nfr

–que ela viva, tenha saúde e permaneça jovem eternamente e para sempre! Ele diz: “(Quando) te levantas, belo,

m ꜣḫt nt pt pꜣ ỉtn ᶜnḫ šꜣᶜ ᶜnḫ ỉw.k

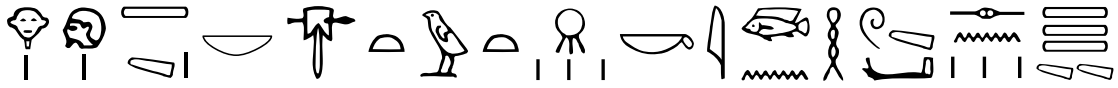
no horizonte do céu, ó Aton vivo, aquele que deu início à vida, (quando)

wbn.tỉ m ꜣḫt ỉꜣbt mḥ.n.k tꜣ nb m nfrw.k

brilhas no horizonte oriental, tu enches todas as terras com a tua perfeição.

ỉw.k ᶜn.tỉ wr.tỉ ṯḥn.ṯ ḳꜣ.tỉ

Tu és belo, grande, refulgente, elevado (lit. alto)

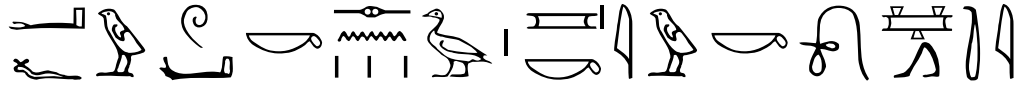


ḥr(y)-tp tꜣ nb stwt.k ỉnḥ.sn tꜣw

acima de todas as terras. Teus raios cingem as terras

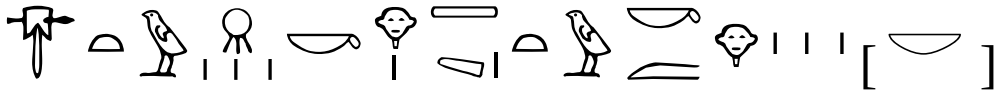
r-r(ꜣ)-ᶜ ỉr(w)t.n.k nb(t) ỉw.k m rᶜ ỉn.k r-r(ꜣ)-ᶜ.sn

até o limite de tudo o que tu criaste. Em tua qualidade de Sol, tu atinges (lit. trazes) os seus confins e



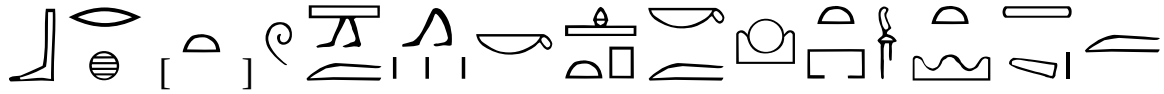
wᶜf.k sn (n) sꜣ mr(y).k ỉw.k wꜣ.tỉ

os submetes ao filho amado por ti (lit. de ti). (Embora) estejas longe,



stw(t).k ḥr tȝ twk(.w) m ḥrw nb(w)

teus raios chegam à (lit. estão sobre a) terra e acariciam (?) todas as faces (dos humanos).

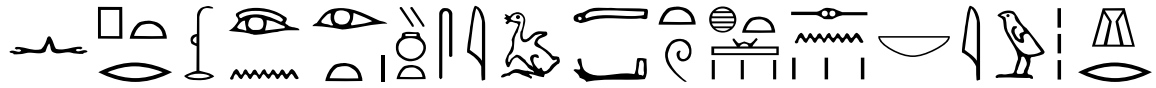


b(w) rḫ.(t)w šmw(t).k ḥtp.k m ȝḫt ỉmnt tȝ m

Ninguém conhece o teu paradeiro (quando) descansas no horizonte ocidental. A terra está (então) nas

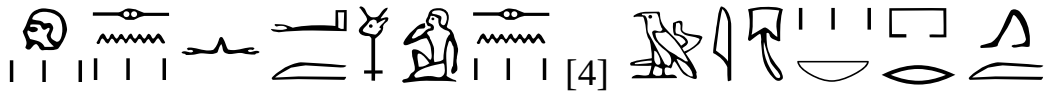
kk(w) m sḫr n m(w)t sḏr(.w) m sšp(w) tpw ḥbs(w)

trevas, à maneira da morte. Dorme-se no(s) quarto(s), as cabeças cobertas,



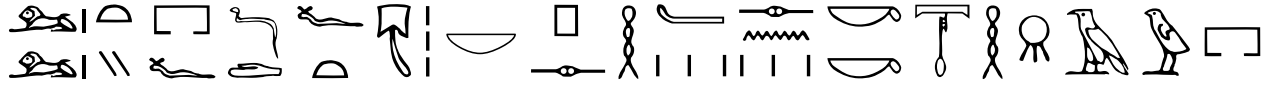
n ptr.n ỉrt snnwt.s ỉṯȝ.tw ḫt.sn nbt ỉw.w ḫr

um olho não pode ver o outro (lit. o seu igual), todos os bens das pessoas (lit. deles) podem ser roubados, (mesmo se) estiverem debaixo de



tpw.sn n ʿm.sn [4] *mȝỉw nb pr.w m*

suas cabeças, sem que elas percebam. Todas as feras (lit. todos os leões) saem de



rwty.f ḏdfwt nb(wt) psḥ.sn kk(w) (n) ḥȝyt (?)

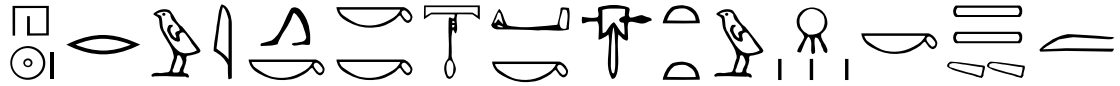
seus covis, todos os répteis picam (na) escuridão (desprovida de) luz! (?)

tȝ m sgr pȝ ỉrrw sn ḥtp(.w) m ȝḫt.f

A terra está em silêncio, (pois) aquele que criou os seres (lit. eles) repousa no seu horizonte.

ḥḏ tɜ wbn.tỉ m ɜḫt psḏ.ṯ m ỉtn m

(Quando) vem a aurora e te levantas no horizonte, tu brilhas em tua qualidade de disco solar durante



hrw rwỉ.k kk(w) dỉ.k stwt.k tɜwy m

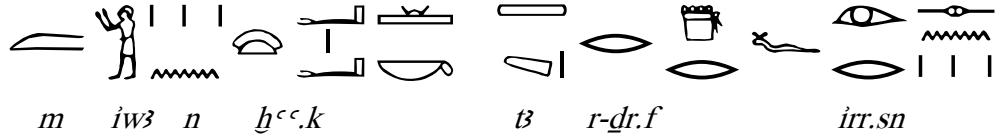
o dia, dispersas as trevas e ofereces os teus raios. As duas terras estão em

ḥb (m) rᶜ sḥḏ(.w) rs(.w) ᶜḥᶜ(.w) ḥr rdwy ṯsy.n.k sn

festa, iluminadas (durante o) dia. (Nelas, os humanos) estão despertos, alçados sobre seus pés (lit. os dois pés), (pois) tu fizeste com que se levantassem.

wᶜb(.w) ḥᶜw.sn šsp.w wn ḫw ᶜwy.sn

Tendo purificado os seus membros, eles tratam de vestir-se. Os seus braços (lit. os seus dois braços) (erguem-se)



m ỉwɜ n ḫᶜᶜ.k tɜ r-ḏr.f ỉrr.sn

em saudação a teu nascimento (lit. elevação). (Na) terra inteira (lit. até o seu limite), as pessoas (lit. eles) se dedicam (lit. fazem)

kɜt.sn ỉɜwt nb(t) ḥtp(.tỉ) ḥr smw.sn šnw

ao seu trabalho. Todo o gado está contente em suas pastagens. As árvores

smw ḥr ɜḫɜḫ ɜpdw pɜ.w m sšy.sn

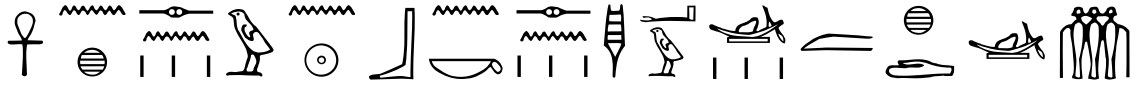
e ervas vicejam. As aves saem voando de seu *ninho*;

dnḥw.sn m ỉ3w n k3.k ꜥwt nb(t) ḥr ṯbhn

movem suas asas em adoração a teu *ka*. Todos os animais de pequeno porte dançam

ḥr rdwy p3y(t)-ḫnnwt nb

sobre as patas e todos os animais voadores

[6] 

ꜥnḫ.sn wbn.k (n).sn ꜥḥꜥw m ḫd ḫnty

vivem (porque) brilhas para eles. Os barcos sobem e descem o rio

m mỉtt w3t nb(t) wn(.ti) n ḫꜥ.k rmw ḥr ỉtrw

igualmente. Todos os caminhos se abrem quando te levantas. Os peixes, acima do rio,

ḥr tfṯ n ḥr.k stwt.k m-ḫnw w3ḏ-wr

saltam em direção à tua face. Os teus raios penetram o interior do mar.

sḫpr(.w) m3yw m ḥmwt ỉr(.w) mw m rmṯw

Eles suscitam os embriões nas mulheres e o sêmen nos varões;

sꜥnḫ(.w) s3 n ḫt n mwt.f sgrḥ(.w) sw

fazem viver o filho no ventre de sua mãe, acalmando-o

m tmt rmy.f mnᶜt m ḫwt

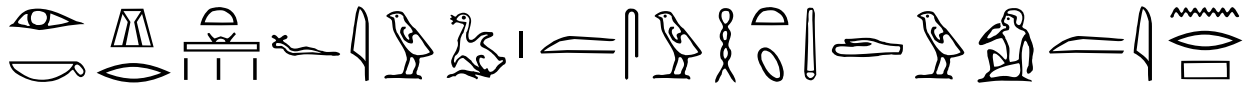
para que não chore –(como) uma ama de leite no útero

dyw ṯ3w r sᶜnḫ irt(i).f nb(t) (m) hȝy.f m ḫt r

que dá o sopro para fazer viver tudo o que ele quiser criar. Quando ele sai do ventre para

tpr (?) *(m) hrw msw.f wpw.k r.f ḥr ḳd*

respirar (?), no dia de seu nascimento, tu abres completamente a sua boca

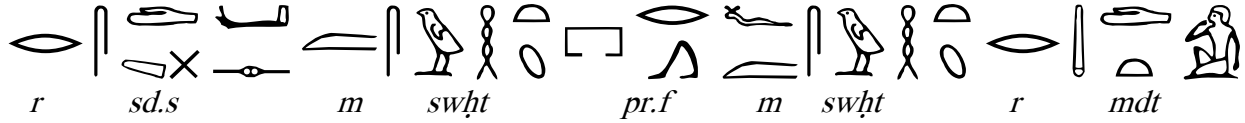


ỉr.k ḫryt.f ỉw ṯ3 m swḥt mdw m ỉnr

e lhe proporcionas o que é necessário. Quando o filhote de passarinho está (ainda) no ovo, piando (lit. falando) no interior da casca (lit. pedra),

dỉ.k n.f ṯ3w m-ḫnw.s r sᶜnḫ.f ỉr.n.k n.f dmḏy.f

tu lhe dás o alento lá dentro para fazê-lo viver. Tu o criaste em sua completude,

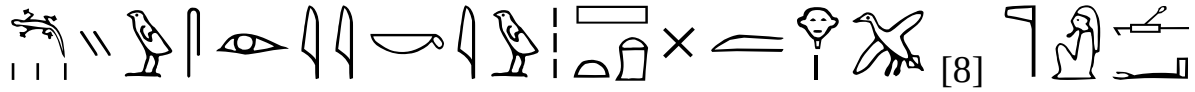


r sḏ.s m swḥt pr.f m swḥt r mdt

para quebrar (a casca enquanto está ainda) no ovo e (para que assim) saia do ovo, para piar, (lit. falar)

r dmḏy.f šm.f ḥr rdwy.fy pr.f ỉm.s

ao estar completo; ele (então) caminha sobre suas patas (lit. suas duas pernas), (desde que) sai de lá (lit. dele i.e. do ovo).



ᶜšw s(n) irỉy.k ỉw.w štɜw m ḥr pɜ nṯr wᶜ

Inumeráveis são as tuas obras (elas, aquilo que fizeste), (mas) ocultas à vista (lit. ao rosto), ó deus único,

nn ky ḥr-(ḫ)w.f ḳmɜ.k tɜ n ỉb.k ỉw.k

sem igual (lit. inexistente outro teu igual)! Tu criaste a terra segundo tua resolução (quando) existias

wᶜ.ṯ m rmṯt mnmnt ᶜwt nb(t) nty nb ḥr tɜ

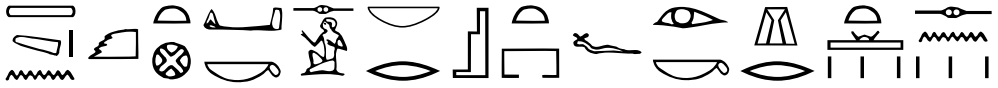
sozinho, (assim) como os humanos, todos os animais maiores e menores, todos os que vivem sobre a terra

šmw ḥr rdwy nty m ᶜḫ ḥr

e caminham sobre patas, os que estão no alto e

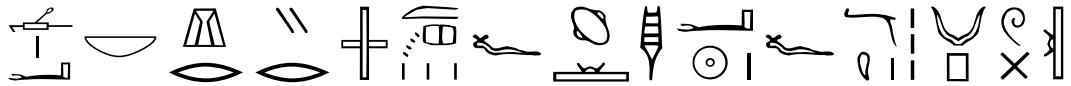
pɜw m dnḥw.sn ḫɜswt ḫɜrw kš

voam com suas asas, as terras estrangeiras da Síria e de Kush,



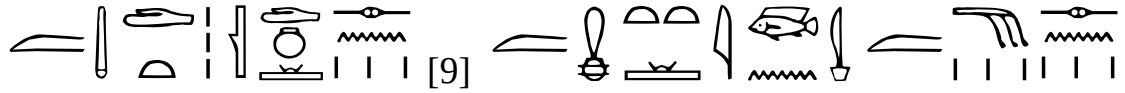
<tɜ> n kmt dỉ.k s nb r st.f ỉr.k ḫr(y)t.sn

e a terra do Egito. Tu colocas cada homem em seu lugar (apropriado) e crias o que lhe é necessário:



wᶜ nb ḥry-r wnm.f ḥsb(.w) ᶜḥᶜw.f nsw wp.w

cada um dispõe de seu alimento e o seu tempo de vida está exatamente calculado; as (suas) línguas diferem



m mdwt ḳd.sn m mỉtt ỉnmw.sn

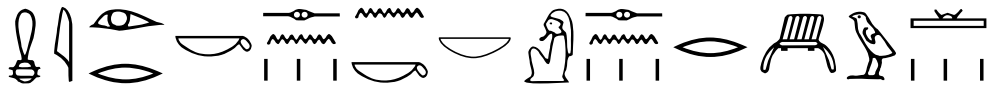
nas palavras, a sua aparência igualmente; as cores de suas peles

sṯn.w sṯny.k ḫ3styw ỉrr.k ḥᶜpy

são diferentes, (pois) distingues os povos estrangeiros. Tu crias a cheia do Nilo

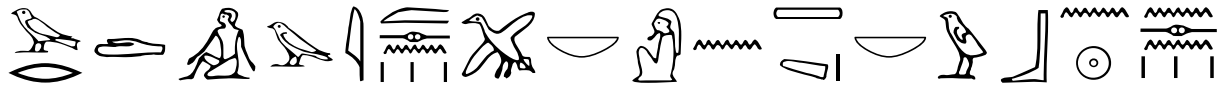
m dw3t ỉn.k sw r mr.k r sᶜnḫ rḫy(t)

no mundo inferior: tu a trazes, segundo desejas, com a finalidade de fazer viver as pessoas comuns (do Egito)



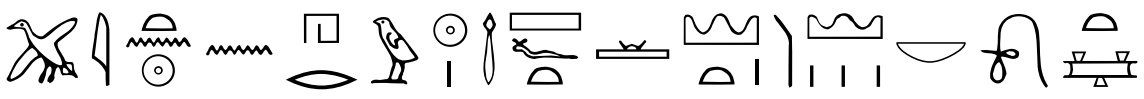
mỉ ỉrr.k sn n.k nb.sn r-3w

do modo que as criaste para ti, o seu Senhor absoluto,



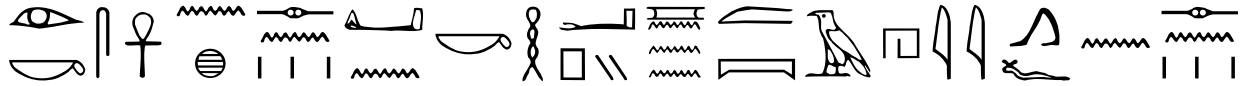
wrd(w) ỉm.sn p3 nb n t3 nb wbn(w) n.sn

que te fatigas em seu benefício, ó senhor de todas as terras, que alvoreces em seu benefício,



p3 ỉtn n hrw ᶜ3 šft ḫ3st nb(t) w3.t(i)

ó Aton do dia, grande em majestade! (Quanto a) todos os países estrangeiros distantes,

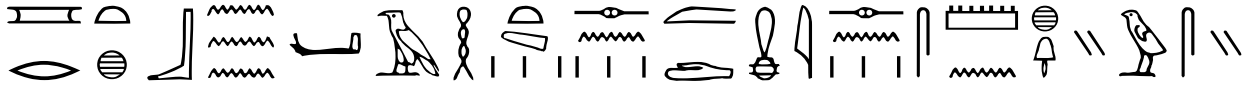


ỉr.k sᶜnḫ.sn dỉ.n.k ḥᶜpy m pt hɜy.f n.sn

tu fazes com que vivam, (pois) estabeleces uma inundação no céu (que) caia para eles,

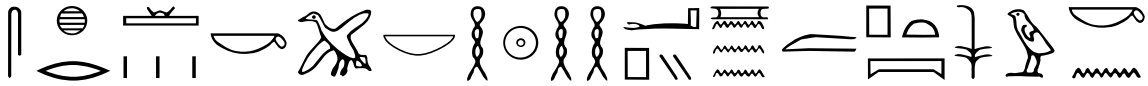
ỉrr.f hnw ḥr ḏww mỉ wɜḏ-wr

criando ondas sobre as colinas como (as do) mar



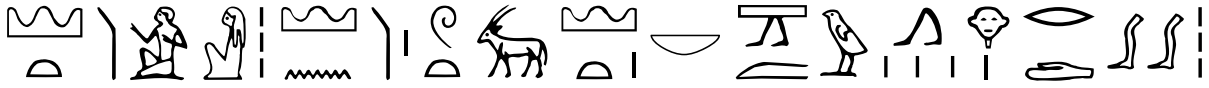
r tḫb ɜḫwt.sn m dmỉ.sn smnḫ-wy sy

para irrigar os seus campos em seu distrito. Quão eficazes são (lit. são eles)



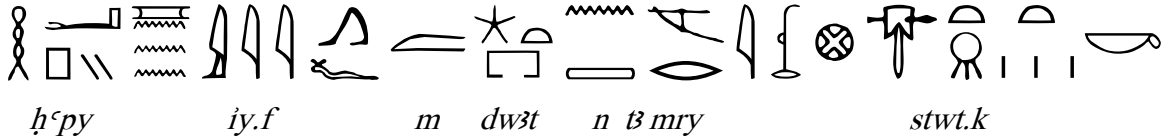
sḫrw.k pɜ nb (n)ḥḥ ḥᶜpy m pt <ỉw.f> n

os teus desígnios, ó Senhor da eternidade! A inundação celeste existe para



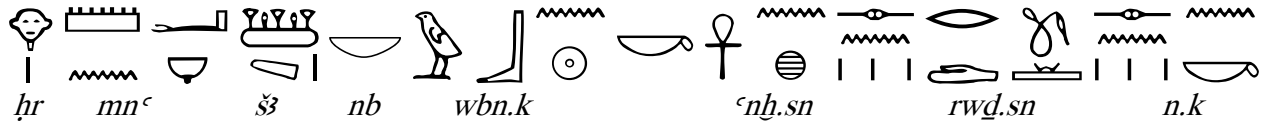
ḫɜstyw n ᶜwt ḫɜst nb(t) šmw.w ḥr rdw

os habitantes e os animais de todos dos países estrangeiros, que caminham sobre as patas.



ḥᶜpy ỉy.f m dwɜt n tɜ mry stwt.k

A inundação do Nilo vem do mundo inferior para o Egito. Os teus raios

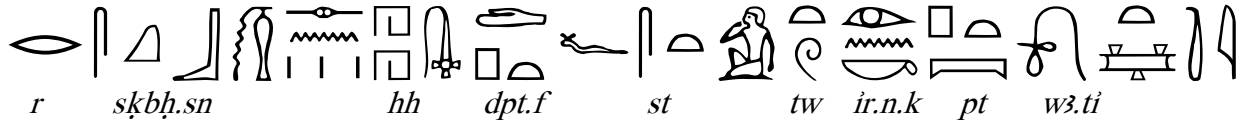


ḥr mnᶜ šɜ nb wbn.k ᶜnḫ.sn rwḏ.sn n.k

alimentam todos os campos: (quando) tu brilhas, eles vivem e prosperam para ti.

i̯rr.k trw r sḫpr i̯ry.k nb prt

Tu produzes as estações do ano para fazer viver todas as criaturas que criaste (lit. cada [coisa] que fizeste): o inverno (*peret*)

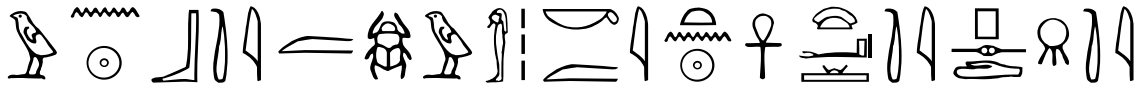


r sḳbḥ.sn hh dpt.f st tw i̯r.n.k pt wꜣ.ti̯

para que se refresquem, o verão (para que) te apreciem (lit. saboreiem). Fizeste o céu longínquo

r wbn i̯m.s r mꜣ(ꜣ) i̯ry.k nb i̯w.k wꜥ.ti̯

para brilhares nele, contemplando tudo o que criaste. Tu és único,



wbn.ti̯ m ḫprw.k m i̯tn ꜥnḫ ḥꜥ.ti̯ psḏ.ti̯

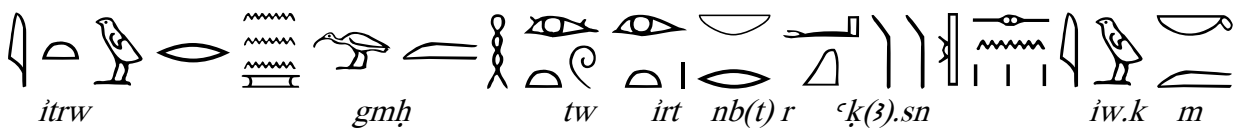
resplandecente em tua forma de Aton vivo que te ergues e brilhas,

wꜣ.ti̯ ḫn.ti̯ i̯rr.k ḥḥw n ḫprw i̯m.k

(ao mesmo tempo) longínquo e próximo. Tu produzes milhões de formas que estão em ti,

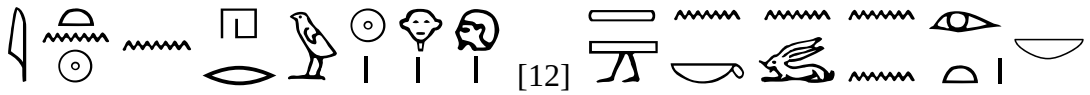
wꜥ.<t>i̯ ni̯wwt dmi̯w ꜣḫtyw mtnw

que és único: cidades, povoados, campos e a rota do



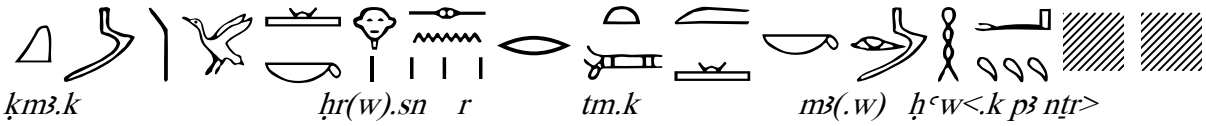
i̯trw gmḥ tw i̯rt nb(t) r ꜥḳ(ꜣ).sn i̯w.k m

rio. Todos os olhos te encontram quando contemplam diretamente, (pois) tu és o



i̯tn n hrw ḥr(y)-tp t3 šm.n.k n wnn i̯rt nb(t)

Aton do dia e estás acima da terra. Tu te puseste em movimento para que todos os olhos pudessem existir;

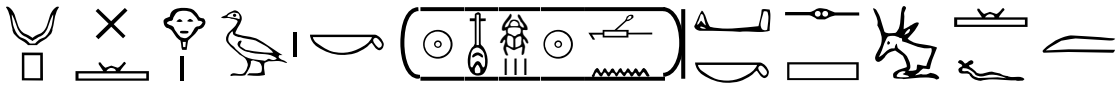


ḳm3.k ḥr(w).sn r tm.k m3(.w) ḥ^ꜥw<.k p3 nṯr>

tu conformas os seus rostos até impedires (?) que vejam a ti mesmo, (ó deus)

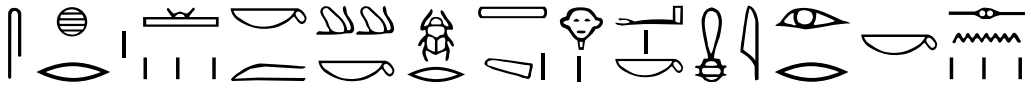
w^ꜥ i̯rt(w).n.k i̯w.k m i̯b.i̯ nn wn ky rḫ(w) tw

único que criaste! Tu estás em meu coração e não há um outro que te conheça,



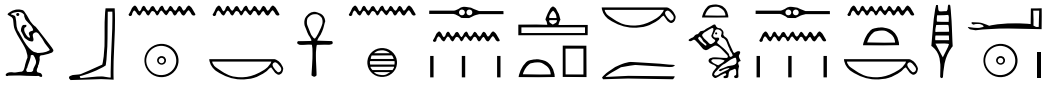
wpw-ḥr s3.k (nfr-ḫprw-r^ꜥ w^ꜥ-n-r^ꜥ)| di.k sš3.f m

com exceção de teu filho Neferkheperura Uaenra: tu fizeste com que ele esteja instruído em



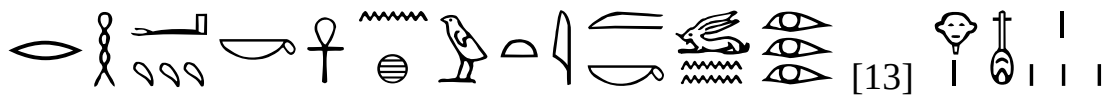
sḫrw.k m pḥty.k ḫpr t3 ḥr-^ꜥ.k mi̯ i̯rr.k sn

teus desígnios e em teu poder. A terra vem à existência por agência tua, já que crias as pessoas (lit. elas).



(m) wbn.n.k ^ꜥnḫ.sn (m) ḥtp.k m(w)t.sn ntk ^ꜥḥ^ꜥ(w)

Quando te levantas elas vivem; quando repousas, elas morrem. Tu é que és o tempo de vida



r ḥ^ꜥw.k ^ꜥnḫ.tw i̯m.k wnn i̯rwt ḥr nfrw(.k)

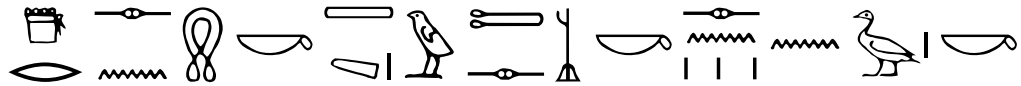
em ti mesmo: vive-se por meio de ti. Os olhos estão (fixados) em tua perfeição

r ḥtp.k wꜣḥ.tw kꜣwt nb(wt) ḥtp.k ḥr wnmy

até que te deitas. Todos os trabalhos são interrompidos quando repousas no Oeste (lit. à mão direita).

wbn(.k) sr(w)d... (...) n nsw wn(w) m rd nb

Ao te levantares, <tu> tornas firmes <os braços> (?) para o rei. Todos os que caminham de pé,

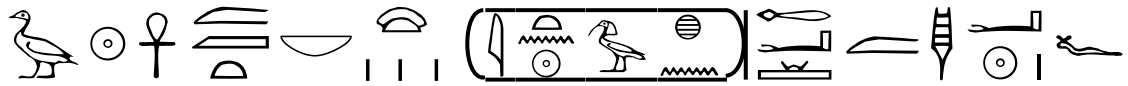


ḏr sn.k tꜣ wṯs.k sn n sꜣ.k

desde que fundaste a terra, tu os entregas ao teu filho,

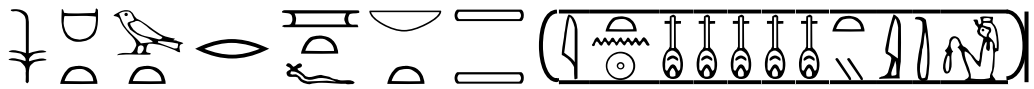
pr(.w) m ḥᶜw.k nsw-bity ᶜnḫ m mꜣᶜt nb tꜣwy (nfr-ḫprw-rᶜ wᶜ-n-rᶜ)|

saído de ti mesmo (lit. de teu corpo), o Rei do Alto e Baixo Egito, que vive por meio de Maat, o Senhor das Duas Terras Neferkheperura Uaenra,



sꜣ rᶜ ᶜnḫ m mꜣᶜt nb ḫᶜw (ꜣḫ-n-itn)| ᶜꜣ m ᶜḥᶜ(w).f

o Filho de Ra, que vive por meio de Maat, o Senhor das Coroas, Akhenaton, grande em seu tempo de vida,



ḥmt-nsw wrt mr(y)t.f nbt tꜣwy (nfr-nfrw-itn nfrt-iti)|

e a Grande Esposa Real, amada por ele (lit. dele), a Senhora das Duas Terras, Neferneferuaton Nefertíti,

ᶜnḫ.tỉ rnp.tỉ ḏt (n)ḥḥ

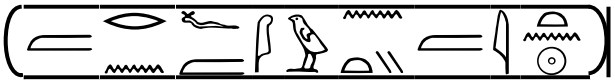
que ela viva e permaneça jovem eternamente e para sempre!”

2. Pequeno Hino ao Aton

[1]

dwꜣ (ᶜnḫ(.f) rᶜ-ḥr-ꜣḫty ḥᶜy m ꜣḫt)|

Adoração de “Ele vive! Ra-Harakhty que se rejubila no horizonte”

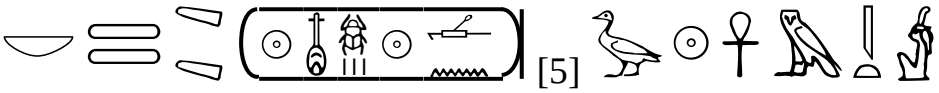
[2] 

(m rn.f m šw nty m ỉtn)|

“em seu nome de Shu que está no Aton”,

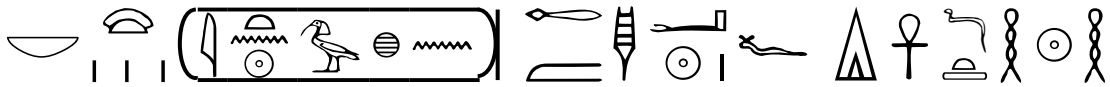
dy ᶜnḫ ḏt (n)ḥḥ [3] ỉn nsw ᶜnḫ m mᶜꜣt

dotado de vida eternamente, para sempre. (Dito) pelo rei que vive por meio de Maat,



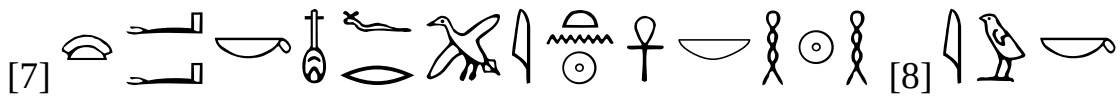
nb tꜣwy (nfr-ḫprw-rᶜ wᶜ-n-rᶜ)| [5] sꜣ rᶜ ᶜnḫ m mꜣᶜt

o Senhor das Duas Terras, Neferkheperura-Uaenra, o Filho de Ra que vive por meio de Maat,



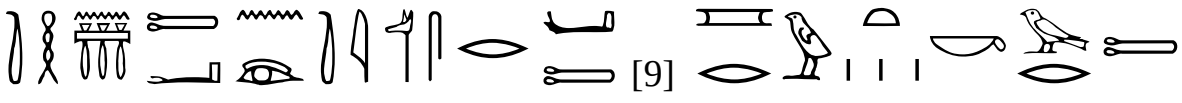
nb ḥᶜw (ꜣḫ-n-ỉtn)| ᶜꜣ m ᶜḥᶜ(w).f dy ᶜnḫ ḏt (n)ḥḥ

o Senhor das Coroas, Akhenaton, de longa existência, dotado de vida eternamente e para sempre.



ḫᶜᶜ.k nfr pꜣ ỉtn ᶜnḫ nb (n)ḥḥ [8] ỉw.k

(Quando) te levantas, belo, ó Aton vivo, senhor da eternidade, tu és

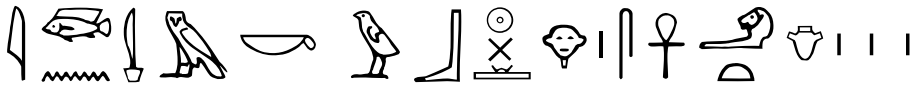


ṯḥn.ṯ *ꜥn.tỉ* *wsr.ṯ* [9] *mrwt.k* *wr.ṯ*

resplandecente, formoso e forte, o amor por ti (lit. o teu amor) é grande,

ꜥ3.tỉ [10] *stwt.k* *(...).w* *sw* *n* *ḥr* *nb*

é amplo. Os teus raios [acariciam?] cada rosto.

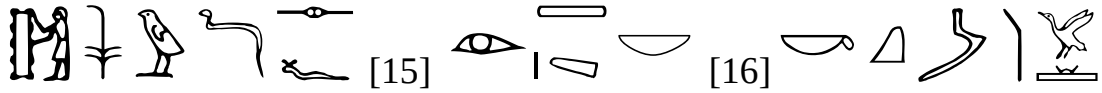


[11] *ỉnm.k* *wbḫ(w)* *ḥr* *sꜥnḫ* *ḥ3tyw*

Tua tez brilhante faz viver os corações,

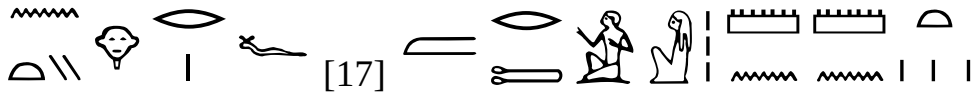
[12] *mḥ.n.k* *t3wy* *m* *mrwt.k* [13] *p3* *nṯr špsy*

tu encheste as Duas Terras com o teu amor. Ó nobre deus



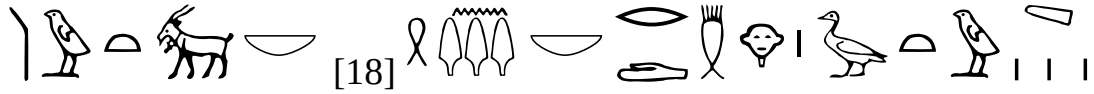
[14] *ḳd(w)* *sw* *ḏs.f* [15] *ỉr(w)* *t3* *nb* [16] [*k* ocioso] *ḳm3(w)*

que deu forma a si mesmo (*lit.* aquele que construiu ele mesmo), que criou toda a terra (*lit.* cada terra), que deu forma



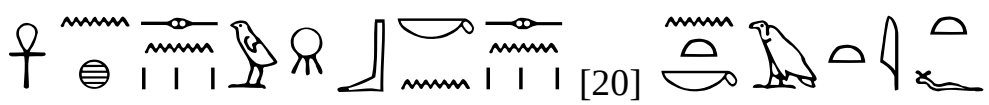
nty *ḥr.f* [17] *m* *rmṯt* *mnmnt*

a tudo o que nela está – os seres humanos, os animais grandes



ꜥwt *nb(t)* [18] *šnw* *nb* *rd(w)* *ḥr* *s3tw*

e pequenos de toda espécie, (bem como) as plantas (lit. árvores) que crescem no (*lit.* sobre o) solo.

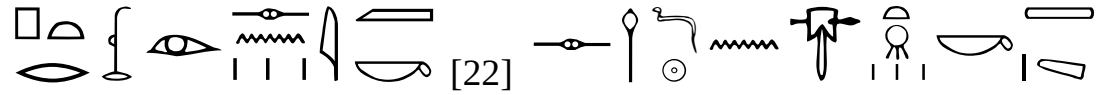


[19] *ꜥnḫ.sn* *wbn.k* *n.sn* [20] *ntk* *mwt* *ỉt*

Eles vivem (quando) te ergues para eles, (pois) tu é que és a mãe e o pai

n ỉry.k *ỉrwt.sn* *wbn.k*

daquilo criado por ti. Os seus olhos, (quando) brilhas,

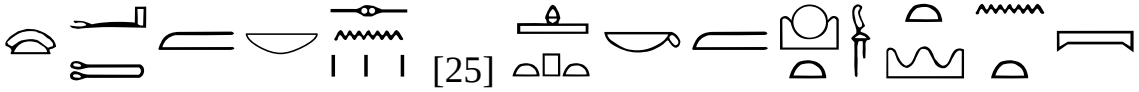


ptrỉ.sn *ỉm.k* *sḥḏ.n* *stwt.k* *tȝ*

contemplam por meio de ti, (ao) iluminarem os teus raios a terra

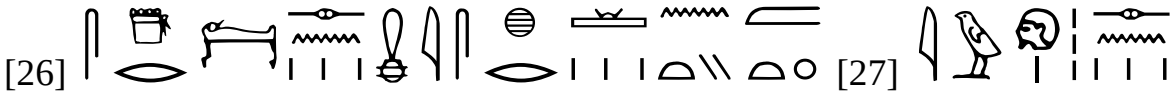
r-ḏr.f *ỉb* *nb* *ḥᶜᶜ.w* *n* *mȝ.k* *ỉw.k*

inteira. Todos os corações exultam ao ver-te (quando)



ḫᶜ.ṯ *m* *nb.sn* *ḥtp.k* *m* *ȝḫt* *ỉmnt* *nt* *pt*

apareces como seu senhor. (Quando) repousas no horizonte ocidental do céu,

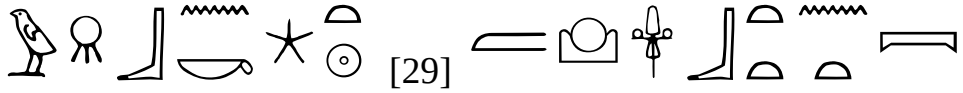


sḏr.sn *mỉ* *sḫr* *nty* *m(w)t(.w)* *ỉw* *tpw.sn*

eles jazem à maneira daquele que está morto: suas cabeças

ḥbs(.w) *fndw* *ḏbȝ.w* *r* *ḫpr*

estão cobertas e suas narinas estão bloqueadas, até que aconteça



wbn.k *dwȝt* *m* *ȝḫt* *ỉȝbt* *nt* *pt*

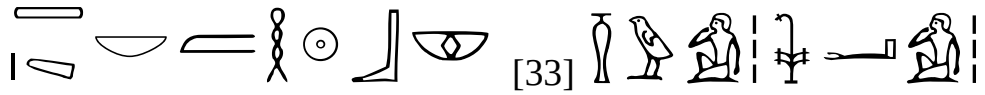
que te ergas (novamente) de madrugada no horizonte oriental do céu (e)

ᶜwy.sn m ỉɜw n kɜ.k sᶜnḫ.n.k

seus braços saúdem teu *ka*. Ao reanimares

ḥɜtyw m nfrw.k ᶜnḫ.tw [32] *dỉ.n.k stwt.k*

os corações com tua beleza, vive-se. (Quando) proporcionas os teus raios,

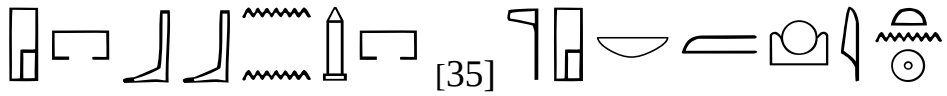


tɜ nb m ḥb ḥsw šmᶜw

cada terra festeja: cantores e músicos

nhm.w m ršwt [34] *m wsḫt nt*

gritam de alegria na larga (esplanada) do

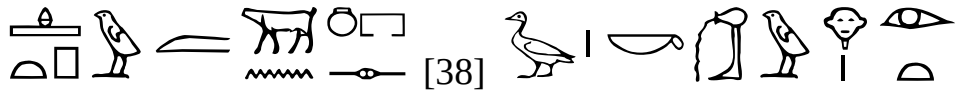


ḥwt-bnbn ḥwt-nṯr(.k?) m ɜḫt-ỉtn

Castelo do Benben, teu templo em Akhetaton,

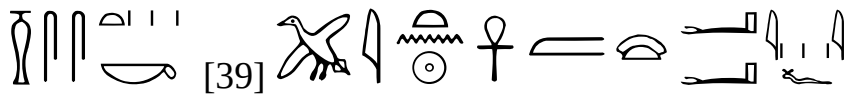
[36] *st mɜᶜt hry.n.k ỉm.s* [37] *ḥw dfɜw*

o lugar da verdade onde gostas de estar. Alimentos e provisões



ḥtp.w m-ḫnw.s [38] *sɜ.k wᶜb.w ḥr ỉrt*

estão depositados em seu interior. Teu filho, purificado, realiza



ḥsswt.k [39] *pɜ ỉtn ᶜnḫ m ḫᶜᶜyw.f*

aquilo que louvas. Ó Aton, vivo em tuas aparições,

[40] [41]

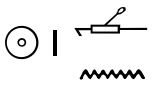
ỉry.k nb ḥr ỉb n ḥr.k sꜣ.k špsy

tudo aquilo que criaste dança diante de ti (e) teu nobre filho

[[42] [43]

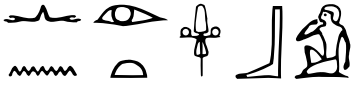
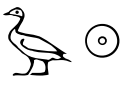
[ḥ ᶜᶜ.w] *ỉb.f m ršwt* *pꜣ ỉtn ᶜnḫ*

exulta, seu coração alegre. Ó Aton vivo,

[44] [45] 

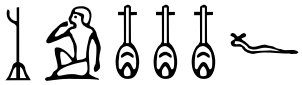
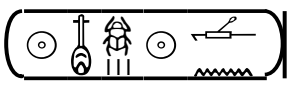
ḥr.w m pt rᶜ nb *msy.f* *sꜣ.f* *špsy* *wᶜ n Rᶜ*

que se compraz no céu diariamente (e) gera seu nobre filho, o único (filho) de Ra,

[46]  [47] 

mỉ-ḳd.f *nn ỉrt ꜣb* *sꜣ rᶜ*

à sua imagem (*lit.* como seu aspecto), incessantemente (*lit.* inexistente o ato de fazer cessação), o Filho de Ra,

 [48]  [49]

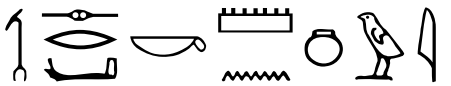
wṯs(w) nfrw.f *(nfr-ḫprw.rᶜ wᶜ-n-rᶜ)|* *ỉnk*

que sua perfeição exalta, Neferkheperura Uaenra. Eu é que

[50] [51]

sꜣ.k *ꜣḫ(w) n.k* *wṯs(w)* *rn.k* *pḥty.k*

sou o teu filho, útil a ti, aquele que exalta o teu nome. Tua força (e)

 [52]

wsr.k *mn.w* *m* *ỉb.ỉ* *ntk* *ỉtn* *ᶜnḫ*

teu poder permanecem em meu coração. Tu é que és o Aton vivo,

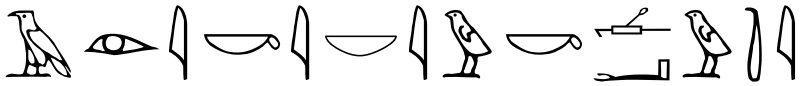
[53]

(n)ḥḥ *t(w)t.k* *ỉw* *ỉry.n.k* *pt*

a eternidade é tua imagem. Tu criaste o céu

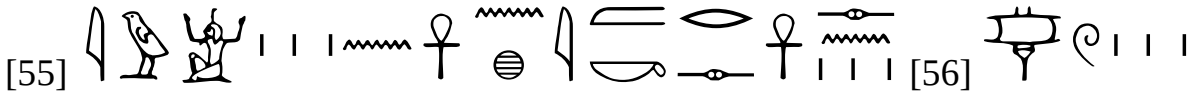
wꜣt.ṯ r wbn ỉm.s r mꜣꜣ

distante para nele te alçares e para contemplares



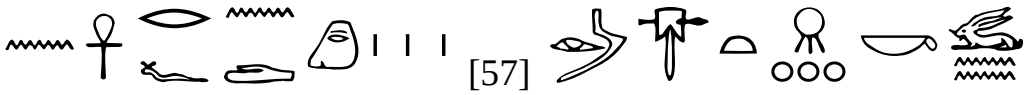
ỉry.k nb ỉw.k wᶜw.tỉ

tudo o que criaste. (Embora) sejas único,



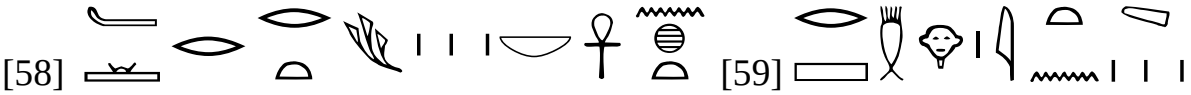
ỉw ḥḥw n ᶜnḫ ỉm.k r sᶜnḫ.sn ṯꜣw

em ti (está) a vida aos milhões para fazer viver os seres (*lit.* para fazê-los viver): o sopro



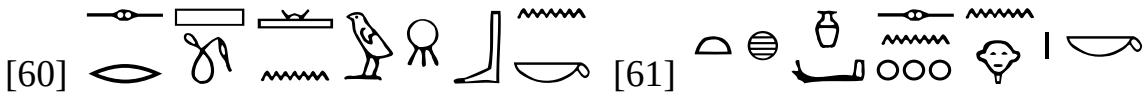
n ᶜnḫ r fndw mꜣ stwt.k wnn

de vida dirige-se às narinas. Contemplar teus raios (é) existir.



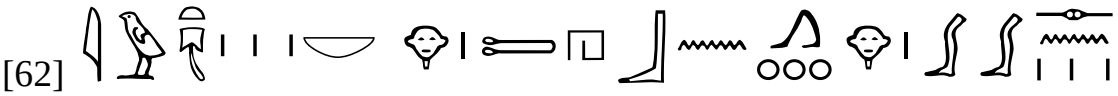
ḫrrt nb(t) ᶜnḫ.t(ỉ) r(d)(w) ḫr ỉ(w)tn

Cada flor vive, aquilo que cresce na terra



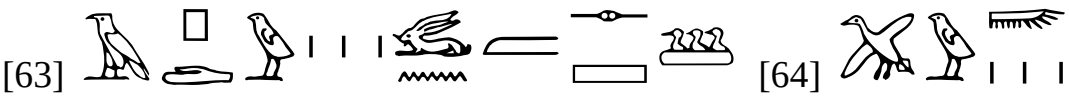
sr(w)(d)(.w) n wbn.k tḥ.sn n ḫr.k

é revigorado porque brilhas. (Como que) embriagados diante de tua face,



ỉꜣwt nb(t) ḫr ṯbhn ḫr rdwy.sn

todos os animais de pequeno porte saltitam sobre suas patas;



ꜣpdw wn(.w) m sšꜣ pꜣ.w

os pássaros, que estavam no ninho, levantam vôo

m ršw(t) dnḫw.sn wn(.w) ỉnḳ(w) pd.w

devido à alegria (e) suas asas, que estavam fechadas, abrem-se

m ỉꜣw n pꜣ ỉtn ꜥnḫ pꜣ ỉrr(w) st

em adoração ao Aton vivo, (àquele) que os criou.