



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Daniele Cristina Liberato de Oliveira

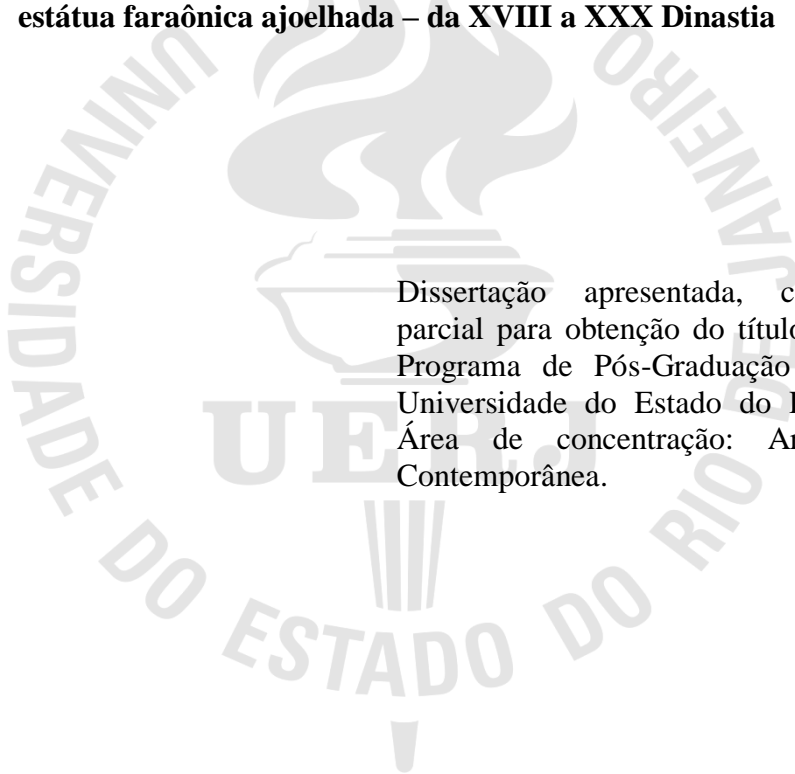
**‘O ato de fazer oferendas’: o uso de imagens na arte egípcia e o
modelo iconográfico da estátua faraônica ajoelhada – da XVIII a XXX
Dinastia**

Rio de Janeiro

2016

Daniele Cristina Liberato de Oliveira

‘O ato de fazer oferendas’: o uso de imagens na arte egípcia e o modelo iconográfico da estátua faraônica ajoelhada – da XVIII a XXX Dinastia



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara

Coorientadora: Prof.^a Dra. Evelyne Azevedo

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48

Oliveira, Daniele Cristina Liberato de.

“O ato de fazer oferendas” : o uso das imagens na arte egípcia e o modelo iconográfico da estátua faraônica ajoelhada – da XVIII à XXX dinastia / Daniele Cristina Liberato de Oliveira. – 2016.

153 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Louro Berbara.

Coorientadora: Evelyne Azevedo

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte egípcia – Teses. 2. Estátuas - Egito – Teses. 3. Egito – História – Teses. 4. Poder (Ciências sociais) - Teses. 5. Iconografia – Teses. I. Berbara, Maria. II. Azevedo, Evelyne. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.032.2

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Daniele Cristina Liberato de Oliveira

**‘O ato de fazer oferendas’: o uso de imagens na arte egípcia e o modelo iconográfico da
estátua faraônica ajoelhada – da XVIII a XXX Dinastia**

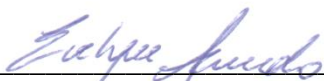
Dissertação apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao Programa
de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:
Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 11 de julho de 2016.

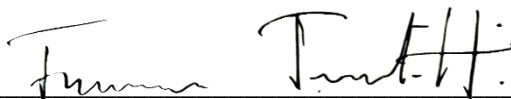
Banca Examinadora:



Prof.^a Dra. Maria Cristina Louro Berbara (Orientador)
Instituto de Artes — UERJ



Prof.^a Dra. Evelyne Azevedo (Coorientador)
Instituto de Artes — UERJ



Prof. Dr. Francesco Tiradritti
Universidade Kore di Enna



Prof.^a Dra. Tamara Quirico
Instituto de Artes — UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Ao Sr. ° Décio de Oliveira,
Amigo, Pai, Conselheiro;
Amor Eterno.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho diz respeito a um processo iniciado ainda na minha graduação, durante a qual passaram muitas pessoas que me ajudaram ao longo deste processo e a quem gostaria de agradecer e prestar meu reconhecimento. Inicialmente, agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Berbara, que não só foi importante quando generosamente me conduziu no desenvolvimento desta pesquisa, mas soube me apoiar e me fazer enxergar o processo de pesquisa de forma mais concreta e, sobretudo, apaixonante. A Prof.^a Dra. Evelyne Azevedo, coorientadora, amiga, companheira, a especialista em arte egípcia que sempre foi minha inspiração, com toda energia compartilhada no conhecimento da arte. Obrigada por nunca desistir de mim, mesmo quando eu mesma preferia não seguir por este caminho.

A Prof.^a Dra. Tamara Quírico, sem cuja avaliação afiada e aprofundada certamente este trabalho não teria seguido o aprofundamento necessário. Apesar de eu me manter firme no estudo da arte egípcia, longe da imagem do 'Juízo Final', não tenho dúvida de que sem sua ajuda, amizade, paciência, broncas e conselhos, meu trabalho não teria se desenvolvido. A Prof.^a Me. Carla M. T. Coelho, orientadora da minha especialização em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde, trabalho realizado em paralelo com minha pesquisa sobre arte egípcia, no qual pude aprofundar o conhecimento sobre teoria de conservação e patrimônio cultural, conhecimento o qual foi imprescindível na minha formação. As correções sempre muito detalhadas da minha escrita fizeram-me crescer muito nos nossos últimos meses de convivência.

A minha família e aos meus amigos, por suportarem minha imensa ausência e, às vezes, até o intenso mal humor. Ao meu irmão e aos irmãos do coração, especialmente Helton Souza, sempre o ombro mais amigo da vida acadêmica. À minha mãe que acreditou em uma coisa que muitas vezes ela nem entendia. E, sobretudo, agradeço a Deus por me dar luz e me direcionar nos momentos mais difíceis, especialmente aqueles sem a presença de meu pai. Por fim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de minha bolsa de pós-graduação, que possibilitou a realização desta pesquisa.

RESUMO

OLIVEIRA, Daniele Cristina Liberato de. *'O ato de fazer oferendas': o uso de imagens na arte egípcia e o modelo iconográfico da estátua faraônica ajoelhada – da XVIII a XXX Dinastia.* 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O presente trabalho tem como objetivo analisar o modelo iconográfico da estatuária egípcia ajoelhada faraônica em posição de oferenda, considerando como ela se distingue nos dois principais períodos de seu maior uso: o Novo Império e o Período Tardio. Esta pesquisa trata especificamente desta representação dentro do contexto faraônico uma vez que seu uso sugere uma função mais direcionada para a legitimação do poder real e não somente o culto a uma divindade, ligado à sua função religiosa. Neste sentido, o que significa o conceito de legitimação na arte egípcia? Como ele se relaciona com a utilização da imagem no Egito Antigo? Uma vez que esta pose sugere diferentes contextos para seu uso – que pode influenciar diretamente, e paradoxalmente, sua relação estética –, será apresentado como esta figura se caracteriza em cada um destes períodos, procurando compreender como seu uso se deu em momentos tão esparsos na história egípcia e mostrando como um modelo pode ser ressignificado em um contexto mais amplo da produção de objetos de arte no Egito: como as imagens podem trazer diferentes significados, especialmente em uma civilização marcada por aquilo que normalmente é interpretado como imutável.

Palavras-chave: Arte Egípcia. Legitimação. Estatuária. Modelo.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Daniele Cristina Liberato de. *'The act of making offerings': the use of images in Egyptian art and the iconographic model of the kneeling Pharaonic statue - from the XVIII to the XXX Dynasty*. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The present work aims to analyze the iconographic model of the Egyptian statuary kneeling in a pharaonic offering position, considering how it is distinguished in the two main periods of its greatest use: the New Empire and the Late Period. This research deals specifically with this representation within the Pharaonic context, since its use suggests a function more directed towards the legitimation of real power and not only the cult of a deity, linked to its religious function. In this sense, what does the concept of legitimation mean in Egyptian art? How does it relate to the use of the image in Ancient Egypt? Since this pose suggests different contexts for its use - which can directly and paradoxically influence its aesthetic relationship -, it will be presented how this figure is characterized in each of these periods, trying to understand how its use occurred in such sparse moments in Egyptian history and showing how a model can be reframed in a broader context of the production of art objects in Egypt: how images can have different meanings, especially in a civilization marked by what is normally interpreted as immutable.

Keywords: Egyptian art. Legitimation. Statuary. Model.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Estátua de Hetepdief – Sacerdote? – Antigo Império – III Dinastia – ca. 2707 – 2639 a.C. – Granito – A. 39 cm / L. 18 cm – Museu Egípcio do Cairo.....21
- Figura 2 – O Escriba Ajoelhado – Antigo Império – V Dinastia – ca. 2504 – 2347 a.C. – Calcário pintado – A. 43 cm / L. 15,5 cm – Museu Egípcio do Cairo 22
- Figura 3 – Pépi I – Antigo Império – VI Dinastia – ca. 2335 – 2285 a.C. – Grauvaca, alabastro, obsidiana e cobre – A. 15,2cm / L. 4,6cm / P. 9cm – Museu do Brooklyn..... 23
- Figura 4 – Tutmósis II Ofertante – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1492 – 1479 a.C. Relevo – Templo de Karnak..... 27
- Figura 5 – Estátua Estelófora do Sacerdote Amenwahu do reinado de Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Quartzito – H. 56 cm L. 19 cm – Museu Egípcio do Cairo..... 28
- Figura 6 – Amenófis II com o toucado Nemés – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1428 – 1397 a.C. - Granito cinza – A. 120cm – L. 44cm – Museu Egípcio Cairo 30
- Figura 7 – Duas figuras masculinas carregando oferendas fluviais – Médio Império – XII Dinastia – ca. 1842-1797 a.C. – Granito cinza – H. 1,60m - Museu Egípcio do Cairo..... 31
- Figura 8 – Akenathon com a mesa de oferendas – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1351 – 1334 a.C. – Novo Império – XVIII Dinastia – Calcário – Amarna 32
- Figura 9 – Seti I – Novo Império – XIX Dinastia – ca. 1290 – 1279 a.C. – Granito Negro – A. 114,5cm – L. 35 cm – Museu Metropolitano de Arte/ Nova York 33
- Figura 10 – Tutmósis III com o toucado *Afnet* – Novo Império - XVIII Dinastia - ca. 1479 – 1425 a.C. – Bronze com incrustações em ouro – A. 13,1cm – L. 6cm – Museu Metropolitano de Arte 34

Figura 11 – Sacerdote Egípcio segurando Mesa de Oferendas – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1550 – 1292 a.C. – Bronze – A. 6,4 cm – L. 2,1 cm – Museu do Brooklyn.....	35
Figura 12 – Ramsés II – Novo Império - XIX Dinastia - ca. 1279 – 1213 a.C. – Calcário – A. 171cm – L.71,5cm – Museu do Brooklyn.....	36
Figura 13 – Tutmósis II – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1492 – 1479 a.C – Calcita – A. 37cm – L. 14,5cm – Museu Egípcio do Cairo.....	44
Figura 14 – Hatshepsut como faraó feminina - Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1458 a.C. – Granito – H. 167 cm – Metropolitan Museu de Arte.....	49
Figura 15 – Reconstrução do Templo de Mentuhotep XII, da II ^a Dinastia, visto do Sudeste .	52
Figura 16 – Templo de Hatshepsut em <i>Deir el-Bahri</i>	53
Figura 17 – Amenmés – Novo Império – XIX Dinastia – ca. 1203 - 1199 a.C. – Quartzito Vermelho – A. 139,7cm – L. 49,2 cm.....	58
Figura 18 – Hatshepsut – Novo Império – XVIII Dinastia – 1479 a.C. – 1458 a.C. – Granito Vermelho – A. 210cm – Museu Egípcio do Cairo.....	59
Figura 19 – Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Granito Vermelho – A. 210cm – Museu Egípcio do Cairo.....	60
Figura 20 – Hatshepsut – Novo Império – XVIII Dinastia – 1479 a.C. – 1458 a.C. – Granito – A. 87cm / L. 32,5cm – Metropolitan Museu de Arte.....	62
Figura 21 – Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Calcita – A. 27,5cm / . 9cm – Museu Egípcio do Cairo.....	63
Figura 22 – Horemheb com o deus Amon – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1319 – 1292 a.C. – Diorito – A. 152 cm – Museu do Luxor	65
Figura 23 – Representação híbrida com presença de divindade egípcia e kushita.....	72
Figura 24 – Tutancâmon – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1333 – 1323 a.C. – Bronze com incrustações em ouro – Museu de Arqueologia, Universidade da Pensilvânia	74

Figura 25 – Estátua Teófora de Homem Desconhecido segurando diante de si o deus Osíris – Período Ptolomaico? – Bronze – A. 6,5cm – Museu Hermitage, São Petersburgo	75
Figura 26 – Estátua Teófora de Jw.f-‘3 segurando diante de si o deus Osíris – Período Tardio – XXX Dinastia – ca. 380 – 342 a.C. – Xisto – A. 36cm/ L. 10cm – Museu Egípcio do Cairo.....	77
Figura 27 – Néchao II – Período Tardio – XXVI Dinastia – Bronze – A. 14cm / L. 5,7cm – Museu do Brooklyn.....	78
Figura 28 – Faraó kushita – Período Tardio – XXV Dinastia – ca. 713 – 644 a.C. – Bronze – A. 11,2cm – Museu Britânico, Londres	81
Figura 29 – Faraó Desconhecido – Período Tardio – XXVI Dinastia – ca. 664 – 525 – Bronze – A. 12,4cm – Museu Hermitage, São Petersburgo	82
Figura 30 – Pépi I	100
Figura 31 – Sesótris III	101
Figura 32 – Sobeknotep VI.....	102
Figura 33 – Tutmósis II	103
Figura 34 – Hatshepsut com coroa-branca	104
Figura 35 – Hatshepsut com o toucado nemés	105
Figura 36 – Hatshepsut com o toucado nemés	106
Figura 37 – Hatshepsut com o toucado nemés	107
Figura 38 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	108
Figura 39 – Hatshepsut	109
Figura 40 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	110
Figura 41 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	111
Figura 42 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	112
Figura 43 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	113

Figura 44 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	114
Figura 45 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	115
Figura 46 – Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i>	116
Figura 47 – Hatshepsut	117
Figura 48 – Tutmósis III.....	118
Figura 49 – Tutmósis III.....	119
Figura 50 – Tutmósis III.....	120
Figura 51 – Tutmósis III.....	121
Figura 52 – Tutmósis III.....	122
Figura 53 – Amenófis II	124
Figura 54 – Amenófis II	125
Figura 55 – Amenófis II	126
Figura 56 – Amenófis II	127
Figura 57 – Tutmósis IV.....	128
Figura 58 – Amenófis III.....	129
Figura 59 – Tutancâmon.....	130
Figura 60 – Horemheb com o deus Amon.....	131
Figura 61 – Seti I	132
Figura 62 – Ramsés II.....	133
Figura 63 – Amenmés (Tutmósis III)	134
Figura 64 – Amenmés (Tutmósis III)	135
Figura 65 – Faraó desconhecido com o deus Ápis	136
Figura 66 – Faraó desconhecido do período kushita	137

Figura 67 – Faraó desconhecido do período kushita	138
Figura 68 – Faraó desconhecido do período kushita	139
Figura 69 – Faraó desconhecido do período kushita	140
Figura 70 – Taharqa.....	141
Figura 71 – Faraó desconhecido.....	142
Figura 72 – Faraó desconhecido.....	143
Figura 73 – Néchao II.....	144
Figura 74 – Amasis.....	147
Figura 75 – Faraó desconhecido.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A REPRESENTAÇÃO AJOELHADA	19
1.1 O modelo tridimensional da representação ajoelhada no Egito Antigo	19
1.2 Representação de objetos de oferendas	26
1.3 A imagem e o processo de legitimação: o modelo ajoelhado e o contexto de seu uso	36
2 NOVO IMPÉRIO	43
2.1 Contexto histórico	43
2.2 O reinado de Hatshepsut	47
2.3 O modelo ajoelhado e sua continuidade ao longo do Novo Império	57
3 O PERÍODO TARDIO	67
3.1 Contexto histórico	67
3.2 O povo kushita	70
3.3 Representações ajoelhadas em bronze	73
CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS	88
ANEXO A – Catálogo de Estátuas Ajoelhadas Egípcias Faraônicas	99
ANEXO B – Glossário de Termos Técnicos	150

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como foco de análise a representação faraônica ajoelhada em posição de oferenda na estatuária egípcia. Consiste em um trabalho de continuidade à pesquisa iniciada na graduação, onde foram identificados e catalogados os modelos deste tipo de estátua, independentemente do uso ou da função social à qual pertenciam. Como recorte, considero a estatuária faraônica mais complexa do que outros possíveis usos, primeiro devido às motivações para seu aparecimento, uma vez que esta posição se refere a uma atitude de devoção e humildade. Apesar de ser uma pose muito comum em pinturas e relevos, nas representações tridimensionais, seu uso é marcado por momentos muito específicos da história, tendo sido pouco difundida na arte egípcia, conforme tratarei ao longo deste trabalho.

Além disso, diferente de nossa orientação inicial, na qual imaginamos que o faraó, como figura mais importante da civilização egípcia, cria modelos, que depois passaram a ser copiados por seus súditos; temos, no caso da estatuária ajoelhada, uma inversão desta lógica: ela surge no Antigo Império, aproximadamente na III Dinastia, entre os anos de 2707 a 2639 a.C., em estátuas não faraônicas e só começa a ser utilizada por um faraó na VI Dinastia, entre os anos de 2335 – 2285 a.C., com o Pépi I.

Além disso, apesar de surgir no Antigo Império, seu uso só se tornou comum a partir do Novo Império, especialmente com reinado de Hatshepsut. De qualquer forma, em um primeiro trabalho de levantamento das estátuas faraônicas ajoelhadas, identifiquei um grupo de 50 estátuas, de todos os períodos dinásticos egípcios, expostas atualmente em museus por todo o mundo. Mesmo em imagens não faraônicas, este modelo foi pouco utilizado: em um levantamento inicial, identifiquei aproximadamente 120 estátuas, utilizadas em diferentes contextos, durante toda a história egípcia.

Tais relações de uso e desuso é o primeiro importante questionamento para o desenvolvimento desta presente pesquisa: quais relações foram essenciais para que seu uso fosse mais comum em determinados períodos dinásticos? Como ele se constitui em sua iconografia? O que caracteriza esta forma de representação? Quais os contextos em que elas eram utilizadas? Estes contextos podem interferir em sua iconografia? Há diferenças entre os períodos de seu maior uso? Enfim, é preciso compreender a que tipo de uso esta imagem poderia ser associada, analisando, portanto, a sua importância para a civilização egípcia.

Como a posição ajoelhada do ato de fazer oferendas era muito comum no Egito Antigo tanto em pinturas como em relevos, devemos ainda questionar quais as motivações levaram o seu uso ser pouco difundido em representações tridimensionais.

Muitas vezes, ao observar uma figura nesta posição, a associamos a contextos devocionais. Esse tipo de relação é ainda mais provável quando tratamos de uma civilização em que a produção de objetos artísticos era marcada por sua religiosidade, como o caso do Egito Antigo. Sendo assim, é possível supor que uma estátua de uma figura ajoelhada se coloca em pose de culto a um deus. Contudo, para compreender determinada cultura, nem sempre os símbolos significam somente aquelas primeiras impressões dos quais poderíamos ter. Podemos questionar até que ponto estaríamos atribuindo valores já preconcebidos a uma cultura, associando imagens há funções gerais de uso, que são, na verdade, mais comuns à nossa própria leitura sobre um ritual. Na verdade, os gestos que dão formas aos símbolos são concebidos antes dos objetos, neste sentido, há relações muito mais profundas de significados do que uma função preconcebida. Sendo assim, para entender usos mais específicos é preciso analisar o contexto do qual estes objetos eram criados, para que sua estética, sua iconografia e seu uso possam ser melhor interpretados.

A primeira questão, por exemplo, se dá na própria classificação da estatuária egípcia, que normalmente é feita considerando os modelos em pé, sentado – sendo esta posição destinada ao faraó ou uma divindade sentada em seu trono – e acoradado, este último associado a diferentes posições sentadas que não àquela sentada em um trono, que, como não está ligada a um contexto faraônico, era considerada de um uso mais vulgar da civilização egípcia (SCHULDZ; SEIDEL, 2001). Neste sentido, muitos trabalhos de pesquisa sobre o Egito tratam a posição sentada, quando não estiver ligado ao trono, como sendo acoradados, sem necessariamente debater seus diferentes usos. Esta forma mais generalizada de interpretação, ao se tratar do caso particular da figura ajoelhada, acaba por não responder todas as questões referentes a esta representação.

A fim de compreender estes diferentes usos de objetos artísticos tridimensionais na arte egípcia, este trabalho de pesquisa trata especificamente daqueles ligados ao contexto de uma oferenda dentre os modelos ajoelhados, onde a figura era colocada em posição de adoração a uma divindade e normalmente, segurava algum tipo de objeto destinado a ser ofertado aos deuses egípcios. Estátuas que não estivessem ligadas a este contexto não foram incluídas neste trabalho, pois eram associadas a outros usos. Há, por exemplo, estátuas

ajoelhadas voltadas à moagem de grãos, que, apesar de se tratar de uma posição semelhante, neste caso, se refere à reprodução de um trabalho e não ao contexto de adoração ou oferenda a uma divindade, tendo outro tipo de uso para qual deveria ser atribuída, o que também diferencia diretamente em sua iconografia.

Sendo assim, o modelo iconográfico da estatuária ajoelhada ligada à realização de oferendas é representado da seguinte forma: os joelhos e dedos do pé tocam o chão, enquanto as nádegas repousam sobre os calcanhares. O peito e os braços não apresentam qualquer ornamentação, sendo o vestuário apenas um saiote curto, no caso faraônico que aparece com o saiote real, o saiote-shendyt, e um toucado geralmente ligado ao contexto funerário. E, por fim, normalmente seguravam um objeto destinado a oferenda, tendo os braços e mãos se apresentando em posições variadas, podendo ainda, não segurar nenhum objeto, mas ser representada em uma posição que se referia ao hieróglifo de adoração, por exemplo.

Para a organização deste trabalho, está dividido seguindo o critério: o primeiro capítulo se refere à contextualização histórica dos períodos de maior uso desta estátua, analisando o uso deste modelo ao longo do tempo, considerando ainda a discussão sobre o conceito de legitimação, do qual trata a hipótese de seu maior aparecimento. No segundo capítulo, a abordagem é específica sobre o Novo Império, caracterizando este período, seu aparecimento e motivação para utilização. Já o terceiro capítulo trata desta caracterização no Período Tardio, considerando, neste caso, as diferenciações estéticas quanto aos faraós de origem não egípcia. Concluo com uma discussão sobre as diferenças entre estes dois períodos, discutindo ainda as relações simbólicas para o uso desta representação.

O trabalho apresenta ainda um anexo com um glossário de termos técnicos, incluindo termos sobre vestuário, coroas e toucados, para melhor compreensão das descrições apresentadas sobre cada estátua. Há também um catálogo das estátuas faraônicas deste modelo, inserido no Anexo B. Para este trabalho de catalogação, a metodologia empregada foi organizá-la a partir da cronologia, considerando os períodos e dinastias egípcias adotados em convenção pela egiptologia, conforme datação proposta no trabalho de Regine Schulz & Matthias Seidel (SCHULDZ; SEIDEL, 2001, p. 528).

O catálogo inclui: a identificação da pessoa representada; o número de registrado tal qual a sequência adotada neste trabalho; o registro fotográfico; o Museu de origem e o número de inventário do mesmo; o período; o material; as dimensões – A. para altura, L. para largura e P. profundidade –; a proveniência da estátua; o uso original realizado pelos egípcios;

sua localização atual; qual oferenda; tocado e vestimenta; descrição das estátuas; o possível texto de inscrição original presente na estátua; o histórico; o estado de conservação e as referências da imagem e bibliográfica.

Não foram incluídas neste trabalho as estátuas pertencentes a coleções particulares, pois a inclusão destas deveria incluir uma análise sobre a veracidade das imagens como originais do Egito Antigo, verificando não se tratar de possíveis falsificações. Na impossibilidade desta análise, tomo como critério não incluir nenhum tipo de estátua que não tivesse passado por algum tipo de avaliação museológica e que também nos permitiu identificar sua proveniência. Isto, ainda assim, não garante total veracidade, mas diminui a possibilidade de falsificações e pode constituir um importante fator para análises posteriores.

A partir desta catalogação, foi possível identificar o período de aparecimento desta estatuária, no que se refere à figura faraônica, embora grande parte dos autores atribuísse à XVIII Dinastia, no Novo Império, já eram documentadas representações ajoelhadas desde o Antigo Império. Contudo, este modelo foi pouco difundido no Antigo e Médio Império, tendo, na verdade dois períodos de seu maior uso: o Novo Império, sendo da XVIII Dinastia, especialmente a partir do reinado de Hatshepsut, até a XX Dinastia, no fim do Novo Império; e a partir da XXV Dinastia, no Período Tardio até, pelo menos, o início do Período Ptolomaico. Há, portanto, períodos de oscilação entre o uso e desuso desta estatuária entre as dinastias egípcias e dentre as estátuas faraônicas. Nos períodos dinásticos que separam a XX Dinastia até o início da XXV Dinastia não foram identificadas nenhuma representação faraônica, sendo, no entanto, encontradas imagens de outras figuras da civilização egípcia.

Sendo assim, os dois períodos dinásticos dos quais tratam esta pesquisa, que constituem estes momentos de maior utilização do modelo ajoelhado faraônico, serão o Novo Império e o Período Tardio, em que se pode observar diferenças significativas para o uso dessa estatuária, como quanto ao local em que elas apareciam: enquanto no Novo Império, elas são associadas ao templo divino, no Período Tardio, eram possivelmente utilizadas em câmaras funerárias, o que poderia modificar o seu valor simbólico.

É possível que essa mudança quanto ao local de uso das estátuas também possa ter influenciado diferenças na composição das estátuas entre esses períodos, especialmente influenciada pelo material: no Novo Império há um maior uso de monólitos, com rochas como granito ou diorito, enquanto no Período Tardio, há um maior aparecimento do bronze. Além disso, outra diferença considerável está na dimensão dessas estátuas, pois enquanto no

Novo Império há estátuas faraônicas de quase 3 metros de altura, no Período Tardio há estátuas de cerca de 10 cm.

Se por um lado diferenciações entre estes dois períodos parecem evidentes, por outro lado elas se distanciam de um cânone egípcio paraestatuarial, ao adotar um modelo de pouco uso por se estabelecer em momentos muito específicos. Quais as motivações para estas representações? Por que elas se concentram nestes períodos? Além disso, o que se torna fundamental para esta análise consiste no fato de que estes dois períodos são marcados por um uso da imagem como forma de afirmação da figura faraônica, pois, mesmo com contextos diferentes, as relações político-sociais são bastante significativas nestes dois períodos – conforme trataremos ao longo deste trabalho¹.

Ao pensarmos em uma estátua ajoelhada, fica a questão de o porquê executar este modelo exatamente nestes momentos em relação a soberania faraônica. Como um modelo iconográfico, que é associado a uma posição de devoção, ao final, pode dar legitimidade a uma hierarquização social? Como a própria civilização egípcia associava o uso deste tipo de imagem? Com isto, o que se coloca como objetivo deste trabalho é compreender os aspectos estéticos e simbólicos do uso desta imagem no Egito e a metodologia adotada para que esta pesquisa pudesse se desenvolver se aproximou daquela em que possamos analisar uma obra de arte diante de diversas relações interpretativas: aspectos estéticos, elementos iconográficos, relação histórica para a produção da obra, possíveis referências a obras mais antigas; enfim, uma relação mais aprofundada entre o modelo representado e sua função simbólica.

Neste sentido, para a construção desta análise, partiremos do conceito proposto por Panofsky, segundo o qual, primeiro, haveria uma análise pré-iconográfica, mostrando o que está ali presente visualmente na imagem; depois, uma análise mais analítica, por seu caráter mais descritivo, mas que permite ao historiador identificar a que signos se referem estes elementos identificados na obra, permitindo examinar e descrever a que a imagem está relacionada, dando-lhe, assim, um tema de representação. Por fim, Panofsky identificava uma análise sintética, pois, a partir dos dados coletados pela própria iconografia, o historiador da arte poderá entender a que significados este tema está relacionado e como ele pode se referir a um mundo antigo ou a uma relação mitológica e religiosa, sendo conteúdo mais intrínseco que

¹ O Novo Império é um período de grande expansão do território egípcio, a partir de inúmeras guerras com povos vizinhos, sendo significativo à relação de soberania faraônica, enquanto o Período Tardio é bastante marcado por invasões estrangeiras, sendo igualmente importante à reafirmação da figura faraônica como mecanismo de legitimidade do poder político.

a obra de arte pode apresentar ao espectador, sendo assim uma análise iconológica da obra (PANOFSKY, 1994).

É neste sentido, portanto, que este trabalho pretende se desenvolver, levando em conta uma análise iconológica destas imagens, entendendo o significado de seu uso no Egito Antigo e relacionando aos elementos estéticos que se compõem, tratando, por fim, como um modelo iconográfico pode quase desaparecer durante cerca de setecentos anos e depois reaparecer e ter seu uso ressignificado. A partir dos aspectos já apresentados neste trabalho, identificamos que algumas características são comuns a este modelo, independente do período em que eram utilizadas: primeiro – se trata de objetos tridimensionais, que se apresentam representados na pose ajoelhada, onde os joelhos e dedos do pé tocam o chão e as nádegas repousam sobre os calcanhares; segundo – esta posição está associada ao contexto do ato de fazer oferendas às divindades; terceiro – os braços acompanham o corpo, enquanto os antebraços são posicionados de formas variadas, podendo segurar ou não algum objeto; quarto – a vestimenta é composta apenas por um saíote curto e um tipo de toucado, já os braços e o peito são representados sem nenhuma ornamentação.

Estes quatro aspectos básicos são determinantes do que determino como a escultura ajoelhada em posição de oferenda. Neste sentido, ao longo deste trabalho, as palavras “modelo” e “iconografia” aparecem muitas vezes repetidas, já trazendo em si a ideia de que se referem a priori a uma composição que traz em si estes quatro aspectos, em que trataremos a partir daqui de uma análise mais aprofundada dos diferentes contextos, estéticos e simbólicos, em que ele possa aparecer. Estamos, pois, no campo de sua iconologia.

1 A REPRESENTAÇÃO AJOELHADA

Este capítulo tem como objetivo apresentar a discussão bibliográfica acerca do tema, identificando a caracterização estética e os elementos iconográficos que o compõem e contextualizando os períodos de maior aparecimento. Como todo este trabalho disserta sobre a importância do uso da imagem sob diferentes contextos, trato da representação ajoelhada como um modelo escultórico que aparece para além das funções religiosas. Neste sentido, abordo neste capítulo sobre o conceito de legitimação, do qual considero como um dos fatores de motivação para o uso mais intenso deste modelo de representação.

1.1 O modelo tridimensional da representação ajoelhada no Egito Antigo

No decorrer de sua história, a escultura egípcia se desenvolveu, fundamentalmente, em três modelos iconográficos: a estátua em pé, a sentada e a acorada. Embora essas três formas estéticas tenham passado por diversas modificações estéticas ao longo do tempo, sua posição primordial foi mantida, tendo se tornado o cânone da estatuária egípcia. Segundo Helmut Stazinger, em ‘Imagens vivas – a escultura privada’, no que se refere à representação acorada, que geralmente é dada por um homem sentado de pernas cruzadas sobre o solo ou esteira, seria uma forma mais vulgar em oposição àquelas consideradas mais tradicionais da arte egípcia, como uma figura sentada em um trono, por exemplo.

Ainda segundo ele, diferenciações do modelo acorado são muito pouco utilizados na arte egípcia: “raramente se encontra a representação do ‘acorado assimétrico’, com um joelho dobrado a maior altura do que o outro. As figuras ‘ajoelhadas’ ou acoradas sobre os calcanhares ainda são mais raras” (STAZINGER, 2001, p. 100). Stazinger considerava, portanto, que todas as posições sentadas que não fosse ao trono, como sendo acorados, já que, na verdade, seriam variações de um contexto mais informal, podendo a figura ajoelhada ser um tipo de acorado sobre os calcanhares.

Poucos autores trataram especificamente dessa posição na escultura destinada à oferenda. Ela aparece, muitas vezes, como objeto descritivo relativo a outros temas de estudo, como em pesquisas sobre determinado faraó que lhe fez uso ou análises que tratam do ‘ato de

ofertar' no Egito Antigo, analisando seu valor de culto, sem muita diferenciação entre seu uso bidimensional para o tridimensional. Mas, é preciso considerar que, como trata o Dietrich Wildung, os objetos artísticos no Egito Antigo atendiam a um papel simbólico para além do mundo dos vivos, uma vez que tinham a função de garantir a vida eterna as imagens, fossem bidimensionais ou tridimensionais: as pessoas representadas ganhariam vida no mundo dos mortos. No caso dos objetos tridimensionais também tinham a função de serem receptores do *Ka*, tendo ainda outro significado para além da pintura. Ainda segundo Wildung, a pose ajoelhada seria uma posição de sacrifício e oração, independentemente do objeto. Sendo assim, ele atribuiu o mesmo contexto de uso devocional tanto para o suporte bidimensional como para o tridimensional (WILDUNG, 2002, p. 200).

Já Thomas Schneider destaca que as imagens ajoelhadas são um marco na comunicação entre o mundo dos vivos e os deuses, sendo uma forma de culto diário, isto é, se refere a uma associação à imagem, o local onde ela é realizada e os textos que a acompanham, quase sempre relacionados a orações e ao culto dos deuses, como um sacrifício que será oferecido (SCHNEIDER, 2001, p. 325). Uma importante referência para as pesquisas sobre o modelo ajoelhado é Marsha Hill, embora, em sua análise, esta questão apareça associada a outro tipo de pesquisa: o uso do bronze como material escultórico na arte egípcia. No trabalho 'Royal bronze statuary from Ancient Egypt with special attention to the kneeling pose' (HILL, 2004), Hill enfatiza o aparecimento e os desdobramentos estéticos para a esta escultura, uma vez que grande parte das estátuas executadas deste modelo foram realizadas em bronze. Neste sentido, a autora se propõe a pensar o seu surgimento na estatuária egípcia e suas diferenciações para adoção do bronze como material base.

Hill destaca que o seu aparecimento pode ser datado desde o Período Protodinástico. A representação descrita por Hill, através de outra autora, Edna Russmann, foi encontrada na região de Heliópolis, mas há apenas pequenos fragmentos da mesma. Ela é descrita com um objeto ajoelhado, onde apenas um dos joelhos toca o chão, enquanto o outro aparece erguido à altura do peito. As mãos não seguram nenhum objeto, mas repousam sobre a coxa possivelmente abertas para baixo (RUSSMANN, 2004, p. 141–142). Já no Antigo Império, na III Dinastia, há a figura de *Hetepdief*, provavelmente um sacerdote que atuou no Baixo Egito: uma inscrição no ombro direito se referia a pessoas a quem ele deve ter servido (HILL, 2004, p. 30). Mas, diferente da estátua encontrada em Heliópolis, *Hetepdieff* foi representado com os dois joelhos tocando o chão, forma que se tornou mais característico. Esta estátua é, portanto, um exemplar único: já apresenta os dois joelhos no chão, sendo um dos poucos do mesmo

período que não se deteriorou com o tempo, além de ser de um contexto particular da arte egípcia, conforme pode ser visto na Figura 1.

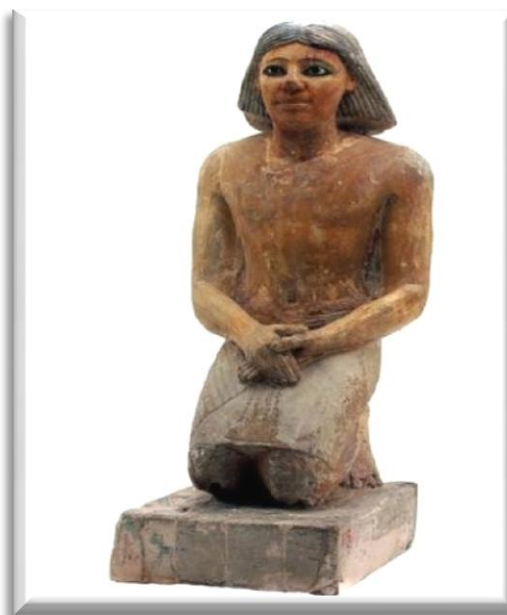
Figura 1 – Estátua de Hetepdief – Sacerdote? – Antigo Império – III Dinastia – ca. 2707 – 2639 a.C. – Granito – A. 39 cm / L. 18 cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2013.

Os elementos estéticos desta estátua já apresentavam outras importantes características do Antigo Império: frontalidade, simetria e feições marcadas. As mãos apenas repousam sobre as pernas da estátua, não se referindo a nenhuma oferenda, mas trazendo esta posição de devoção e humildade, da mesma forma como acontece na estátua citada anteriormente. Um pouco posterior, na V Dinastia, há outra representação identificada que apresenta um grande salto na estatuária ajoelhada egípcia. Trata-se do *Escriba Ajoelhado*, conforme a Figura 2. Todos os elementos iconográficos fazem lembrar a imagem de um escriba: a escolha do material, as incrustações nos olhos, o formato da peruca, o tipo de vestuário e a policromia; tudo é muito similar aos usados para os escribas acorados do mesmo período.

Figura 2 – O Escriba Ajoelhado – Antigo Império – V Dinastia – ca. 2504 – 2347 a.C. – Calcário pintado – A. 43 cm / L. 15,5 cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: RAGGHIANI, 1969, p. 45–47.

Mas, apesar dessa estátua ter ficado conhecida como o escriba ajoelhado, segundo a ‘Enciclopédia dos Museus – Museu Egípcio do Cairo’ (RAGGHIANI, 1969, p. 45–47), a estátua não retrata um escriba, mas um sacerdote, chamado *Ka-em-Ked*, segundo tradução do texto na base da estátua, tendo sido encontrada no túmulo do príncipe *Ur-irni*, com outras estátuas de pessoas que serviam ao príncipe, seguindo suas próprias funções². Todas as estátuas encontradas nesta série olhavam para o Príncipe, como se este fosse seu objeto de devoção. Isto significa que o escriba/sacerdote *Ka-em-Ked* não adora, neste caso, uma divindade como ocorre com outras estátuas ajoelhadas, mas sim o príncipe a quem ele deveria servir. O contexto, portanto, de uso desta estátua é bastante peculiar e diferente do uso das demais estátuas, especialmente aquelas que foram realizadas para um templo divino, que acabavam sendo colocadas, como ocorre nas pinturas, em posição do ato de ofertar aos deuses.

Vale ressaltar ainda que o Escriba Ajoelhado não segurava nenhum objeto destinado a oferenda, mas foi representado com as mãos cruzadas em sinal de humildade, posição

² Nenhum elemento iconográfico faz lembrar uma representação sacerdotal, por isso a imediata identificação da catalogação como sendo de um escriba. É possível que, mesmo que texto e imagem não estejam em comum acordo, se trate do caso de pessoas que no Egito Antigo exerciam várias funções. As demais estátuas encontradas próximas ao Escriba estavam exatamente desenvolvendo atividades que deveriam servir ao príncipe, como a moagem de grãos, por exemplo. Provavelmente, o mesmo deveria ser feito pelo Escriba Ajoelhado, que tanto poderia servi-lo como sacerdote como escriba.

bastante semelhante *Hetepdief*, que apenas repousou as mãos sobre as pernas. Além disso, ambas as estátuas foram encontradas na região de Mênfis. Não há registro de outras estátuas deste modelo executadas em outras regiões do Egito naquele mesmo período. Pouco posterior ao Escriba Ajoelhado, na VI Dinastia, tem o aparecimento da primeira figura faraônica em Pépi I (Figura 3). Uma estátua realizada, segundo Wilbour (WILBOUR, 2011), para a sala interna de um templo, que traz uma característica bastante interessante para o período: há a eliminação dos espaços negativos³ entre os braços e o peito da estátua. Pépi I é representado segurando um objeto de oferendas, diferente do que ocorre nos modelos anteriores, que segue a iconografia usada para oferendas em pinturas e relevos, onde o vaso *nw* aparece muitas vezes representado como um objeto destinado a oferecer bebida aos deuses⁴.

Figura 3 – Pépi I – Antigo Império – VI Dinastia – ca. 2335 – 2285 a.C. – Grauvaca, alabastro, obsidiana e cobre – A. 15,2cm / L. 4,6cm / P. 9cm – Museu do Brooklyn



Fonte: WILBOUR, 2011.

³ Os espaços negativos são espaços de rocha deixados entre pernas e braços. Às vezes, estão ligados a rigidez do material, outras vezes a uma representação feita com características mais sólidas e imutáveis ao longo do tempo (BRANCAGLION JUNIOR, 2003, p. 18–25).

⁴ Edna R. Russmann aborda que esta eliminação dos negativos na representação de estátuas, mesmo em rochas menos maleáveis quando possível, foi comum no período por ela atribuída como Antigo Império Tardio. Tal elemento, conforme destaca a autora, é fundamental para se pensar dentre as características ressignificadas pela arte do Período Tardio, em um movimento denominado *arcaísmo*. Outra interessante característica desta estátua que podem ser compreendidas para o mesmo período está na execução de uma cintura mais estreita, em contrapartida a uma cabeça e olhos grandes (RUSSMANN, 1995, p. 269–279).

Depois de Pépi I, há poucas estátuas ajoelhadas no Antigo e no Médio Império e nos dois Primeiros Períodos Intermediários e, em sua maioria, não eram do contexto faraônico, com exceção de duas estátuas, uma de Sesóstris III e outra de Sobeknotep V, no Médio Império e Segundo Período Intermediário, respectivamente⁵. Há poucas informações sobre o contexto sob o qual estas estátuas foram executadas, especialmente no caso de Sesóstris III, bastante danificada em toda a sua estrutura. Sendo assim, este modelo foi pouco difundido no Antigo e Médio Império e tem, na verdade, dois períodos de maior uso: no Novo Império, sendo da XVIII Dinastia, especialmente a partir do reinado de Hatshepsut, até a XX Dinastia, no fim do Novo Império; e a partir da XXV Dinastia, no Período Tardio até, pelo menos, o início do Período Ptolomaico. Há, portanto, períodos de oscilação entre o uso e o desuso desta estatuária entre as dinastias egípcias, especialmente dentre as representações faraônicas.

No caso do Novo Império, há em Hatshepsut um momento de expansão da representação ajoelhada. Mas, por que Hatshepsut recorre a este modelo? Muito embora fosse natural atribuí-lo a sua função religiosa, Hatshepsut faz uso desta iconografia na busca pela legitimação de seu reinado, consolidando assim seu poder e destacando uma exposição de si mesma como autoridade política incontestável. Esta legitimação política acontece porque acabou sendo sustentada pela junção de imagens e textos, que, por sua vez, tem base à própria religiosidade, já que é assegurada pelo fato de que o deus Amon é aquele que a escolheu para esta função política (conforme tratarei no segundo capítulo).

Esta costuma ser uma característica muito comum no uso na representação faraônica, isto é, seu uso mais intenso é marcado por estas relações de legitimidade política e da afirmação da figura do próprio faraó. E um objeto de arte que mais poderia ser vinculado a uma função ritual, aparece, em contrapartida, sob outros contextos. Esta mesma característica descrita em Hatshepsut pode ser observada no Período Tardio. Neste caso, é um momento político egípcio marcado por invasões estrangeiras, onde o poder faraônico se caracteriza pela fusão de influências estrangeiras e egípcias. Esteticamente, isso pode ser observado nas figuras com a presença marcante de iconografias de outras civilizações, como a dos Kushitas.

A estratégia neste caso é um movimento denominado como *arcaísmo*, onde os faraós do Período Tardio passaram a se representar com elementos estéticos do Antigo, Médio e Novo Império, trazendo para os seus modelos uma estética que ressaltava os períodos de

⁵ É possível, sem dúvidas, que outras estátuas possam ter sido executadas, mas que não foram preservadas pelo tempo.

estabilidade e glória faraônica. Isto significa dizer, em termos simbólicos, que mesmo com as invasões estrangeiras, aqueles faraós também pertenciam à força do poder político egípcio. Era o que se pode chamar de um retorno ao passado, à história mais gloriosa em termos políticos e, porque não dizer, artístico. E é exatamente neste momento que as estátuas ajoelhadas voltaram a ser utilizadas, depois de um período de aproximadamente setecentos anos sem representações faraônicas.

Pode-se ressaltar ainda que ambos os períodos possuem suas especificidades. Tamanho, forma, local de exposição, iconografia; enfim, cada elemento se diferencia do Novo Império para o Período Tardio. Isto significa dizer que, mesmo diante de motivações teoricamente semelhantes, os objetos de arte não deixam de estar em constante transformação, adequando-se às novas possibilidades estéticas de cada momento. De qualquer forma, é preciso compreender que mesmo com características específicas em cada um desses períodos, a estátua ajoelhada se distancia ainda mais de um cânone egípcio de estatuária e é possível perceber que este uso tem uma relação mais significativa com a possibilidade de legitimação de um poder faraônico, por outro é preciso analisar o porquê especificamente este modelo se fez bem-sucedido nesta relação de poder.

Um faraó ocupava a posição central da civilização egípcia, tanto em termos políticos, como religiosos, sendo, em alguns momentos, associado a posição de veneração (DONADONI, 1994). Como aquele que estava mais próximo aos deuses, um faraó poderia ser representado – e normalmente era de fato – realizando oferendas a uma divindade, mas ele poderia fazê-lo, no que se refere à estatuária, na forma em pé ou ainda como uma esfinge, que, neste caso, ainda ressaltaria o poder faraônico. Uma estátua ajoelhada, no entanto, em certa medida dentro de uma relação simbólica, poderia ressaltar uma posição de devoção, adoração e até humildade, podendo, portanto, influenciar a própria imagem deste enquanto símbolo do poder egípcio.

Hill destaca que o sentido simbólico deste modelo faraônico deve ser entendido sob dois aspectos: primeiro – o papel do faraó de representatividade entre egípcios para os deuses; segundo – o seu próprio aspecto divino, seu lugar de obediência e filho do deus. Hill não está fazendo distinção entre o seu uso para representações bidimensionais para tridimensionais, mas, de toda forma, o que parece claro nesta descrição é como os valores religiosos podem ser compreendidos como fundamentais para a própria relação de poder político (HILL, 2004, p. 30).

Por mais que um faraó não fosse descendente direto na sucessão de um reinado, ele precisaria fazer parte de uma tradição muito anterior a ele e a possibilidade de seu pertencimento dentro desta lógica poderia ser crucial para a sustentação de seu reinado. Neste sentido, ser como os grandes faraós antecessores era de grande importância para a legitimação do poder, muito além das questões religiosas. Muitas vezes, a narrativa de um nascimento divino poderia estar associada a uma série de imagens, em que o culto, a devoção e a humildade só reforçariam a veracidade da narrativa. Esta é uma das características primordiais para compreensão dos usos e desusos da estatuária do modelo ajoelhado em posição de oferenda.

1.2 Representação de objetos de oferendas

As primeiras esculturas ajoelhadas foram realizadas com a posição das mãos apenas repousando sobre as coxas, sem fazer referência a algum hieróglifo e sem segurar algum tipo de objeto de oferenda. Esta posição, no entanto, destacava a posição de devoção e humildade, na qual estas estátuas estavam inseridas. Um segundo momento trouxe para o modelo tridimensional o uso de um objeto de oferenda muito utilizado nas pinturas e relevos: o vaso *nw*, que foi utilizado já no Antigo Império, sendo o único objeto destinado a oferendas encontrado nas estátuas em todos os períodos dinásticos egípcios.

Seu uso era muito comum em diferentes contextos, pois, segundo Wilkinson, as representações destinadas a oferendas eram realizadas identificando o Alto e o Baixo Egito, categorizados em cada um dos vasos em cada uma das mãos, por este motivo o vaso *nw* foi mais utilizado do que outro tipo de recipiente destinado a oferendas de bebidas. Além disso, ainda segundo Wilkinson, a posição é diretamente relacionada ao hieróglifo 'ofertar' em que os braços ficavam paralelos ao corpo, os antebraços são estendidos à altura do peito e, uma vez que se associa ao hieróglifo, temos, portanto, a união entre a escrita e a arte. Há também estátuas em pé ou de esfinges segurando um vaso *nw* em cada uma das mãos e seu uso poderia ser o mesmo das estátuas ajoelhadas (WILKINSON, 1992, p. 53).

Figura 4 – Tutmósis II Ofertante – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1492 – 1479 a.C. Relevô – Templo de Karnak



Fonte: Wikipedia, 2013.

No caso de representações bidimensionais, a posição das mãos é bastante semelhante a esta forma, respeitando ainda as características estéticas necessárias segundo a tradição egípcia de modelos em pinturas: como pode ser visto na em Tutmósis II (Figura 4), um antebraço é representado mais adiantado do que outro ao invés de paralelo, como ocorre em associação ao hieróglifo “Ofertar”. A posição frontal do ombro facilita para que os dois braços apareçam em sua totalidade na imagem, sem que um encubra o outro, o que ocorreria caso os braços tivessem totalmente paralelos, obtendo um resultado mais adequado à convenção egípcia para o modelo bidimensional. O olhar é direcionado para frente, enquanto o resto do corpo aparece em perfil, tal qual pode ser percebido em outras formas de representação em relevos e nas pinturas.

Na representação bidimensional, no entanto, é possível encontrar casos em que os braços fiquem mais paralelos, ficando, portanto, menos perceptíveis. Essa dualidade de possibilidades pode ser vista também para a forma em que aparecem os dois joelhos: em pinturas e relevos, pode ser encontrado tanto a forma em que os dois joelhos se encontram paralelos, onde ambos tocam o chão, como neste exemplo da representação de Tutmósis II, na Figura 4, tendo uma posição totalmente lateral, destacando apenas uma das pernas. Porém, podemos encontrar exemplares em que um dos joelhos é erguido para cima, à altura do peito e o outro toca o chão, como ocorre nas primeiras estátuas da pose ajoelhada. Tal forma, no

entanto, permitiria que, na pintura, as duas pernas aparecessem representadas, assim como os quadris em três quartos.

Essas características seguiam relações específicas dos tipos de representação bidimensional, adequando apenas o fato de a figura aparecer ajoelhada. Quanto as estátuas ajoelhadas, apesar de um curto período inicial em que poderiam ter sido realizadas com um dos joelhos erguido na altura do peito, a adequação garantida pelo volume da forma, pode seguir um modelo em que as formas idealizadas – que, portanto, fossem mais próximas do hieroglifo de ‘ofertar’ – pudessem ser respeitados. Neste sentido, preferencialmente os dois joelhos passaram a ser representados apoiados no chão. Além disso, a posição das pernas poderia influenciar a forma em que os braços seriam erguidos para segurar o objeto destinado à oferenda.

Figura 5 – Estátua Estelófora do Sacerdote Amenwahsu do reinado de Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Quartzito – H. 56 cm L. 19 cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: TIRADRITTI, 1998.

No caso de estátuas do portador de estelas, chamada de estelóforas (SCHULZ & SEIDEL, 2001, p. 515), as mãos são estendidas com a palma para frente, sustentando a estela, muitas vezes aparecendo levemente acima da mesma. Como no caso da estátua sacerdotal de Amenwahsu (Figura 5), a parte inferior das palmas das mãos estão erguidas para frente apenas tocando a estela e não são efetivamente a sustentação desta – sustentada por uma longa base

da própria rocha na parte posterior da mesma. Embora haja casos em as mãos fiquem na mesma posição erguida para frente, mas fiquem totalmente atrás da estela, neste caso de Amenwahsu, as mãos parecem tocar a estela ao mesmo tempo em que simulavam o sinal do hieróglifo ‘adorar’, desta forma unindo o texto da estela, a posição ajoelhada e a posição das mãos, tendo em vista que as estelas geralmente traziam uma série de orações destinadas a divindades.

Outro tipo objeto de oferendas são as divindades ou os naos portando divindades, podendo ser um, dois ou até três deuses. No caso das representações com divindades são chamadas de estátuas teóforas, palavra de origem grega que significa ‘o portador do deus’. Já aquelas que carregam um naos são chamadas de estátuas naóforas, palavra também de origem grega que significa ‘o portador do naos’. Ambas surgiram no Novo Império, mas foram mais utilizadas no Período Tardio e eram comuns de terem seu uso associado ao interior dos templos (SCHULZ & SEIDEL, 2001, p. 517–520). Tanto em estátuas naóforas, como teóforas, as mãos são posicionadas com as palmas abertas para dentro, paralelas entre si para sustentar o objeto de oferenda, uma forma de posição única para estes objetos. No Período Tardio, a maior parte das estátuas ajoelhadas não possuem mais as oferendas que portavam, pois eram modelados para serem encaixados ao corpo da estátua. Porém, apesar da perda do objeto ofertante, a partir da própria posição das mãos, parece-se tratar de estátuas teóforas ou naóforas.

Há as estátuas sistróforas, isto é, que sustentam um sistro, um tipo de instrumento musical de percussão, ligado ao culto de deusas, normalmente voltado ao culto de Hathor, trazendo muitas vezes a própria representação da deusa à frente do instrumento em sua forma animal (WILBOUR, 2011). As estátuas sistróforas, assim como as estelóforas, não foram utilizadas nas representações faraônicas, tendo sido a forma menos executada na estatuária. As sistróforas tem certa semelhança com o último tipo de objeto de oferenda identificado que é uma espécie de mesa. Ambos os modelos necessitam de uma base de monólito à frente da estátua, presa às pernas das estátuas, para sustentar o objeto. Muitas estátuas acabaram tendo grandes áreas de perda caso não estivessem presas a esta base, tendo sido mais um fator para seu pouco uso na arte egípcia. Porém, no que se refere à posição das mãos, há uma diferenciação significativa entre as estátuas sistróforas e da mesa de oferendas: a posição das mãos, que na mesa de oferendas são postas com as palmas para cima, como no caso do vaso *nw*, nas estátuas sistróforas, elas são posicionadas com as palmas abertas para dentro, paralelas entre si, sustentando o sistro, como em estátuas teóforas ou naóforas.

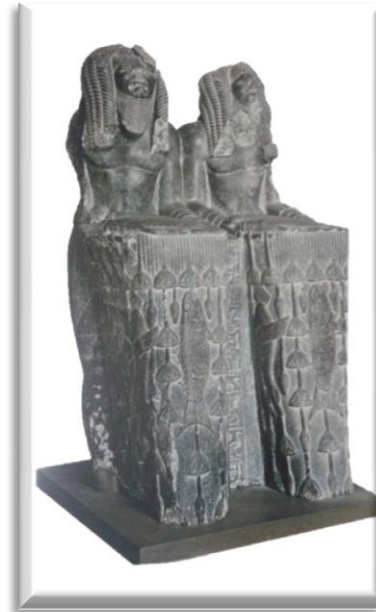
Figura 6 – Amenófis II com o toucado Nemés – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1428 – 1397 a.C. - Granito cinza – A. 120cm – L. 44cm – Museu Egípcio Cairo



Fonte: COULON&JAMBON, 2015.

Quanto à mesa de oferendas, era um objeto de grande importância, uma vez que, através dela, se poderia ofertar alimentos para os deuses. A primeira estátua ajoelhada com a mesa de oferendas ocorreu em Amenófis II (Figura 6). Para esta figura, no entanto, o que se pode perceber, como o caso descrito das estátuas sistróforas, é a presença de um longo monólito para sustentação da mesa. A pequena área da mão direita para fora desta base se desprende e se quebrou ao longo do tempo, demonstrando o caráter estrutural desse suporte. Vale ressaltar o fato de ser uma estátua em granito, material mais resistente, e o fato de ser uma estátua de cerca de um metro e vinte centímetros, necessitando de um grande bloco de rocha para execução da estátua.

Figura 7 – Duas figuras masculinas carregando oferendas fluviais – Médio Império – XII Dinastia – ca. 1842-1797 a.C. – Granito cinza – H. 1,60m - Museu Egípcio do Cairo



Fonte: RAGGHIANI, 1969, p. 77–79.

Quanto à base de sustentação da mesa de oferendas, também eram bastante comuns estátuas em pé desde os primeiros exemplares das representações tridimensionais de mesas de oferendas. As duas figuras masculinas, do Médio Império (Figura 7), carregavam oferendas fluviais, provavelmente associadas ao Nilo, tanto do Alto como do Baixo Egito, consagradas na figura díade. A escultura fluvial em relevo tornava o objeto, segurado pelas duas figuras, em um longo suporte desde sua base até a altura do umbigo das estátuas, onde suas mãos meramente repousam a segurar suas devidas oferendas. Não há necessidade de uma mesa de oferendas para realizar ofertas, ao contrário, o recurso, neste caso, é tornar toda estátua um local que possa servir de base para as oferendas, trazendo ainda inscrições, tais quais ocorrem nas estátuas-cubo. Neste sentido, o suporte é aproveitado para realizar representações em relevo sobre as oferendas.

Figura 8 – Akenathon com a mesa de oferendas – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1351 – 1334 a.C. – Novo Império – XVIII Dinastia – Calcário – Amarna



Fonte: FERREIRA, 2013.

De qualquer forma, fica claro como o material era fundamental para a eficiência na execução da mesa de oferendas nos objetos tridimensionais. Em representações em que o material tem maior maleabilidade, como calcário, a sustentabilidade do objeto é mais evidente e o bloco de monólito em forma de negativo abaixo da mesa de oferendas passa a desaparecer, como na desta de Akenathon, realizada com este material (Figura 8). Mas, a estátua não executada totalmente livre: um pequeno bloco de sustentação sai da região da barriga da estátua e foi posicionada no centro da mesa de oferendas, para lhe dar maior sustentabilidade. Sendo assim, cada mão apoiava uma lateral da mesa e a base dava suporte ao centro, dando equilíbrio para representação.

Figura 9 – Seti I – Novo Império – XIX Dinastia – ca. 1290 – 1279 a.C. – Granito Negro – A. 114,5cm – L. 35 cm – Museu Metropolitano de Arte/ Nova York



Fonte: Coleção Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

De qualquer forma, os objetos tridimensionais realizados com mesa de oferendas passaram a ser pouco utilizados – salvo sobre materiais muito específicos, como o caso do bronze que se tornou muito comum especialmente no Período Tardio – ou, em grande maioria, se encontram bastante danificadas atualmente, como pode ser visto no caso de Seti I (Figura 9), onde os dois braços foram totalmente perdidos, assim como a oferenda que Seti I segurava, pois os braços, uma vez fora do suporte do monólito, não se sustentaram e acabavam fragmentados. O tipo de objeto destinado a oferendas segurado por Seti I parece, inicialmente, se tratar de uma mesa de oferendas. Mas, detalhes ainda restantes na parte fragmentada da parte frontal deste objeto, sugerem também a possibilidade de se tratar de uma estátua sistrófora, o que poderia ser o único caso de uma estátua faraônica com este objeto. Em todo caso, os danos da estátua não permitem a identificação precisa do objeto de oferenda.

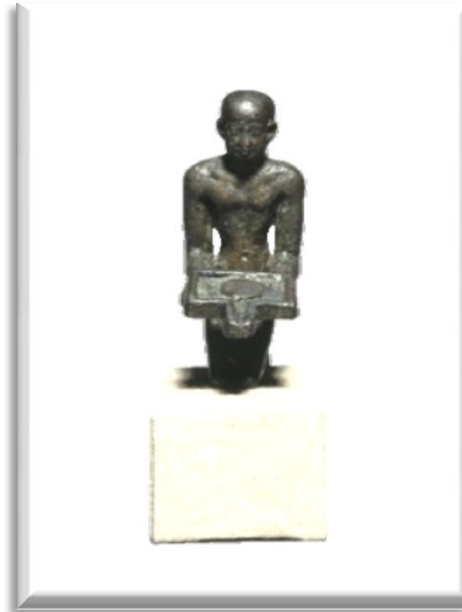
Figura 10 – Tutmósis III com o toucado *Afnet* – Novo Império - XVIII Dinastia - ca. 1479 – 1425 a.C. – Bronze com incrustações em ouro – A. 13,1cm – L. 6cm – Museu Metropolitano de Arte



Fonte: HILL, 1997.

Além das estátuas realizadas em calcário, é importante destacar o uso do bronze, como pode ser visto na figura de Tutmósis III (Figura 10), primeira estátua deste material registrada neste modelo, é possível notar três modificações fundamentais em relação à rochas menos maleáveis: primeiro – a possibilidade de uma representação em tamanho bastante reduzido, provavelmente para o ambiente privado; segundo – a realização da obra em partes que são unificadas posteriormente (observe-se que os braços são inseridos depois ao corpo da estátua); e terceiro – os membros poderiam ficar mais livres, permitindo que eles pudessem se erguer e ficarem na posição do hieróglifo referente a fazer “oferendas”, o que demonstra a junção entre a imagem e a escrita, possibilitando ainda que novas formas pudessem aparecer.

Figura 11 – Sacerdote Egípcio segurando Mesa de Oferendas – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1550 – 1292 a.C. – Bronze – A. 6,4 cm – L. 2,1 cm – Museu do Brooklyn



Fonte: WILBOUR, 2011.

Como já destacado, estátuas sendo realizadas em bronze se tornaram mais comuns no Período Tardio, mas independente desta questão temporal, o que é fundamental perceber é que a adoção do bronze permitiu que novos atributos de oferendas fossem executados nos modelos ajoelhados, com a mesma precisão daquelas realizadas com o vaso *nw*. Na pequena estatueta sacerdotal do Novo Império (Figura 11), é possível perceber, a partir de seu material, a possibilidade de uma nova forma de representação de mesa de oferendas: ela repousa sobre a palma das mãos posicionadas para cima, com o objeto é livre e erguido e não repousa meramente sobre as pernas da estátua como ocorre anteriormente para outros objetos, eliminando também a presença de blocos de suporte na estátua. Vale ressaltar ainda que esta é uma representação de cerca de 6 cm, sendo, portanto, destinado a um local mais privado do que tipos em dimensões colossais, geralmente executados para o Templo Divino.

Figura 12 – Ramsés II – Novo Império - XIX Dinastia - ca. 1279 – 1213 a.C. – Calcário – A. 171cm – L.71,5cm – Museu do Brooklyn



Fonte: Coleção Online de Museu Brooklyn, 2013.

O caso de Ramsés II (Figura 12) é um dos raros exemplos de estátuas com mesa de oferendas bem-sucedidas dentre aquelas executadas em rocha. Mais do que isso: trata-se de uma figura que une uma mesa de oferendas e um tipo de vaso à frente da estátua, permitindo, portanto, que Ramsés II pudesse realizar oferendas de bebidas e de alimentos ao mesmo tempo. O material, calcário, novamente aparece, como, no caso, de Akenathon, como base para sustentar este tipo de representação, daí seu excelente estado de preservação. Porém, sua forma não foi reaproveitada e este modelo não foi novamente executado.

1.3 A imagem e o processo de legitimação: o modelo ajoelhado e o contexto de seu uso

O Egito foi uma das primeiras civilizações da antiguidade ocidental a possuir estabilidade política baseada em um governo liderado por uma única pessoa, garantindo a unificação do Alto e do Baixo Egito⁶ e estabelecendo seu poder real através de ligação faraônica com suas raízes divinas. Um faraó era considerado mais do que um líder soberano,

⁶ São áreas de definição geográficas, sendo o Baixo Egito ao norte e o Alto Egito ao sul do nordeste africano. A unificação destas terras diz respeito ao território total do qual se convencionou compreender como o Egito Antigo, estado estável e de poder soberano, que se fortalecia também devido a sua localização privilegiada no entorno do rio Nilo. Ver.: SCHNEIDER, 2001, p. 325-329 (In: SCHULZ&SEIDEL,2001).

ele era o próprio deus na terra, transcendendo qualquer privilégio de governabilidade: o faraó tinha uma dignidade real, divina, o que faz com que o poder político no Egito Antigo fosse sustentado por bases religiosas, que justificavam a linhagem real e a tornavam inquestionável.

Poucas civilizações da Antiguidade tiveram uma relação tão significativa com as imagens por ela produzidas como o Egito. Segundo Hornung, estas imagens vão além do campo das artes visuais, mas, sobretudo, se relacionam como linguagem, dando corpo à mitologia, assim como ao cotidiano vivido, trazendo do mundo das imagens a própria realidade. Isto ocorreu porque os egípcios procuraram estabelecer uma relação com a teologia de sua cultura, representando sua cosmologia e, a partir dela, trazendo aspectos dos quais se organizava toda a civilização (HORNUNG, E, 1973, p. 35 – 46, in: SCHMID (ed. al.) 1973).

Um faraó, por exemplo, não era uma pessoa qualquer, mas tinha uma ligação divina que determinava a posição que deveria ocupar. Desta forma, as respostas alcançadas da analogia do homem com o divino no Egito tomaram forma através das imagens, tornando realidade o que se queria representar, mas não uma forma natural das coisas: aos egípcios interessava uma representação com diferentes perspectivas sobre uma mesma realidade para melhor compreensão e interpretação dos objetos representados (LABOURY, 1998, p. 131–148). Neste sentido, o mundo poderia fazer sentido quando entendido como uma abstração de um fenômeno natural, a fim de realizar uma leitura metafísica real. Sendo assim, o que se procurava tornar imagem, sobretudo, era a ideia (TEFNIN, 1991, p. 60–88).

Essa relação da imagem com pensamento é de grande importância para o entendimento da arte egípcia, uma vez que diz respeito a uma analogia em que as imagens evocavam aspectos da realidade, que ganhariam, por fim, uma forma no mundo dos mortos. As coisas só poderiam existir no mundo dos mortos mediante a própria realidade do mundo dos vivos, representada nas imagens. A arte aparecia intensificando essa relação de poder, pois através delas a associação do faraó com o divino era mais claramente perceptível, além de sua principal função religiosa de orientar o faraó em sua vida no mundo dos mortos. Ser de uma linhagem real, também deveria estar enraizado na ideia de pertencimento a uma tradição de objetos artísticos, aos quais, a princípio, somente um faraó teria acesso.

Por este motivo, as pessoas pertencentes a uma elite egípcia que possuíssem representação de si em modelos iconográficos que fossem próximos daqueles usados pelos faraós, seriam consideradas de maior status social dentro da civilização egípcia: quanto mais próximo a estes modelos, maior também poderia ser seu valor social, tanto para o mundo dos

vivos como para o mundo dos mortos. De fato, poucas pessoas teriam acesso a estas imagens e os templos divinos, pois eram locais destinados aos faraós, mas a possibilidade de ter um sarcófago próprio, composto por uma ornamentação que respeitasse o cânones da arte egípcia, poderia determinar uma maior valorização para seu possuidor.

De qualquer forma, o critério mais importante desta relação era a ideia de pertencimento a uma tradição anteriormente estabelecida pelos grandes faraós desde o Antigo Império. Isto também ocorreu, pois, a história egípcia foi marcada por diferentes fases políticas, nas quais grupos estrangeiros surgiram e desestabilizaram esta hegemonia faraônica, em situações de grandes conflitos entre o Egito e os povos vizinhos. Na divisão dos períodos sobre as dinastias egípcias, antes mesmo do Período Tardio, estas fases de menor estabilidade política são chamadas de Períodos Intermediários, sendo compostos por três períodos que intercalam o Antigo, o Médio e o Novo Império.

Vale ressaltar ainda que, após o Terceiro Período Intermediário, no Período Tardio, há, de fato, uma época mais contínua de governos estabelecidos com base em faraós estrangeiros, que, portanto, não seguiam a linhagem real faraônica, composta por descendentes egípcios. O que é mais importante em termos de arte é que tanto o Período Tardio, como o Médio e o Novo Império, são períodos marcados por uma retomada de representações faraônicas baseadas no Antigo Império. Este movimento tinha a intenção de trazer para as representações a ideia de pertencimento a uma tradição muito anterior aos próprios faraós que estavam executando tais obras, sendo, por isso, pertencentes à própria linhagem real e divina. A arte seria uma espécie de sustentação para esta linha de sucessão. A tal movimento de retorno consciente a um passado artístico considerado mais tradicional e mais respeitável denominamos arcaísmo.

Mas, é preciso compreender que seu acontecimento pressupõe que haja um período de tempo entre o modelo do passado e seu novo uso em um momento posterior. Porém, este retorno ao passado, tal qual se pode compreender o arcaísmo, não diz respeito a uma cópia idêntica do passado, pois tais formas e tipos acabam se mesclando com características dos novos períodos que lhe faziam uso. Não é uma imitação, mas uma apropriação, ressignificando uma nova realidade estética presente no período vigente. Um exemplo disto está nas representações do Período Tardio: é possível notar o retorno de alguns modelos de estatuária, como a estátua ajoelhada em posição de oferenda, mas a estética, como as referências faciais para a modelagem da estátua, tanto podem aparecer de acordo com as características egípcias,

como também destes faraós estrangeiros, como o caso dos kushitas, que são representados com rostos mais arredondados e com tipos de toucados e colares segundo a tradição kushita (como o colar de carneiro) e tendo ainda uma musculatura mais levemente delineada. Ao mesmo tempo, podem aparecer em uma mesma figura com elementos tradicionais faraônicos, como a presença do uraeus e o saiote-shendyt.

Outro exemplo ocorreu na transmissão da escrita, como o caso do texto das pirâmides. Tais escritos são copiados e recopiados em diferentes momentos, até mesmo pela repetição como técnica de ensino da escrita e não constituem um tipo de arcaísmo. Neste sentido, podemos considerar que há uma importante diferença entre uma cópia, que tem sua transmissão ligada a uma tradição de uso, sendo, portanto, repetida continuamente no decorrer dos períodos; e o arcaísmo, onde se busca uma apropriação consciente e uma ressignificação do passado. Desta forma, há uma diferenciação entre um uso por tradição e pelo arcaísmo. Segundo Bothmer, é possível fazer ainda mais especificações quanto ao arcaísmo. Bothmer analisa que o movimento da XXV e XXVI dinastias pode ser considerado como arcaizante, uma vez que busca ressignificações de formas, tipos e estilos do Antigo ao Novo Império, enquanto na XXIX e XXX dinastias, pode ser chamado de arcaico, uma vez que está se apropriando dos modelos da XXV e XXVI dinastia (BOTHMER, 1960).

É importante compreender que Bothmer está tratando como arcaico um uso de dinastias relativamente próximas, mas segundo sua concepção, não se trata de uma tradição, uma vez que na XXV e XXVI dinastias não pertenciam a um movimento contínuo de transmissão, mas se referiam a uma apropriação de modelos muito mais antigos. Este uso de elementos do passado não se dá apenas no campo das artes e arquitetura, mas também na escrita, títulos, literatura e até mesmo nos nomes. Por este motivo, este movimento é percebido em diferentes momentos da história egípcia, especialmente aqueles ligados a dinastias posteriores a instabilidades políticas, como os períodos que sucedem o Primeiro, Segundo e Terceiro Período Intermediários, pois se tratam de fases de reunificação e reestruturação do Egito.

Tal acontecimento simboliza a necessidade de busca por um passado faraônico respeitado, que pudesse trazer para essa nova integração política, uma relação de pertencimento ao passado glorioso dos grandes reinados egípcios. Neste sentido, o uso arcaizante daria maior legitimação ao poder faraônico. Alguns autores tratam a definição desta ação egípcia como a ideia de um renascimento. Tal concepção é muito próxima da que

apresento neste trabalho como arcaísmo, embora um termo não exclua o outro. O uso da palavra renascimento diz respeito ao próprio significado da palavra no qual se tem a compreensão de realizar uma nova existência para algo do passado, como um novo nascimento de algo que já existiu e, em um momento posterior, é resgatado, apropriado e ressignificado por gerações seguintes, uma vez que se considerava que estes modelos anteriores poderiam ser vistos como formas ideais de domínio da arte ou ainda, em um sentido mais amplo, de compreensão do mundo.

Pode ser entendido ainda como uma reformulação de um passado mais distante, de acordo com as novas necessidades de ruptura do presente com um momento anterior e mais próximo ao qual se deseja opor. O passado mais tradicional e antigo aparece, neste caso, como uma recuperação de elementos tidos como ideais em oposição a acontecimentos que podiam, porventura, ter se retirado a essência da cultura egípcia. O termo renascimento, portanto, poderia ser perfeitamente entendido como o movimento de busca do passado estabelecido pelos faraós no arcaísmo. Para este trabalho, no entanto, embora tenha convicção da associação entre os termos renascimento e arcaísmo, considero que o segundo é o mais adequado, uma vez que o termo renascimento pode trazer interpretações mais genéricas destas representações presentes no Egito.

Além disso, podemos considerar que o arcaísmo, embora normalmente seja associado a um movimento do Período Tardio de recuperação do estilo do Antigo Império, na verdade, diz respeito a diferentes momentos da história egípcia, em que essas influências do passado aparecem e desaparecem do campo das artes. As imagens circularam em diferentes momentos da história egípcia. Esta relação de estilos que são usados e caem em desuso para depois serem novamente apropriados é um dos principais motivos para uma compreensão informal de que um período tão distante como o Período Tardio se apropriou de elementos do Antigo Império. Poderia parecer que a fonte inicial de todos os modelos seria sempre o mais antigo. Esse resgate do passado até poderia ser feito através de documentos do Antigo Império fazendo com que a fonte estilística seja, de fato, o período mais antigo. Mas, as imagens acabaram sendo apropriadas em diferentes momentos da história egípcia e o que se acreditava ser uma referência do Antigo Império, pode ter sido usado em outros momentos, como no Médio ou Novo Império e só depois chegar ao Período Tardio.

O que é fundamental ser compreendido, neste caso, é novamente a ideia de cópia e imitação: os egípcios não estavam simplesmente realizando cópias do passado, mas estas

imagens eram alteradas de acordo com a integração do antigo e o estilo presente naquele momento. Essa relação faz com que diferentes modelos aparecessem em momentos muito distintos da história egípcia, com características particulares a cada um deles. Sendo assim, o movimento do arcaísmo não diz respeito a um momento da história egípcia, mas a vários movimentos de resgate do passado no sentido de uma recuperação de sua própria tradição. Um exemplo deste movimento, no início do Médio Império, na XI Dinastia, o reinado de Mentuhotep II foi marcado pelos primeiros usos de modelos antigos, visto que se tratava de uma apropriação de Mênfis durante o Antigo Império, abandonando características estéticas desenvolvidas em Tebas durante o Primeiro Período Intermediário (FREED, 1997, p. 148–163). O templo construído por Mentuhotep II serviu de influência na construção de outro templo já no Novo Império: o templo de Hatshepsut em Deir el-Bahari, sendo, portanto, um modelo que circulou em diferentes dinastias egípcias.

Mas, a possibilidade de observar objetos de artes ou grandes templos não foi a única forma de contato com o passado e com os modelos anteriores de diferentes naturezas. Os escritos egípcios forneciam a gerações posteriores importantes informações sobre o passado e da influência de determinado faraó e de sua arte, assim como continham ilustrações e instruções sobre métodos de antigos de confecção de estátuas (KAHL, 2010). A arte acabava se pautando na tradição e na inovação imposta pelo seu tempo, ao contrário da ideia de uma uniformidade da sua estrutura. A arte egípcia nunca foi estática em toda sua história. É preciso compreender que esta arte buscava diferentes objetivos: a eternização das imagens representadas, a orientação sobre o mundo dos mortos, a legitimação dos faraós diante de seu poder político, a afirmação da elite egípcia diante de seu status social; dentre muitas possibilidades de interpretação do que se pode compreender como arte egípcia.

A ideia de recuperação e ressignificação é primordial para a concepção do que trato como arte egípcia. Esta arte poderia, de uma maneira informal, ser entendida como um movimento estilístico de uma civilização, que por sua religiosidade tão marcante, se manteve imutável durante toda a sua história. De fato, as representações no Egito Antigo, por sua função religiosa, procuraram criar objetos que fossem duráveis no espaço/tempo. Quanto mais longínquo ele pudesse ser no tempo, mas ele existiria no mundo dos mortos, prolongando assim a própria existência das coisas. Essa relação religiosa apareceu presente em praticamente todos os períodos dinásticos, mas isto não significa que os modelos ficaram estáticos ao longo do tempo. A arte foi se modificando, adaptando suas representações as novas realidades vigentes.

Além disso, o termo renascimento, como o compreendemos historicamente, é usado para determinar um movimento artístico, literário, científico e político, que ocorreu aproximadamente no século XIV, na região em que hoje se localiza a Itália e que depois teria alcançado diferentes regiões do mundo até mais ou menos o século XVI. Esta forma de entendimento do renascimento, como um movimento de um momento específico da história europeia poderia levar a uma compreensão errônea de que, no caso do Egito, também se trataria de um momento de sua história, como uma grande ação de recuperação do passado. O que procuro discutir neste trabalho, tomando como exemplo as estátuas ajoelhadas em posição de oferenda, é que esta ressignificação da arte aconteceu não só no Período Tardio, mas por toda história egípcia, o que justifica este modelo ter aparecido, desaparecido e reaparecido novamente em diferentes momentos. As imagens sobreviveram e foram apropriadas na medida em que foi necessário para ressignificação da história do próprio faraó que lhe fez uso.

Este é o motivo primordial para que, neste trabalho, o termo renascimento seja pouco usado, procurando não criar a ideia de um movimento estilístico único da história egípcia. O que é mais importante entender neste movimento é a intencionalidade faraônica. Quando um faraó pretendia retornar aos modelos do passado de maior auge faraônico, trazendo para si a ideia de pertencimento à história faraônica egípcia, ele procurava não somente trazer elementos sobre sua vida no mundo mortos, mas, sobretudo, ele queria se inserir em uma linhagem real também respeitável pelos seus súditos, sendo, por fim, estável e inquestionável. A arte passou a ser um recurso de legitimação de um poder político, especialmente em casos de retomada política faraônica, como no Novo Império, mas também pode ser vista com os faraós estrangeiros, ou ainda de filhos de esposas secundárias em ascensão ao poder, ou ainda em casos mais específicos como o de uma rainha faraó ou de um militar que viesse a assumir o governo egípcio, como Hatshepsut e Horemheb, respectivamente.

Neste sentido, as ações de legitimação faraônica são bastante amplas, pois dizem respeito a diferentes estratégias para garantir a estabilidade política dentro do espírito de transcendência faraônica. Um faraó era uma figura humana mortal, com um papel eterno e divino, tanto para o mundo dos vivos como para o mundo dos mortos, e muitas vezes essa posição era renegociada e redefinida a partir de uma série de acontecimentos que poderiam também transformar às sucessões de poder (BAINES, 1995, p. 3–47).

2 NOVO IMPÉRIO

Este capítulo tratado modelo ajoelhado no decorrer do Novo Império, introduzindo o contexto histórico que fundamentou o uso mais intenso neste período. Neste contexto, Tutmósis II tem grande importância como primeiro faraó do Novo Império a realizar uma estátua ajoelhada em posição de oferenda. Neste sentido, analisaremos o uso das imagens por este faraó no sentido de legitimar seu reinado já que ele era sucessor ao trono, mas era filho de uma esposa secundária de Tutmósis I. A partir de Tutmósis II, no entanto, temos na figura de Hatshepsut novamente esta relação de legitimação de seu reinado e ainda a inserção deste modelo no contexto da narrativa divina de seu nascimento. Estas relações de legitimação de um reinado aparecem de forma bastante significativa nas estátuas ajoelhadas deste período também nos faraós que vão suceder Hatshepsut, até o seu desaparecimento em meados da XX Dinastia, conforme trataremos ao longo deste capítulo.

2.1 Contexto histórico

Compreendido entre a XVIII e a XX Dinastia egípcia, o Novo Império correspondeu ao período de maior expansão territorial do Egito, em que se tem também os faraós mais conhecidos de sua história. Essa expansão ocorreu em resposta a uma série de acontecimentos que antecederam o Novo Império, marcados pelo domínio dos hicsos⁷ no Baixo Egito. Sendo assim, este período antecessor, o Segundo Período Intermediário, foi marcado por um momento de instabilidade política, caracterizado por conflitos entre os egípcios e os hicsos. Por volta de 1550 a.C., os hicsos foram expulsos pelos tebanos do Alto Egito, levando a reunificação do Egito e tendo assim início o Novo Império, com o reinado de Ahmósis I. Como o Novo Império foi formado após um período de grandes conflitos e entre as regiões do Alto e do Baixo Egito, os governantes do Novo Império procuraram uma expansão das fronteiras egípcias, a fim de garantir a soberania de seu território, principalmente para a Ásia Menor e para a Núbia, com o objetivo de fortalecer de reinado.

⁷ O termo hicsos, de origem grega, deriva da palavra egípcia *Hik-khoswet*, que significa “soberanos estrangeiros”. O povo de origem possivelmente de uma região da Ásia Ocidental, mas que se deslocou para o Delta do Nilo por volta da XII Dinastia egípcia, se afastando provavelmente de regiões mais desérticas.

A arte foi muito importante neste processo de reestruturação política, uma vez que trazia para a imagem do faraó a relação de pertencimento às tradições faraônicas mais respeitadas pelos egípcios, confirmando as descendências reais como absolutas, sustentada pelos deuses egípcios e trazendo de volta a grandiosidade do poder faraônico. Foi um período marcado com estátuas colossais, como ocorreu no Antigo Império, e do culto ao deus Amon, atribuindo a uma divindade solar a estabilidade política alcançada. Também retomando uma tradição antiga, neste caso iniciada já com Antef e Mentuhotep, faraós do Médio Império, a região de Tebas foi adotada como lar dos faraós, abandonando a região de Mênfis. As vitórias para além das fronteiras egípcias intensificavam o poder faraônico e era, muitas vezes, expressadas através das imagens. Uma série de construções arquitetônicas e obeliscos, além de ornamentações de templos, foram executadas em todo o Novo Império, a fim de rememorar e consagrar o êxito nas guerras em territórios estrangeiros. O deus Amon era cada vez mais cultuado e, como atributo de culto a uma divindade solar, havia certa preferência ao uso do vermelho e do amarelo, uma vez que remetiam ao próprio deus Amon (BAINES, 2007).

Figura 13 – Tutmósis II – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1492 – 1479 a.C – Calcita – A. 37cm – L. 14,5cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: COULON&JAMBON, 2015.

Quanto à estatuária egípcia ajoelhada, após pouco mais de duzentos e vinte anos desde a de Sobeknotep V, no Segundo Período Intermediário⁸, temos a primeira estátua faraônica do Novo Império com Tutmósis II (Figura 13). Tutmósis II era filho do faraó Tutmósis I e de uma esposa secundária, Mutnefert. Como filho de uma esposa secundária, para legitimar seu governo, Tutmósis II se casou com Hatshepsut, sua meia-irmã, filha da esposa real de Tutmósis I, com quem teve duas filhas: Neferura e Neferubiti. Ele teve ainda mais um filho homem com uma esposa secundária, Tutmósis III, o qual Tutmósis II nomeou-o como seu sucessor⁹.

Ele governou o Egito, no entanto, por um período muito curto¹⁰, razão pela qual se tem poucas inscrições e monumentos a seu respeito, o que dificulta a identificação de suas estátuas. Há divergências entre o período total do reinado de Tutmósis II até porque ele é pouco mencionado nos escritos egípcios sobre o Novo Império, que apenas falam de sua saúde fraca, motivo que deve tê-lo levado a morte precocemente. Vários desses documentos do Novo Império, todavia, mencionam sua força militar, tendo ele esmagado uma revolta na Núbia, logo no Ano 1 de seu reinado, e ainda contra os beduínos, no Sul da Palestina.

É possível que Tutmósis II nem tenha acompanhado de fato estas campanhas militares, devido a sua saúde debilitada e, tais vitórias, tenham sido acompanhadas apenas por seus generais. O casamento de Tutmósis II teve grande importância para sua ascensão ao poder, uma vez que sua meia-irmã era filha da esposa real e ele era filho de uma esposa secundária. Com a saúde debilitada, no entanto, é possível que Hatshepsut já viesse ganhando força desde seu reinado, até mesmo articulando estas ações militares pelo Egito. Alguns autores acreditam que Tutmósis II nomeou seu filho, Tutmósis III, como seu sucessor em resposta à força política já alcançada por Hatshepsut.

Quanto a esta estátua ajoelhada da Figura 13, faltam-lhe os braços, o que não permite identificar o objeto de oferenda por ele segurado. A escultura, todavia, faz perceber que, apesar desta ausência, ela teria sido esculpida seguindo o mesmo critério segundo o qual eram executadas as imagens destinadas a oferendas e, pela posição da parte restante do braço

⁸ Sobeknotep governou entre os anos de 1719 – 1715 a.C. aproximadamente.

⁹ Vale ressaltar que este tipo de nomeação não era incomum ainda em vida uma vez que tinha funções ritualísticas na passagem do faraó para o mundo dos mortos.

¹⁰ Como há divergências na egiptologia quanto a este período, para este trabalho, adotei o período de treze anos, seguindo critério de estabelecimento de período dinásticos atribuídos por Regine Schulz & Matthias Seidel (SCHULZ&SEIDEL, 2001).

esquerdo, a estátua deveria estar segurando um vaso *nw* em cada uma de suas mãos, como as demais estátuas realizadas imediatamente posteriores a ela. Vale ressaltar ainda a qualidade desta estátua: os braços estão livres do bloco da rocha, característica, na verdade, posterior às representações de Hatshepsut, o que pode ser uma informação bastante significativa para datação desta estátua.

As motivações que levaram Tutmósis II a realizar esta estátua são desconhecidas, assim como o local para o qual ela foi destinada. O faraó realizou apenas uma estátua realizando oferendas aos deuses. É possível que durante o seu reinado já houvesse um contato com as obras do templo de Mentuhotep II, do Médio Império, o que influenciou de forma significativa outras obras executadas por Hatshepsut um pouco depois do reinado de Tutmósis II. A questão de Tutmósis II, como ocorreu com outros faraós que fizeram uso do modelo no Novo Império, foi o contexto de ascensão ao poder por ele realizado como filho de uma esposa secundária.

Isto porque, desde o seu casamento, Tutmósis II precisava de estratégias para legitimação do seu reinado. Uma hipótese, considerando as estátuas posteriores de Hatshepsut, é que essa estátua ajoelhada tivesse esse contexto de legitimação, já que há um amplo registro de uso da Rainha-faraó deste modelo em um espaço curto de tempo posterior. Porém, no caso de Hatshepsut, há o acréscimo de que, como governante, não só precisava justificar sua linhagem real, mas garantir que uma mulher pudesse obter as mesmas condições para ser considerado um legítimo soberano divino egípcio.

Tal postura também pode ser observada ao longo do tempo pelos faraós na sucessão da XVIII Dinastia do Novo Império que fizeram uso deste modelo: Tutmósis III precisou restaurar seu direito de soberano após o forte reinado de Hatshepsut; Amenófis II era filho do faraó Tutmósis III com uma esposa secundária, nomeado pelo pai ainda em vida para sucedê-lo ao trono; Amenófis III teve que ascender ao trono ainda criança para garantir seu reinado; Tutancâmon foi o faraó que, em seu curto período de reinado, iniciou uma reestruturação da religiosidade egípcia, modificada por seu pai Akenathon; Horemheb continuou o trabalho iniciado por Tutancâmon sobre a reafirmação politeísta egípcia, mas teve que legitimar seu poder faraônico já que ele não descendia de uma linha real, mas era um militar que ganhou grande força durante suas atividades profissionais, ainda no reinado de Akenathon, devido a seu descontentamento com a situação religiosa e política.

Isto para citar apenas a XVIII Dinastia, há em todos os casos uma relação de legitimação do poder faraônico associado ao uso destas imagens, geralmente ligadas ao templo divino e a narrativa do nascimento divino do faraó, em que um culto dedicado ao deus Amon deveria acontecer. Neste sentido, para além do pertencimento a linhagem real, estes faraós também teriam um elo direto com o próprio deus, fortalecendo sua imagem na civilização egípcia e os laços que permitiriam serem considerados soberanos legítimos para um reinado. Por este motivo, trato da hipótese de que essas estátuas ajoelhadas tem uma função política mais intensa do que somente o ritual de oferendas a um deus.

2.2 O reinado de Hatshepsut

Hatshepsut era filha de Tutmósis I e sua esposa real, Ahmóses, que se casou com seu meio-irmão Tutmósis II. No curto período em que esteve casada com Tutmósis II, ela teve duas filhas: Neferura e Neferubiti. Desta forma, Tutmósis II teve duas filhas mulheres com a esposa real e um filho homem com uma esposa secundária, Tutmósis III. Um pouco antes de sua morte, Tutmósis II nomeou seu único filho homem para sucedê-lo ao trono, mas Tutmósis III era ainda uma criança, não podia, portanto, assumir as responsabilidades destinadas a um governante. No ano de 1479 a.C., teve início o reinado de Hatshepsut. Ela assumiu, em um primeiro momento, sob a condição de Rainha-Viúva, título não incomum no Egito, pois costumava ser utilizado em períodos de transição de faraós, isto é, durante o processo de mumificação do faraó falecido e a nomeação de um novo faraó. Ela se manteve no poder, no entanto, por um tempo muito mais longo do que só deste processo, permanecendo à frente do Egito por 21 anos, até a sua morte.

No início de seu reinado, Hatshepsut usava diferentes designações que são muito mais associadas à posição de uma rainha: “filha do rei”, “irmã do rei”, “esposa do deus” e “grande esposa real”¹¹. Tais definições, todavia, não garantiam a Hatshepsut o direito ao trono e de governar o Egito sob o título de faraó. A partir do sétimo ano de seu reinado, na tentativa de

¹¹ Todos esses papéis eram comuns para tratar da posição da rainha diante de rituais desde o Antigo Império, com exceção, no entanto, o papel de “esposa deus”, que aparece citado pela primeira vez só no Novo Império. A menção aparece para Nefertari, esposa do faraó Ahmósis I (1550 – 1525 a.C.). Tal papel passou a referir à sucessão real, já que, uma vez relacionado ao faraó, considerado um deus vivo, a rainha geraria um novo rei. Em outras palavras, a posição das mulheres que assim foram chamadas de “esposa do deus” ganhou maior destaque em rituais do que as rainhas que a antecederam.

impedir qualquer questionamento sobre a legitimidade de seu reinado, Hatshepsut assumiu a designação real de Maatkare¹², como nome real e passou a assumir, tanto do ponto de vista político como simbólico, as atribuições as quais só eram destinadas aos faraós de sexo masculino. Neste sentido, do longo do tempo que permaneceu no poder, Hatshepsut passou por variados momentos de relação com seu poder político: um primeiro momento como esposa do faraó; segundo, durante o período de mumificação de Tutmósis II, como Rainha-Viúva; um terceiro momento, ainda como Rainha-Viúva, que antecedeu sua nomeação como faraó, no qual trataremos sob a designação de regência¹³; e, por fim, um período no qual ela definitivamente assumiu o papel de faraó e as atribuições destinadas aos homens.

Em termos de representação, os três primeiros momentos – de rainha à regente – não apresentou uma mudança significativa na forma em que sua imagem era realizada. Já no período em que ela assumiu o nome de Maatkare, tanto teremos representações com atributos masculinos como femininos, praticamente até o fim do seu reinado, mostrando que a incorporação de tais estratégias de poder se deram de forma gradativa, nunca abandonando por completo formas femininas, como seus atributos da rainha, como a de “esposa do deus”. De qualquer forma, há poucos registros sobre uma possível resistência egípcia pela ascensão de Hatshepsut ao trono. Gay Robin destaca que ela permaneceu no poder amparada pelo fato de ser a única descendente da linhagem real. Robin destaca-a como uma “usurpadora do trono” (ROBINS, 1996, p. 50). Isto pode ser entendido, ainda segundo a autora, por duas hipóteses: primeira – devido à forte personalidade de Hatshepsut, que provavelmente ganhou proeminência desde o início de sua regência; segundo – a própria Hatshepsut deve ter escolhido muitos dos altos-funcionários que a cercavam, já com o intuito de receber apoio político.

Essa preocupação com o meio do político também é um dos fatores para tentar compreender a relação com a quase ausência de ações militares durante o reinado de Hatshepsut: enquanto o Novo Império é marcado pela expansão das fronteiras egípcias, seu reinado não foi um grande precursor desse processo. Uma das possíveis justificativas consiste no fato que não era interessante a Hatshepsut se afastar dos grandes centros políticos em

¹² Nome real de Hatshepsut que significa “aquele que dá Maat a Amon” (A Coleção Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000).

¹³ Trataremos a primeira parte do reinado de Hatshepsut como um período de regência, já que em termos práticos, mesmo criança, Tutmósis III é considerado como o descendente do trono.

qualquer campanha militar e perder de vista a manutenção de seu governo. Outro fator a ser considerado é que não há qualquer referência anterior trazendo uma mulher à frente de um exército, o que pode significar que, mesmo que tenha encontrado mecanismos para justificar sua permanência à frente do poder político, isto pode não ter lhe dado força para assumir os atributos militares, não podendo ela, neste caso, assumir funções masculinas no campo militar.

Todavia, no que se refere à arte, quanto mais Hatshepsut ia ganhando força como faraó, mais ela foi abandonando as formas femininas e adotando atributos faraônicos masculinos, garantindo, através de títulos e da imagem, as configurações as quais vão dar legitimidade à sua soberania. Neste sentido, no aspecto artístico, pode se dizer que Hatshepsut começou um processo de androgenia¹⁴, abandonando as primeiras formas com as quais ela era identificada, adotando pouco a pouco os elementos destinados ao faraó, como toucados e coroas divinas, com o uraeus, o saiote real, a barba divina e usando locais e templos que somente eram destinados à figura soberana do Egito.

Figura 14 – Hatshepsut como faraó feminina - Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1458 a.C. – Granito – H. 167 cm – Metropolitan Museu de Arte



Fonte: Coleção Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

¹⁴ A palavra andrógena é compreendida no caso de Hatshepsut da mesma forma em que é atribuída a Akenathon: se relaciona em termos de forma quando Akenathon assumiu feições femininas associadas às masculinas. Em sentido inverso, Hatshepsut mantém suas feições faciais femininas, tais quais ela era reconhecida, mas tem toda a forma do corpo masculinizado, trazendo também a junção do masculino e do feminino. Por este motivo, adoto a mesma forma de análise andrógena aplicada a Akenathon para Hatshepsut.

Na representação de Hatshepsut como faraó feminina (Figura 14), a estátua traz no texto escrito próximo às pernas, à frente do trono, o nome de Maatkare, porém, apesar de partes faltantes do texto, também é possível ler os atributos de “Filha de Re” e “Senhora das duas terras”, se referindo a ela com designações de rainha. Além disso, ainda no que se refere a esta figura feminina de Hatshepsut, não só a terminologia se refere a duas situações transitórias, a própria imagem é assim apresentada: Hatshepsut usa o toucado nemés, senta-se ao trono, como um faraó, mas toda a referência estética do seu corpo e sua vestimenta apresentam os atributos femininos. No que se refere às designações de rainha, como a “esposa do deus”, na medida em que seu reinado foi ganhando força, sua filha Neferura passou a ser representada na posição feminina de alguns rituais, sendo ela a “esposa do deus”.

Desta forma, Hatshepsut passou a dar a si a prerrogativa faraônica, descendente do deus vivo, e a sua filha foi assumindo o lugar que outrora lhe pertencia, já que, como trata Robin, era necessário para o equilíbrio do ritual a presença do masculino e do feminino (ROBINS, 1996, p. 50). O templo funerário construído por Hatshepsut, conhecido como o Templo de Deir el-Bahari, foi fundamental para a compreensão do uso das imagens deste momento faraônico e de legitimação de seu governo. O templo, que consiste em um grande complexo arquitetônico, é um importante legado em termos de construção e produção de objeto de arte jamais produzido por nenhuma rainha do Egito. Hatshepsut executou este projeto quando já estava ganhando força como soberana do Egito.

Neste local, a fim de justificar sua soberania política, ela teria realizado inscrições, primeiro ressaltando o quanto seu pai, Tutmósis I, a teria escolhido, entre seus irmãos, para governar o Alto e Baixo Egito. Em um segundo momento, no entanto, possivelmente devido à ausência de eficiência desta primeira argumentação, no lado direito desta construção arquitetônica, em uma região do templo dedicada ao deus Amon, as paredes foram decoradas com a narrativa de seu nascimento divino, onde ela se colocou como filha do deus, defendendo a ideia de descendência divina e escolhida por Amon para governar o Egito. Nesta área do templo, as estátuas ajoelhadas foram utilizadas por Hatshepsut na tentativa de dar autenticidade à narrativa descrita e tratando de seu direito ao trono. Em outras palavras, o que há é uma relação entre a imagem e a escrita que se associa à função religiosa para dar veracidade¹⁵ à narrativa.

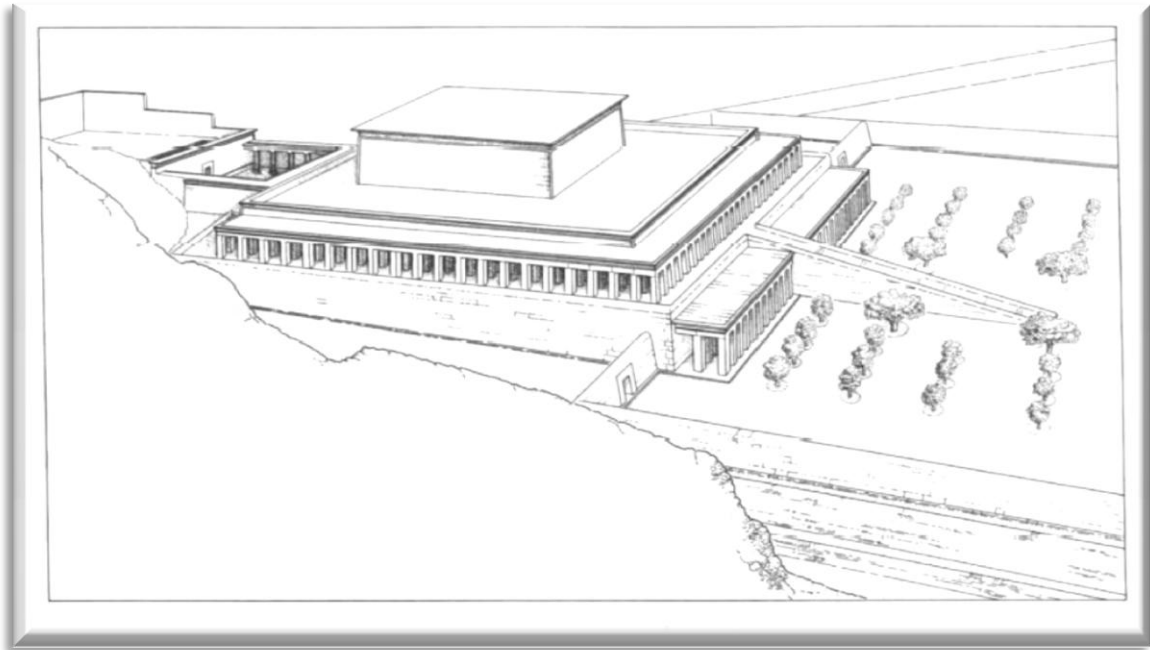
¹⁵ Trato como veracidade a capacidade de dar a imagem o caráter de verdade àquilo que se deseja representar.

Hatshepsut foi colocada na posição de devoção, fazendo oferendas ao deus Amon, dando maior autenticidade àquilo que foi estabelecido pelo próprio deus. Era um grupo de aproximadamente 10 a 12 estátuas, de cerca de 3 metros de altura, que ladeavam o templo, com a imagem do deus Amon ao fundo. Em um sentido mais amplo, o objeto de arte foi, na verdade, associado a diferentes usos. Hatshepsut poderia utilizar de qualquer outro mecanismo de representação, já conhecido pela civilização egípcia, como uma esfinge, que ressaltava o poder faraônico. Mas, um objeto não atende a uma única função. Imagens estão sempre associadas a conjunturas variadas e, neste caso, apesar da posição de humildade, a cena narrada só faz ressaltar a própria figura faraônica, soberana e determinada pelo Amon, legitimando Hatshepsut.

Hatshepsut se colocou como intermediária entre o mundo dos vivos e o deus, pois ela só poderia fazê-lo sendo ela mesma escolhida pelo deus. As imagens colossais dentro do templo só fazem unificar as relações divinas, humanas e, porque não dizer, sociais. Sua pose ajoelhada ao invés de ser associada a uma posição de devoção, ao contrário, resalta sua força uma vez ligada ao próprio deus. Seu lugar é sim de humildade, mas não somente pela associação às funções religiosas da imagem entre o mundo dos vivos e dos mortos, mas, sobretudo, Hatshepsut é humilde ao aceitar sua condição: ela é soberana a partir da escolha do próprio deus e ela o devota, recebendo e aceitando, por fim, a decisão divina. Criam-se vínculos entre a linguagem do corpo e seus significados interpessoais.

Neste sentido, o ato de Hatshepsut, ao recorrer a este modelo, mesmo para objetos tridimensionais pouco comuns, pode ser compreendido pela civilização que a cerca. Ela usa uma pose, mas se refere a um gesto absolutamente conhecido. Esta relação criou um ambiente harmonioso, de tal forma que esta posição, ao invés de destacar o caráter devocional, destacou o laço entre Hatshepsut e o deus Amon, neste caso, seu próprio pai. Mas, Hatshepsut não se colocou em uma pose aparentemente de humildade: o poder de sua figura é ressaltado pela monumentalidade dos objetos. Não por acaso ela usou estátuas de tamanho colossal para adornar o templo que narrou seu nascimento divino.

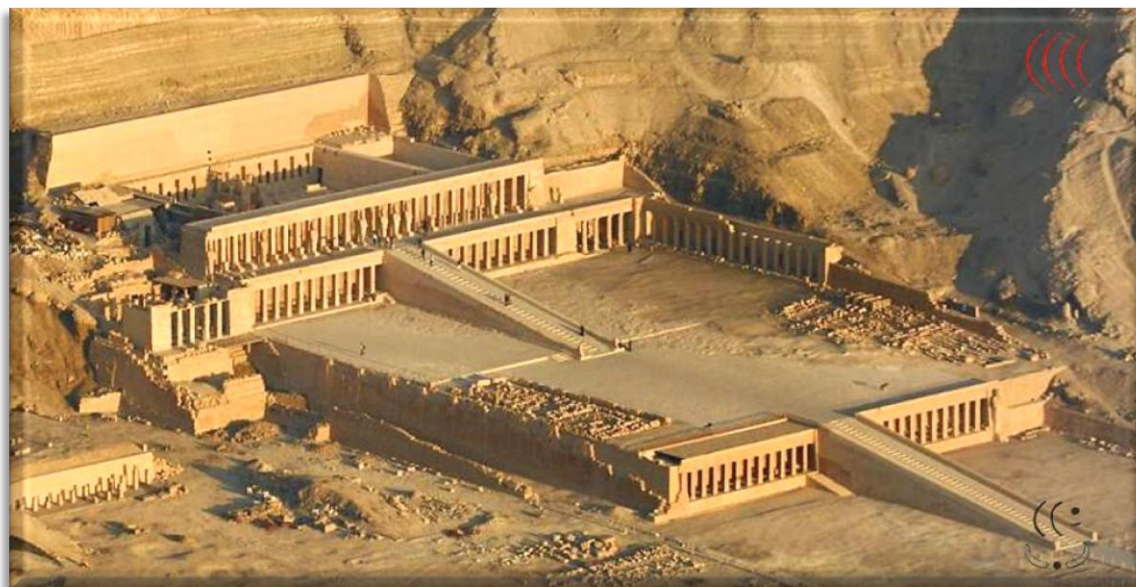
Figura 15 – Reconstrução do Templo de Mentuhotep XII, da II^a Dinastia, visto do Sudeste



Fonte: ARNOLD, 2005, p. 137.

Como dito anteriormente, as imagens ajoelhadas de Hatshepsut foram realizadas para seu templo de Deir el-Bahari, considerado ainda nos dias de hoje como uma das mais belas construções da história egípcia. Arquitetado por Senenmut, a obra foi inspirada em uma construção de outro templo do reinado de Mentuhotep II, do Médio Império, XI Dinastia, que estava em estado de ruína no reinado de Hatshepsut. Tal construção também era constituída por um templo com três terraços e três andares, um acima do outro, sucessivamente, mas unidos por uma rampa central, trazendo em seu interior capelas para o deus Amon, Anúbis e a deusa Hathor (Figura 15).

Figura 16 – Templo de Hatshepsut em *Deir el-Bahri*



Fonte:Portal de Pesquisa, 2015.

A construção do templo teve início no oitavo ano de reinado de Hatshepsut, em um momento posterior ao que ela já havia assumido o nome de Maatkaree pode ter sido projetado para ser um monumento fundamental para afirmação da soberania faraônica de Hatshepsut, uma vez que os elementos que compõem o local faziam referência a elementos funerários, de culto e a relações comemorativas, ressaltando atribuições marcantes do reinado do faraó. O local, situado em uma região tebana, era dedicado à deusa Hathor, possuindo uma constituição arquitetônica tão bem articulada que parece fazer parte da estrutura rochosa que o cerca (Figura 16).O complexo foi construído através de um intrincado sistema de colunas. As colunas similares foram alinhadas a leste das duas plataformas do templo. Cada coluna foi dividida em uma seção por uma enorme rampa ascendente no centro para o topo da plataforma. Enquanto o templo de Mentuhotep tinha uma plataforma, o de Hatshepsut tinha duas, tendo ainda um sistema de três níveis de colunas (ROBINS, 1996, p. 50).

O grande número de colunas exteriores de ambos os templos é particularmente notável porque os templos ganharam imenso valor por sua monumentalidade, isto é, era um local feito não para ser a residência permanente de uma imagem de culto, como em outras construções egípcias. Eles foram pensados para serem abrigos temporários empregados em determinadas cerimônias como a celebração do nascimento de uma criança divina ou para a deposição em curto prazo da barca sagrada do deus, durante a sua visita a um templo próximo. Como o propósito desses templos eram o de oferecer um lugar de descanso com sombra, seus telhados

foram apoiados não por paredes sólidas, mas por colunas, a fim de proteger a santidade da imagem de culto.

No que se refere às estátuas ajoelhadas, Hatshepsut executou em seu templo em Deir el-Bahari duas séries: a primeira – de estátuas colossais no templo dedicado ao deus Amon; e a segunda – realizada na área superior do templo, com estátuas de cerca de 80 cm, representando um conjunto de menor estatura, em que todas as estátuas são apresentadas usando o toucando *afnet*, a barba divina e saiote-shendyt. Após a morte de Hatshepsut, com início do reinado de Tutmósis III, o novo faraó mandou destruir todas as obras que fizessem reverência a Hatshepsut, sendo assim, atualmente temos a perda de grande parte desse material. Provavelmente as duas séries foram elaboradas para templos divinos em Deir el-Bahari e foram compostas em grupos de 10 a 12 estátuas cada uma, ambas dispostas na mesma posição para ladear todo templo, por onde a divindade deveria ser levada ao centro em procissão. De qualquer forma, nas duas séries, Hatshepsut apresentava um corpo masculinizado, sem muitos traços femininos, guardando apenas em suas feições elementos mais harmoniosos.

Se considerava para esculturas que os elementos masculinos e femininos de Hatshepsut fossem executados juntos, em relação a pinturas e relevos. Este fato se dá, pois, quando representada sozinha, os traços de seu rosto são mantidos com os mesmos elementos anteriores a sua nomeação como Maatkare, enquanto em pinturas de cenas, em meio a um ambiente misturado a homens, era necessário que seus traços masculinos fossem mais acentuados, a fim de que sua posição faraônica fosse reforçada, sendo usada sua forma mais masculinizada. Em todo caso, o nascimento divino de Hatshepsut foi narrado no templo dedicado ao deus Amon, onde as estátuas colossais foram colocadas. Deste grupo, poucas foram as estátuas remanescentes, assim como toda a cena que deveria decorar as paredes do templo. Mas, segundo a narrativa, Amon teria ido ao encontro da mãe de Hatshepsut, Ahmóses, que o teria imediatamente reconhecido.¹⁶ Emocionada, Ahmóses se relacionou sexualmente com o deus, que, após o ato, disse a Ahmóses que ela irá gerar uma criança que deveria governar o Alto e Baixo Egito, a “senhora das duas terras”. Nas palavras do deus Amon:

¹⁶ As divindades egípcias poderiam ser imediatamente reconhecidas pelo cheiro particular de cada uma.

Khnemet-Amon-Hatshepsut será o nome desta minha filha a qual eu coloquei no teu corpo; assim deve ser dito quando proferir por tua boca. Ela exercitará um excelente reinado em toda esta terra. Minha alma é dela, meus proventos pertencem a ela, minha coroa é dela; assim, ela pode governar as Duas Terras, assim ela pode liderar todos os vivos (BREATES, 1988).

Esta narrativa descrita acima ornava as paredes do templo. Desta forma, estas cenas que narravam um nascimento divino, Hatshepsut chamava a atenção seu direito de ser filha do deus, descendente direta de uma linhagem real e divina e escolhida por Amon para reinar sobre todo o Egito. As estátuas ajoelhadas apareciam para completar o ambiente: imagens colossais faziam oferendas a este deus, lhe davam devoção, mas, sobretudo, garantiam a veracidade da cena apresentada. Hatshepsut aparecia com os atributos faraônicos: em todas as estátuas, ela usava o saiote-shendyt e a barba divina, sem ornamentação no peito e braços que possam sugerir uma vestimenta de rainha usando o toucado nemés com uraeus, voltado ao contexto funerário, com exceção de duas representações dedicadas ao Alto e ao Baixo Egito – embora a estátua do Baixo Egito tenha se perdido, pela posição ao Sul do Templo, é muito provável que ao Norte houvesse uma estátua com a Coroa Vermelha associada ao Baixo Egito. Nesta série, Hatshepsut segurava o vaso *nw* em cada uma das mãos e na base da estátua havia inscrições em hieróglifos que descreviam o tipo de oferenda que ela estaria fazendo ao deus.

Nem sempre estas inscrições falavam de oferendas de bebidas, como no caso da Hatshepsut com a Coroa Branca, em que Hatshepsut oferecia vegetais frescos ao deus Amon. Para este caso, uma hipótese seria a de que mesas de oferendas, onde seriam realizadas as oferendas de alimentos aos deuses, ainda não eram executadas antes Hatshepsut em estátuas ajoelhadas. Na impossibilidade estética de realizar tal objeto, ela usava a escrita para determinar suas oferendas. Há, porém, uma segunda série de estátuas realizadas por Hatshepsut na área superior do mesmo complexo arquitetônico. Neste caso, ao invés das estátuas colossais, Hatshepsut aparecia com cerca de 80 cm e com o toucado *afnet* com o uraeus. Hatshepsut é novamente representada com traços do sexo masculino, usando a barba divina e o saiote-shendyt. Ela segurava um tipo de suporte destinado a oferendas, porém este tipo de suporte não foi novamente repetido neste modelo e não remetia claramente a nenhum objeto de oferendas. A única coisa identificada é o amuleto *djed*, que ela trazia à sua frente, como um amuleto, em forma de pirâmide, ligado à Osíris.

A primeira hipótese para identificação deste objeto que Hatshepsut segurava era a de que fosse um tipo de vaso, chamado de *nemset* (A Coleção Online do Metropolitan Museu de Arte). Em termos de iconografia, o objeto se assemelha mais a este vaso e a posição das mãos são posicionadas com as palmas abertas para dentro, paralelas entre si, sugerindo segurar um tipo de vaso. Mas, para esta hipótese há dois problemas: primeiro, o vaso *nemset*, para escultura apresentava uma abertura na parte superior, para o depósito das bebidas que seriam ofertadas; segundo, qual a razão Hatshepsut representar outro tipo de vaso para oferendas líquidas se já havia o uso mais comum do vaso *nw*?

Considero uma segunda hipótese para sua identificação que é a de que na primeira série de estátuas colossais de Hatshepsut, na base da estátua, era identificado o alimento que ela estaria ofertando ao deus Amon, embora o objeto segurado fosse o vaso *nw*, que seria destinado a bebidas. Já nesta nova série de tocado *afnet*, o objeto de oferendas poderia sugerir um tipo de suporte liso em sua superfície para oferendas de alimentos aos deuses. O que vale ressaltar é que a hipótese de que este objeto pudesse ser algo próximo a uma mesa de oferendas está no fato de que as estátuas de Hatshepsut buscavam oferendas de alimentos e não só de bebidas, uma identificação relativamente nova para esculturas ajoelhadas. Além disso, as imagens faraônicas imediatamente posteriores a Hatshepsut já apresentavam estátuas tanto segurando o vaso *nw*, como segurando algum objeto semelhante a uma mesa de oferendas, o que demonstra em épocas próximas uma busca por esta representação para a escultura ajoelhada.

Além disso, a mesa de oferendas, depois dos vasos de *nw*, era um dos objetos ritualísticos mais importantes a ser executado pela configuração religiosa egípcia, pois através dele poderiam ser realizadas os demais tipos de oferendas. Neste sentido, alternativas à mesa de oferendas nos modelos tridimensionais foram buscadas até o fim do Período Tardio, mas o peso realizado pela mesa dificultava o seu uso mais comum. De qualquer forma, estas duas séries de estátuas ajoelhadas de Hatshepsut apresentavam inovações para arte egípcia do período e, principalmente, se relacionavam com a forma como ela procurou legitimar o seu reinado.

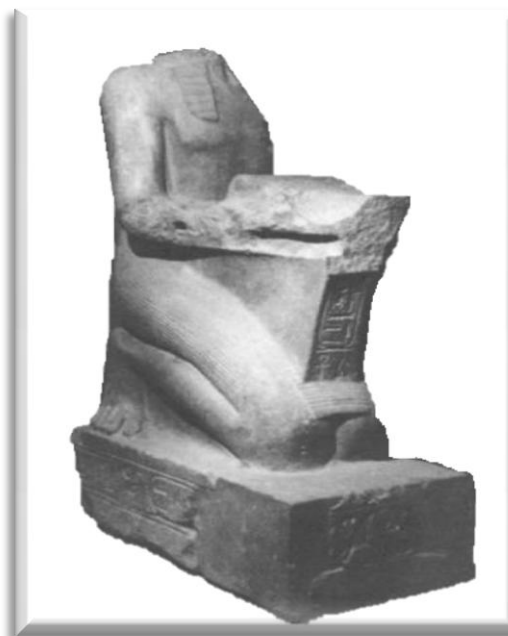
2.3 O modelo ajoelhado e sua continuidade ao longo do Novo Império

Tutmósis III era ainda criança quando seu pai faleceu e o havia nomeado como seu sucessor. Pela sua pouca idade, a sua tia, Hatshepsut, que tinha sido a esposa real de Tutmósis II, assumiu o poder e governou o Egito até a sua morte, conforme tratamos anteriormente. Mas, é preciso destacar que Tutmósis III era o sucessor escolhido pelo faraó para governar o Egito e que, com a morte de Hatshepsut, precisava não só assumir seu reinado, como também resgatar sua imagem e apagar a memória de Hatshepsut, destacando o caráter ilegítimo deste governo antecessor e destacando o seu papel de soberano legítimo descendente de uma linhagem real. Mesmo Hatshepsut sendo mulher e o Egito não ter uma tradição de mulheres governantes, ela ganhou grande força e poder usando da tradição egípcia e da arte para legitimar seu reinado. Hatshepsut foi uma figura forte, alcançando apoio entre os altos funcionários egípcios. Tutmósis III teria sido deixado em segundo plano, mas até no sentido de não haver questionamento sobre sua posição, ele recebeu uma educação que se adequava um descendente da linhagem real, que incluía, por exemplo, uma excelente instrução sobre a vida militar.

Desta forma, diferente do que ocorreu com Hatshepsut, que não foi conhecida por grandes vitórias em guerras e expansão das fronteiras do Egito, Tutmósis III teve importantes avanços militares e ficou conhecido pelas construções erguidas em memória a este momento de expansão egípcia. Mas, o que é importante destacar, neste caso, é que Tutmósis III, ao realizar tais construções, procurava legitimar cada vez mais seu reinado, exaltando sua imagem. Ele precisava recuperar e exaltar seu prestígio enquanto soberano egípcio. Quanto à Hatshepsut e Tutmósis III, há a questão sobre a semelhança estética entre estas representações. Como os reinados de Tutmósis III e Hatshepsut estiveram em um período muito próximo¹⁷, tratar da iconografia destes dois faraós costuma ser bastante complexo, dada a semelhança entre as suas imagens. Muitas vezes, se atribui o contexto arqueológico ou o registro escrito presentena estátua para definir a quem pertencia a escultura.

¹⁷ Alguns autores costumam tratar inclusive como um longo reinado de Tutmósis III correspondente a 42 anos, englobando os dois reinados, não reconhecendo, portanto, o reinado de Hatshepsut como um período independente.

Figura 17 – Amenmés – Novo Império – XIX Dinastia – ca. 1203 - 1199 a.C. – Quartzito Vermelho – A. 139,7cm – L. 49,2 cm



Fonte: YURCO, 1980.

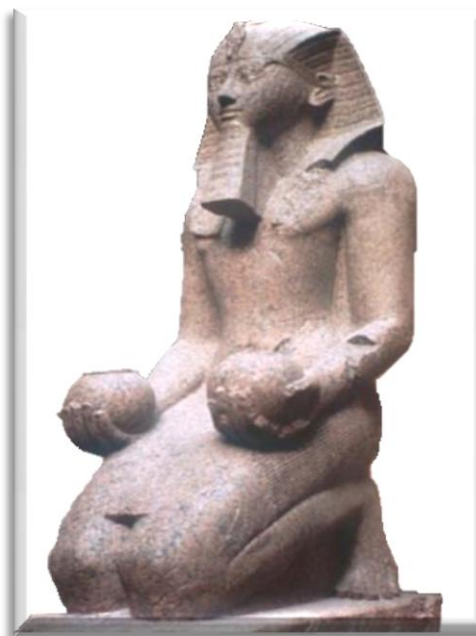
Além disso, com a morte de Hatshepsut, Tutmósis III mandou destruir as estátuas de sua tia, assim como apagou seu nome nas inscrições dos templos, dificultando atualmente a identificação dos registros por ela executados. Esse tipo de atitude era muito comum no Egito quando se queria apagar a memória de um faraó. Uma vez que sua representação fosse destruída e seu nome apagado, as funções destinadas à imagem no mundo dos mortos se perderiam também e o *Ka* deste faraó não conseguiria seguir seu ciclo e este faraó deixaria de existir. Às vezes, também poderia ocorrer que algumas estátuas fossem reaproveitadas por faraós inserindo o nome acima do nome apagado no cartucho de inscrição.

Temos um exemplo disto nas estátuas de Amenmés (Figura 17), da XIX Dinastia. Ele teria executado um par de estátuas ajoelhadas, nas quais, a partir de um levantamento realizado, se identificou que havia mais duas inscrições abaixo de uma camada de gesso: pela ordem o primeiro faraó que concebeu esta estátua foi Tutmósis III, que depois foi reaproveitada por Seti I e, por fim, aparece o nome de Amenmés. A mesma estátua foi, portanto, utilizada por três faraós em momentos diferentes da história egípcia. Este acontecimento era muito comum na arte egípcia. As estátuas eram reaproveitadas em diferentes momentos ao invés da destruição das mesmas, caso fosse necessário, dado a

demanda de execução de novas representações. O fato do nome ser apagado já configurava o apagamento da pessoa anterior.

No que se refere ao contexto das estátuas ajoelhadas, provavelmente Tutmósis III deve ter seguido o mesmo padrão instaurado por Hatshepsut. Mas, Tutmósis III não construiu nenhum templo em homenagem a uma divindade utilizando estátuas ajoelhadas para ornamentação do templo e associação a sua descendência real. Tutmósis III parece ter executado estas oferendas em diferentes ocasiões, para variados contextos. Suas esculturas, ao invés de longas séries de cerca dez estátuas colossais, variam entre grande porte e pequenas estatuetas de cerca de 13cm, que aparentemente não foram executadas para ficar em um templo, mas em um local de culto particular do faraó. Neste caso, Tutmósis III tanto explorou a ideia de legitimação de seu reinado através da religião e da relação com os deuses para legitimar seu reinado, quanto realizou estátuas para o mesmo contexto das imagens ajoelhadas bidimensionais, que dizem mais respeito à relação do faraó com sua função divina.

Figura 18 – Hatshepsut – Novo Império – XVIII Dinastia – 1479 a.C. – 1458 a.C. – Granito Vermelho – A. 210cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: NEBEKER, 2012.

A única escultura de Tutmósis III de tamanho colossal se encontra no Museu Egípcio do Cairo e foi identificada junto com outra de Hatshepsut (Figura 18). Por uma relação de

contexto arqueológico, uma representação foi identificada como sendo de Hatshepsut e outra de Tutmósis III (Figura 19). Ainda hoje, devido à semelhança entre elas, há dúvidas na identificação destas estátuas. Laboury, no entanto, destaca que, mesmo com a semelhança entre Hatshepsut e Tutmósis III, é possível identificar três diferenças primordiais entre estes dois faraós: primeiro – a projeção do rosto, enquanto Hatshepsut possuía um rosto com uma face mais plana e reta, Tutmósis III aparecia com as maçãs da bochecha mais proeminentes, deixando o desenho da face mais delineado; segundo – o desenho do rosto de Hatshepsut segue em uma linha reta até o queixo (até a barba divina), enquanto o queixo de Tutmósis III segue uma linha mais circular, em forma de S, seguindo desde a linha da boca até o queixo; e terceiro – o nariz de Tutmósis III era mais fino do que de Hatshepsut (LABOURY, 1998, p. 457–512).

Figura 19 – Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Granito Vermelho – A. 210cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: Antikforever, 2013.

Estas diferentes características podem ser observadas nestas duas representações que se encontram no Museu Egípcio do Cairo, confirmando que, mesmo sem o cartucho de identificação das estátuas, a primeira (Figura 18) se refere à Hatshepsut, enquanto a segunda (Figura 19), se trata de Tutmósis III. Mas, ambas apresentam duas características em comum: o material usado e a altura da estátua. Uma hipótese é que Tutmósis III, ao mandar destruir as

imagens de Hatshepsut, tenha usado esta estátua para fazer um par. Além disso, suas estátuas ajoelhadas não seguem este padrão de estátua colossal e, se seu uso estivesse destinado à entrada de um templo, por exemplo, precisaria ter sido executada em par. De qualquer forma, a forma do rosto ressalta que não foram feitas no mesmo momento: o rosto da Figura 19 era mais triangular, com as sobrancelhas mais arredondadas e a frente da face em forma de S.

Apesar das características apresentadas por Laboury, as feições de Tutmósis III também podem ser percebidas semelhantes às de Hatshepsut, pois Tutmósis III também realizou algumas estátuas com linhas mais suaves com certo caráter feminino, como eram realizadas as figuras de Hatshepsut, especialmente no início do seu reinado. Tutmósis III, já no fim de seu reinado, abandonou o tipo de referência estética que lembrava o estilo de Hatshepsut e retomou um modelo mais próximo de seu pai, Tutmósis II, e seu avô, Tutmósis I. Para este período, o rosto de Tutmósis III passou a ser representado com uma linha mais geométrica, em um formato de um cubo, com a mandíbula mais larga, deixando o rosto mais largo. A sobrancelha formava uma linha reta em horizontale os lábios perderam a ondulação para uma linha mais uniforme também na horizontal (LABOURY, 1998, p. 457–512). As demais estátuas ajoelhadas de Tutmósis III seguiram este padrão do rosto, tendo sido realizadas no final de seu reinado, por isso também passaram a contemplar outros contextos para além do templo divino. Neste sentido, também os usos destinados por Tutmósis III para estátuas ajoelhadas foi se modificando ao longo do seu reinado.

Esta característica mostra também o movimento arcaizante de Tutmósis III no sentido de recuperação de modelos anteriores de Hatshepsut, em que o rosto era desenvolvido no formato de um triângulo, com os olhos delineados em ondulações. Desta forma, há uma relação de uma composição híbrida em Hatshepsut: enquanto ela procurou recuperar um modelo antigo a fim de legitimar seu reinado, criando uma composição individual para sua expressão facial, Tutmósis III posteriormente buscou gradativamente substituir esse modelo e pouco a pouco retomar à Tutmósis I, também no sentido de recuperar a tradição ora abandonada por Hatshepsut. Neste sentido, por características diferentes, ambos são arcaizantes.

Figura 20 – Hatshepsut – Novo Império – XVIII Dinastia – 1479 a.C. – 1458 a.C. – Granito – A. 87cm / L. 32,5cm – Metropolitan Museu de Arte



Fonte: Coleção Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Isso pode ser visto ainda em Hatshepsut, como neste caso da Figura 20, em que o formato em triângulo de seu rosto fica mais nítido, assim como o desenho ondulado de suas sobrancelhas, dando uma linha mais leve para seu rosto. Enquanto isso, em Tutmósis III (Figura 21), as linhas mais retas e quadradas parecem mais marcante e mostram que deve ter sido executada já no fim de seu reinado. Os olhos aparecem mais abertos e a boca, apesar do leve sorriso, se apresenta em uma linha quase reta em horizontal.

Figura 21 – Tutmósis III – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1479 – 1425 a.C. – Calcita – A. 27,5cm / 9cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: A estatueta ajoelhada de Tutmósis II ofertando dois vasos, 2005.

De qualquer forma, é indiscutível que Hatshepsut trouxe para o Novo Império uma série de referências de uma antiguidade egípcia, sendo a representação ajoelhada apenas uma destas apropriações. Todavia, com a sua morte, há um equilíbrio entre o seu uso para a manutenção de uma legitimação da linhagem real e a recuperação arcaizante de modelos anteriores a Hatshepsut, a fim de apagar a sua memória, adaptando ainda as inovações estéticas dos reinados seguintes. Tutmósis III recorreu, portanto, a elementos arcaizantes para afirmação de sua própria imagem e este movimento vai acontecendo de forma gradativa ao longo de todo o seu reinado.

Enquanto no princípio de seu reinado, o faraó pareceu repetir aquilo proposto por Hatshepsut – como no uso das imagens colossais apresentados nas Figuras 18 e 19 –, as transformações ocorridas pela sua própria força enquanto faraó e de suas vitórias militares trouxeram para seu reinado uma mudança de postura, abandonando a estética de sua tia falecida. Tutmósis III trouxe ainda para a escultura ajoelhada uma importante inovação: a primeira representação em bronze realizada. Este material permitiu, como já tratado anteriormente, a possibilidade da integração da arte e da escrita, colocando a figura em uma posição mais próxima do hieróglifo “fazer oferendas”, com a eliminação dos negativos na

escultura e permitindo que a estátua fosse realizada em partes, erguendo mais os braços na altura do peito.

É preciso destacar também a relação de proporção das esculturas: enquanto as estátuas de Hatshepsut podiam chegar a 3 metros, a escultura em bronze de Tutmósis III tem cerca de 13cm. Embora em termos ritualísticos, a questão da proporção tem menor importância, considerando seu uso mágico para o mundo dos mortos, o que é significativo nesta relação é o contexto para o qual esta estátua foi realizada: ao invés de uma representação para o templo divino, dando proeminência à figura faraônica e ressaltando sua relação com a narrativa de um nascimento divino, a pequena estatueta está relacionada ao culto particular do faraó, portanto a relação de devoção do faraó. Tal estatueta se assemelha ao uso no qual o modelo foi mais utilizado somente no Período Tardio. Tutmósis III seguiu a pose ajoelhada, mas associou a um ambiente privado, dando-lhe um novo uso. Não era uma imitação, mas uma ressignificação, misturando a escultura, às características estéticas de Tutmósis III e o uso já estabelecido para pinturas e relevos.

Com a morte de Tutmósis III, seus sucessores que também eram descendentes de esposas secundárias do faraó – caso de Amenófis II, Amenófis III e Tutancâmon – acabaram utilizando da escultura mesclando os dois contextos de uso. As imagens tanto poderiam ser usadas no templo, destacando a soberania faraônica, como estavam associadas ao culto privado do faraó. Mas, o modelo continuou sendo usado como um símbolo dessa relação de legitimação das tradições egípcias agora instauradas para o Novo Império. Um destaque para o exemplo de Tutancâmon, que assumiu o reinado no Egito logo após um período de transformações religiosas propostas pelo seu pai. No sentido de recuperação de um tipo de culto considerado mais tradicional da arte egípcia, Tutancâmon retomou à escultura, não aquela ligada a seu pai, mas aquela associada às relações religiosas mais antigas, exaltando um tipo que deveria ter sido como ideal, daí a realização de uma pequena estatueta ajoelhada para o culto privado do faraó.

Outro exemplo de associação do faraó com sua descendência divina, se encontra na figura de Horemheb: trata-se das estátuas díades deste modelo, em que o faraó aparece ajoelhado diante de uma divindade, formando um grupo escultórico. Há poucas esculturas díades faraônicas deste tipo: há uma estátua do Novo Império do faraó Horemheb, em diorito, e outras três no Período Tardio, realizadas em bronze. No caso de Horemheb, se

referia a um deus em sua forma humana, enquanto as do Período Tardio, o deus aparece em sua forma animal.

Figura 22 – Horemheb com o deus Amon – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1319 – 1292 a.C. – Diorito – A. 152 cm – Museu do Luxor



Fonte: Egptologia e Arqueologia através de Imagens, 2014.

As estátuas díades ou até tríades, tanto entre figuras da família real, como entre o faraó e divindades são comuns a todas as dinastias egípcias. O próprio Horemheb apareceu em outros grupos escultóricos diante do deus, mas na posição em pé, como pode ser visto no exemplo deste uso na Figura 22, em que Horemheb apareceu junto ao deus Amon. Também esculpida em diorito, para o Templo de Luxor, a estátua mede 152 cm de altura, em tamanho bastante próximo a sua estátua ajoelhada. Neste caso, no entanto, a mão de Amon descansa na coroa de Horemheb, que segura um cajado contra o peito com a mão direita, o *Hega*, sendo protegido e apresentado pelo próprio deus.

Já no caso de sua representação díade ajoelhada diante do deus, Horemheb apareceu em pose de devoção, fazendo reverência ao deus Amon e lhe apresentando ofertas.

Novamente ligado ao templo divino, no mesmo material e quase no mesmo tamanho que a estátua da Figura 22 – o conjunto inteiro com o deus Amon tem 173 cm de altura –, Horemheb foi representado tal qual seus antecessores na XVIII Dinastia. Vale ressaltar sobre isto dois aspectos: primeiro – com o curto reinado de Tutancâmon, Horemheb ainda fazia parte de um processo de recuperação da arte egípcia considerada mais tradicional, anterior a Akenathon; segundo – Horemheb era um comandante-chefe militar, descontente com o reinado de Ay, sucessor de Tutancâmon, que se apoderou do trono egípcio. Para o mesmo local onde estas representações de adoração aqui mencionadas foram realizadas, Horemheb ornamentou as paredes do templo com a narrativa de um oráculo de Amon, confirmando a legitimidade de seu cargo, tal qual Hatshepsut faz em Deir el-Bahari.

Mas, Horemheb não tinha uma linhagem real, era um soldado que ganhou proeminência desde o reinado de Akenathon. Assumiu o poder apoiado pelos sacerdotes no sentido de restabelecer a ordem religiosa ora interrompida por Akenathon. Ele iniciou um período de reformas políticas internas, processo que prosseguiu pelo reinado de Seti I e Ramsés I – por ventura, outro militar nomeado sucessor de Horemheb. Tal reforma consistiu em restaurar os templos antigos dedicados ao deus Amon, eliminados por Akenathon.

Sendo assim, Horemheb retomou ao mesmo modelo de Hatshepsut para legitimar seu reinado. Vale ressaltar, no entanto, que, no decorrer das dinastias seguintes, quanto mais esta contextualização foi perdendo força, mais a estátua ajoelhada foi deixando de ser representada, até praticamente desaparecer na XX Dinastia e só ser resgatada no Período Tardio. É preciso ressaltar que esta escultura era um tipo de estatuária egípcia e haviam outras pessoas além do faraó que realizaram estátuas, nunca deixando totalmente de ser executada. Tais objetos já eram consagrados àquilo que se convencionou chamar de cânone egípcio. O uso de certas formas já tinha suas funções derivadas e deveriam ser seguidos a fim de garantir a eficácia no processo entre o mundo dos vivos e dos mortos.

3 O PERÍODO TARDIO

Este capítulo trata do movimento de retorno ao passado através do arcaísmo no Período Tardio, no sentido de uma forma de representação dos faraós que pertenciam a descendências estrangeiras às tradições egípcias. Tais estratégias de pertencimento a uma tradição também podem ser entendidas como uma preocupação de legitimar os reinados destes faraós, ocasionando uma produção artística híbrida entre as características mais tradicionais egípcias e elementos estéticos estrangeiros. Além desta relação estética, trataremos ainda neste capítulo da relação do uso do material, neste caso o bronze, como um fator que pode trazer características muito peculiares à execução das estátuas ajoelhadas deste período, assim como do tipo de objeto de oferendas realizado nestas representações. Estas características parecem remeter a um uso deste modelo em um contexto mais ligado ao culto privado do faraó e não ao templo divino, conforme ocorreu no Novo Império.

3.1 Contexto histórico

Durante o período chamado de Terceiro Período Intermediário, o Egito ficou dividido entre dois polos de poder, sendo um localizado ao norte, na região de Tânis, e outro, um pouco mais ao sul, em Tebas. Tânis passou a ser a nova capital no Delta Oriental, enquanto o sacerdote tebano tinha a função de chefe militar, para assegurar a defesa do território egípcio, especialmente dos povos vindos do sul, interessados em dominar uma área de melhor cheia do Nilo, que possibilitasse instaurar um sistema mais eficaz de agricultura ou ainda de garantir uma boa rota comercial. Essa divisão não significava que estes polos estavam efetivamente destacados entre si, mas tanto a descendência faraônica deveria ser assegurada pela linha real – portanto por laços de transmissão divina – como as relações com os sacerdotes tebanos era garantida pelas relações familiares entre estas duas regiões. De qualquer forma, enquanto na região de Tânis, os faraós eram sepultados segundo a tradição egípcia em fortificações no interior do templo dedicado ao deus Amon, em Tebas, os túmulos reais foram abertos e as múmias transferidas para outro sítio.

Esta transição garantia que o ouro encontrado nestes locais fosse reaproveitado, uma vez que o fim do Novo Império foi marcado pela perda do controle da região que corresponde

a Núbia, onde havia uma importante mina de ouro. A desocupação dos militares egípcios da Núbia fez com que outro povo ganhasse força que a princípio tinha sua ocupação nas povoações de Napata, Dongola e Saís: era o povo kushita, que pouco a pouco foi se aproximando da região de Tebas em busca de assegurar sua posição nesta região. Primeiro, os kushitas dominaram a Baixa Núbia. Depois, no sentido de legitimar sua ocupação, passaram a utilizar as construções deixadas pelos egípcios em seus rituais, misturando elementos da tradição egípcia e o culto matriarcal kushita.

Os líderes kushitas acabaram sendo reconhecidos em Tebas como soberanos, por intermédio do culto ao deus Amon. Ao Norte, os egípcios reagiram a esta ocupação instaurando uma nova dinastia liderada pelos príncipes de Saís, iniciando a XXIV Dinastia. O kushita Piy, no entanto, aproximadamente no ano de 746 a.C., derrotou este levante e foi reconhecido também pelo norte como um soberano. Isto não quer dizer que se instaurou um período de estabilidade política. Ao contrário, embora os príncipes do Delta tenham reconhecido o faraó Kushita, nunca deixaram de conspirar contra ele. Além disso, no ano de 722 a.C., tropas assírias avançaram na direção do Delta, após terem dominado Israel.

Mesmo com a ajuda do sul do faraó kushita, as tropas egípcias foram derrotadas e os assírios foram avançando até alcançarem Tebas, saqueando-a. O povo egípcio da região fugiu para Assur, permanecendo na região como exilados. Mesmo assim, os kushitas continuaram sendo reverenciados no Alto Egito como faraós. De qualquer forma, este movimento dissipou o poder egípcio, que acabou sendo retomado e reunificado no início da XXVI Dinastia, quando Psamético I derrotou os assírios, favorecido pelo enfraquecimento destas tropas, envolvidas em muitas batalhas com elamitas e babilônios. Como Psamético I era um príncipe do Saís, quando ele foi nomeado faraó, o Egito voltou a um período de domínio dos príncipes desta região, instaurando um período de dominação do reinado saíta entre os anos de 666 e 525 a.C. Este foi um momento de muitos conflitos entre os kushitas, os príncipes saítas e assírios por disputas territoriais no Egito, na Núbia e até na Palestina.

No campo das artes, essas influências de diferentes culturas são percebidas especialmente no caso do povo kushita, onde as representações mesclam não só elementos estéticos que rememoram os cultos kushitas, como egípcios ou ainda novas formas que juntam feições que passava pelo estilo das duas culturas. Elementos do passado egípcio, como o modelo ajoelhado foi recuperado, no sentido de igualar os faraós deste período à tradição egípcia. Outro importante momento de recuperação do passado foi o reinado de Amasis. Este

período é considerado como um momento de um chamado renascimento saíta¹⁸, onde, através de uma pesquisa em documentos antigos do passado, Amasis procurou retomar estilo de arte, mas também o culto de determinados deuses, da recuperação da escrita antiga e na composição de nomes faraônicos; enfim, ele procurou estabelecer, através de uma forte influência do passado, uma relação de seu reinado com a tradição egípcia, organizando e legitimando seu reinado, reverenciando sua força como governante.

Em 525 a.C., com a ajuda militar cipriota e fenícia, os persas invadiram o Egito, derrotando seu faraó. Cambises dominou a região, se instalando em Mênfis, e tornou o Egito em uma satrapia¹⁹ do Império Persa. Muitos egípcios foram condenados à morte ou deportados para Pérsia, fazendo com que Cambises ficasse conhecido como um governante sanguinário. Durante esse período de dominação persa, os egípcios tentaram retomar seu território com ajuda de outros povos, como os atenienses, opositores dos persas, mas foram, muitas vezes, derrotados. Somente com Nectanebo foi possível uma vitória mais expressiva contra os persas, mas seu sucessor, Nectanebo II teria sido novamente derrotado, instaurando mais um segundo período de dominação dos persas. Os persas só foram definitivamente derrotados no território egípcio pelas tropas de Alexandre, que instaurou outro período de dominação no Egito: os reis macedônicos, que culminaram, posteriormente, na era ptolomaica.

Sendo assim, o Egito no Período Tardio foi marcado por dominações estrangeiras e por grande instabilidade política, assim como pela presença constante de conflitos e guerras na luta pelo poder. Como ocorreu em momentos anteriores da história egípcia, os homens que se nomeavam governantes no Egito não procuraram impor o seu domínio, mas, sobretudo, eles procuraram ser reconhecidos como governantes legítimos do Egito. Por sua vez, quando os egípcios retomavam o poder, também precisavam assinalar sua relação com sua própria tradição, dado pela religiosidade egípcia. Era uma forma de legitimação do poder que se dava por meio intelectual para além das forças militares, que já haviam tomado o espaço físico. Mais do que tomar o poder, os governantes do Período Tardio precisavam garantir a

¹⁸ Como já tratado no Capítulo I, apesar da ideia de renascimento dizer respeito ao que trato como arcaísmo, no caso específico de Amasis, se trata de momento de recuperação do passado através de várias ações e este faraó é definido por diferentes autores como um percurso deste movimento de apropriação no Período Tardio especificamente como o que é entendido como renascimento. Ver: KESSLER, 2001 (In: SCHULZ&SEIDEL, 2001).

¹⁹ Nome dado as províncias do Império Persa, cujo governante, nomeado pelo rei, era chamado de sátrapa.

manutenção de seu domínio e evitar novos conflitos, o que poderia culminar na perda de seus reinados.

3.2 O povo kushita

O caso mais particular das formas de representação com faraós de origem estrangeira no Egito do Período Tardio foi o povo kushita, pois, nesse período – como vai acontecer posteriormente para o Período Ptolomaico –, se estabeleceu um modelo em que seus elementos estéticos foram misturados com as características egípcias. Por este motivo, o movimento do arcaísmo foi, muitas vezes, associado ao Período Tardio e não a toda história egípcia. Os faraós do Período Tardio procuraram buscar influências na história egípcia e, através da imagem, eles procuraram legitimar seus reinados. Além disso, o povo kushita é considerado um dos povos mais antigos da região da África, sendo anterior até ao povo egípcio.

É difícil estabelecer a região em que os kushitas ocuparam durante sua história, compreendida aproximadamente entre o sul do Egito e o norte do Sudão. Essa falta de definição sobre o espaço ocupado por eles se dá pela escassez de registro sobre este povo, que, por vezes, acabou chegando até os dias de hoje por meio de outras civilizações, como os egípcios. O próprio nome Kushita ou Kuchita pode ser escrito de acordo com várias grafias dependendo da tradução bíblica. Isto porque os kushitas são relacionados com um povo citado na criação do mundo no velho testamento da bíblia cristã: “O segundo rio chama-se Geon: ele rodeia toda a terra de Cuch” (GÊNESIS, 2:13). A passagem fala especificamente do trabalho divino de criação do mundo, onde, depois de criar o Jardim do Éden, o deus Javé teria criado um rio que regava seu Jardim e dele saíam mais quatro braços. Um destes braços seria o rio de Geon, que banhava a região de Cuch.

Em outra passagem, ainda no mesmo livro da bíblia, Cuch é citado como filho de Cam e neto de Noé (GÊNESIS, 10: 6–8). Cam, pai de Cuch, filho de Noé, era descendente de Canaã e foi amaldiçoado pelo pai por tê-lo visto nu durante a sua embriaguez, não tendo o protegido de sua nudez como fizeram os demais irmãos. Noé teria amaldiçoado Cam a ser escravo. De qualquer forma, segundo a tradição bíblica, os filhos de Noé teriam se dispersado pelo mundo a fim de repovoá-lo após o episódio do dilúvio. Cuch teria ficado responsável por repovoar a região onde atualmente se localiza o norte da África, sendo associado aos estudos sobre a

cultura africana e a descendência negra no mundo. A grafia do nome Kushita também é associada à tradução bíblica do termo, podendo aparecer ainda como Cuche, kuchita, cuchita ou cuxita. Na verdade, não existe nenhuma comprovação sobre a relação do Cuch e do povo kushita e de como eles se deslocaram ao longo dos anos por aquela região, apenas hipóteses de teologia cristã para uma versão de um mundo sobre uma mesma descendência.

A primeira capital identificada estabelecido pelos kushitas foi a região de Napata e, posteriormente, a região de Meroé. Também não há muitos registros sobre como o povo kushita viveu e seus costumes culturais. Entre os anos de 2009 e 2012, um achado arqueológico no Sudão foi associado ao povo kushita. Trata-se de uma série de pirâmides de pequenas proporções – se comparadas às pirâmides egípcias –, dispostas em um espaço de 500 metros quadrados de dimensão. As pirâmides seriam usadas para sepultamentos, como no Egito, o que levou a pesquisadores, como Vincent Francigny (FRANCIGNY&RILLY, 2011), a associar tais construções a influência cultural egípcia.

De fato, no sentido de se estabelecer pela região do Nilo, os kushitas procuraram se apropriar de elementos da cultura egípcia, a fim de encontrarem maior legitimação para o seu domínio. Uma questão primordial adotada pelos kushitas, desde a XXVI Dinastia, foi que os casamentos realizados entre o soberano e uma rainha que tivesse uma descendência real egípcia. Esta rainha passou a ocupar o posto de sacerdotisa de Amon. Essa importância da mulher no poder de Kush foi tanta que a região de Meroé, entre os II e IV a.C., provavelmente teve um domínio matriarcal, denominado Candaces ou Kandakes. Este domínio se manteve até cerca de 350 d.C., quando os kushitas foram derrotados por outro povo local e sua cultura começou a ser dissipada. As imagens do Período Tardio, portanto, traziam uma estética bastante híbrida sobre os modelos e as referências que compõe tais obras. Existem representações que chegam a mesclar elementos egípcios, como o tipo de toucado, com características kushitas, como o cordão de cordeiro.

Figura 23 – Representação híbrida com presença de divindade egípcia e kushita



Fonte: DOMINGUES, 2014.

Na representação bidimensional isso fica ainda mais nítido, conforme a Figura 23: à esquerda da imagem está o deus Rá, deus do sol egípcio; ao seu lado, uma divindade muito cultuada pelos kushitas, o Apedemak, protetor do exército, sendo apresentado com a cabeça de um leão; à sua frente, um casal real estava sendo apresentado aos deuses. Este relevo era do templo do deus Apedemak, erguido por volta do ano de 230 a.C., na região de Meroé, posterior, portanto, ao período de dominação kushita no Egito. O próprio deus Apedemak é colocado na posição em três quartos, com o saiote curto real, o corpo do homem com cabeça de animal, isto é, tudo remetia aos modelos egípcios. Os toucados das quatro figuras se mesclam entre a tradição egípcia e kushita. Mesmo a escrita kushita, até o século II a.C., era realizada por hieróglifos.

Por fim, vale ressaltar que, mesmo com a relação à escrita, os kushitas foram adaptando características de outras civilizações. Inicialmente, eles não desenvolveram uma língua própria, por isso até os dias de hoje só foram traduzidos alguns poucos nomes kushitas, em períodos muito posteriores do início da sua história. Durante o período de dominação no Egito, eles adotaram a língua hieroglífica. Posteriormente, agregaram outras formas de escrita de outras civilizações, assim como a escrita egípcia foi perdendo a força mesmo no Egito.

Neste sentido, torna-se ainda mais difícil mapear características desse povo sem maiores registros encontrados em escavações arqueológicas.

3.3 Representações ajoelhadas em bronze

Como foi apresentado no Capítulo I, o uso do bronze trouxe grande modificação para o modelo da estátua ajoelhada, como em toda estatuária egípcia, trazendo a possibilidade de execução de uma representação com detalhes outrora não alcançados com materiais menos maleáveis. A primeira questão primordial para o uso do bronze consistia no desenvolvimento da escultura em partes ao invés de um bloco inteiro de rocha para compor uma peça, como seria de outro material. Essa divisão das partes fez com que a obra tivesse um detalhamento mais específico, como os braços que passaram a ser mais erguidos à altura do peito e não mais repousando sobre as coxas, como em outros materiais.

Essa posição se aproximava muito mais do hieróglifo do ‘ato de fazer oferendas’ do que qualquer outra posição, unindo assim escrita e imagem, um dos principais objetivos da arte egípcia. Além disso, com os braços livres do corpo, novas formas puderam ser executadas, como o uso de objetos de oferendas que não eram tão bem realizados em rochas menos maleáveis. No Período Tardio, quase todas as estátuas tiveram a oferenda perdida, com exceção das estátuas segurando o vaso *nw*. Porém, parece claro que tanto o braço quanto o objeto de oferendas eram feitos separadamente a ser unificado por encaixe.

Figura 24 – Tutancâmon – Novo Império – XVIII Dinastia – ca. 1333 – 1323 a.C. – Bronze com incrustações em ouro – Museu de Arqueologia, Universidade da Pensilvânia



Fonte: NEBEKER, 2013.

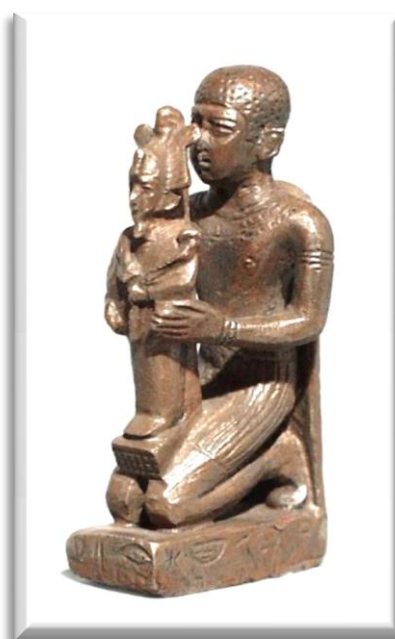
Mais do que isso: o objeto foi realizado para ser encaixado na estátua, livre de um suporte que o prendesse a mesma. Em um caso anterior, em Tutancâmon em bronze (Figura 24), apesar da ausência dos braços, não deixando claro o que Tutancâmon segurava, são nítidas duas pequenas fraturas, uma na barriga da estátua e outra em meio ao seu saiote, onde não parece haver dúvidas que o objeto que ele segurava estava preso ao corpo. Esse tipo de inserção é bastante distante dos modelos com o vaso *nw*, deixando claro que o objeto segurado por Tutancâmon deveria ser algo que seguia ao longo de seu corpo. Essa forma é bastante comum no Novo Império considerando que se imaginava, a partir da experiência com outros materiais, que determinados objetos de oferendas precisavam ficar presos ao corpo para que não fossem perdidos.

A estátua de Tutancâmon, no entanto, demonstra que, pelo encaixe da barriga, qualquer que fosse sua oferenda, deveria estar posicionado na altura do peito e não rebaixado junto à coxa da estátua. Este objeto deve ter sido realizado também separadamente para depois ser inserido na estátua. Não se pode determinar qual o tipo de objeto segurado por Tutancâmon, os locais de inserção da sua estátua nos sugerem apenas que não se trata de um vaso *nw*, mas poderia ser qualquer outro tipo de objeto como a mesa de oferendas, um sistro, um naos ou ainda divindades. Porém, quase todos eles não eram comuns em estátuas

faraônicas do Novo Império, com exceção da mesa de oferendas, já executada anteriormente por outros faraós, sugerindo, portanto, por comparação, que pudesse ser a mesa de oferendas. Além disso, o encaixe realizado no saïote-shendyt também se assemelha ao realizado em outros materiais com mesa de oferendas.

No caso de Período Tardio, no entanto, apesar de quase todas as estátuas em bronze que não foram executadas com o vaso *nw*, o objeto ter sido perdido, os braços ainda se mantêm, chamando a atenção a dois elementos primordiais: o objeto estava totalmente livre e a posição das mãos são posicionadas com as palmas abertas para dentro, paralelas entre si. Isto significa que o objeto segurado por estas estátuas acompanhava o corpo da estátua. Sendo assim, o objeto não poderia ser nem a mesa de oferendas, nem o vaso ‘*nw*’, onde as palmas da mão ficam erguidas para cima, nem uma estela, pois, neste caso, a palma da mão fica erguida para frente pra sustentação da própria estela. Resta-nos as estátuas teóforas, naóforas e sistróforas, sendo a última muito pouco comum em qualquer período dinástico para representação faraônica, sendo pouco provável que os faraós de Período Tardio fizessem um uso de pouca importância para o contexto faraônico.

Figura 25 – Estátua Teófora de Homem Desconhecido segurando diante de si o deus Osíris – Período Ptolomaico? – Bronze – A. 6,5cm – Museu Hermitage, São Petersburgo

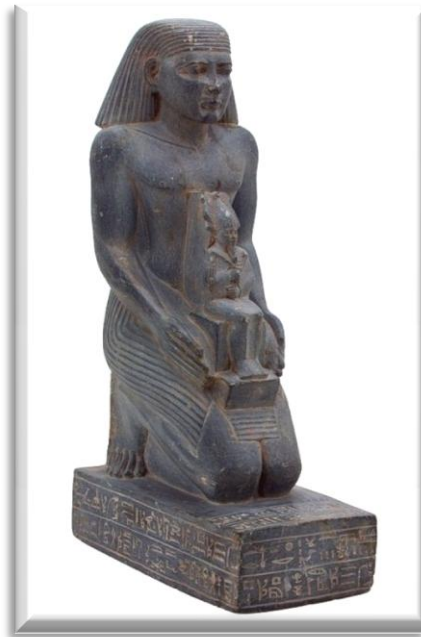


Fonte: Catálogo Online Museu Egípcio Global, 2016.

Sendo assim, estas estátuas faraônicas do Período Tardio com perda de seu objeto de oferendas provavelmente devem se tratar de estátuas naóforas ou teóforas. Não há muitas imagens em bronze mesmo fora do contexto faraônico. Um desses poucos casos está na figura identificada como *Hor*, datada do fim do Período Ptolomaico (Figura 25). Trata-se de uma estátua em uma base retangular de um homem ajoelhado segurando uma estátua de Osíris à sua frente. Ele usa um saiote curto, um tipo de colar e pulseiras. O tipo de desenho dos cabelos não remete a representações egípcias, se tratando, provavelmente, de uma figura estrangeira. Há uma coluna traseira tem forma de uma estela com uma figura de Isis. À esquerda, o lado frontal e direito da base tem uma inscrição com uma oração a Osíris.

Como no caso do Tutancâmon, a base do objeto de oferendas se sustenta pelo saiote da estátua, mas, neste caso, o corpo do deus Osíris é projetado em pé erguido paralelo ao corpo da estátua, encostando apenas na mão da mesma, sem a necessidade de outro suporte atrás para sua sustentação. Essa projeção destacada do corpo é diferente em caso de estátuas executadas em outro material que não o bronze, pois, neste caso, o monólito não sustentaria a divindade tão afastada do corpo da estátua, se desprendendo e quebrando. Estátuas realizadas em outros materiais, portanto, apresentavam um negativo entre a divindade e o corpo da estátua, sendo a divindade representada mais próximo do corpo da estátua, a fim de diminuir o espaço de negativo. Há duas características principais para a posição das mãos: primeiro – o antebraço está estendido à altura do peito, segurando a divindade quase que pelo meio da mesma; segundo – os antebraços estão levemente inclinados para dentro e não paralelos às pernas da estátua. Essas duas características se diferenciam das naóforas ou mesmo das teóforas em que a divindade está sentada sobre o trono.

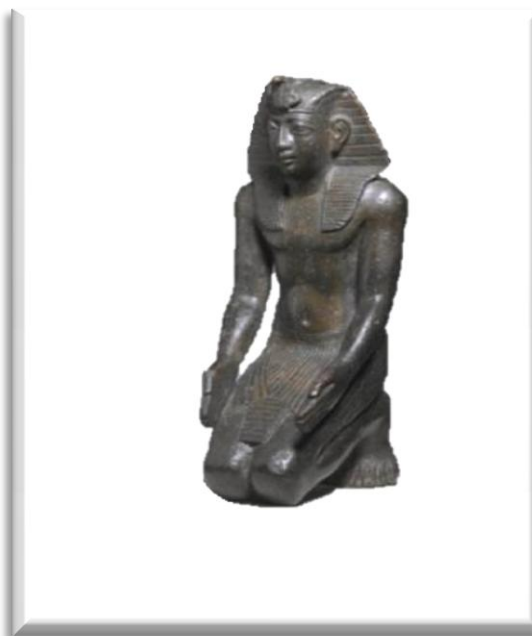
Figura 26 – Estátua Teófora de *Jw.f-ʿ3* segurando diante de si o deus Osíris – Período Tardio – XXX Dinastia – ca. 380 – 342 a.C. – Xisto – A. 36cm/ L. 10cm – Museu Egípcio do Cairo



Fonte: Catálogo Online Museu Egípcio Global, 2016.

Nestes dois casos, ao invés dos antebraços para cima e inclinados para dentro, a representação é executada com os antebraços quase encostados nas pernas e paralelos às mesmas, como pode ser observada na estátua teófora de *Jw.f-ʿ3* (Figura 26) segurando diante de si o deus Osíris. O espaço ocupado pelo trono tanto modifica a posição dos braços com relação às estátuas em que a divindade está em pé, como diminui o negativo se comparada as com as divindades em pé realizadas em outro material que não o bronze.

Figura 27 – Néchao II – Período Tardio – XXVI Dinastia – Bronze – A. 14cm / L. 5,7cm – Museu do Brooklyn



Fonte: WILBOUR, 2011.

No caso das estátuas faraônicas do Período Tardio que estão sem objeto de oferendas, em sua maioria, a posição das mãos são posicionadas com as palmas abertas para dentro, paralelas entre si e paralelas às pernas e próximas das mesmas, não remetendo, portanto, a posição das estátuas teóforas com a divindade em pé (Figura 27). Apenas duas imagens desta série aparecem com as mãos mais erguidas: um faraó kushita e Néchao II, mas ambas estão com os antebraços abertos paralelos à perna, sugerindo que o objeto segurado era um naos ou uma divindade sentada sobre seu trono.

Outro fator importante quanto ao uso do bronze do Período Tardio é a dimensão das estátuas. Ao contrário do Novo Império em que as estátuas podiam chegar até três metros de altura, apenas uma Nectanebo I segue mais ou menos esta característica de maiores dimensões²⁰ com aproximadamente um metro de altura, enquanto todas as demais desse período giram em torno de 6 a 20 cm. A questão destas representações em tamanho reduzido nos remete ao uso ao qual elas estavam destinadas. A proporção tem um significado diferente no Egito, uma vez que uma estátua colossal tinha a mesma função ritual de outra de pequena

²⁰ Esta estátua é executada em granito. Ver Anexo I – Catálogo de estátuas ajoelhadas egípcias faraônicas – Figura 78.

proporção. Seu uso era destinado a dar vida às imagens no mundo dos mortos e para isto não se diferenciava o tamanho com o qual a representação era feita. A imagem cumpriria, de qualquer forma, a sua função (LABOURY, 1998, p. 131 – 148).

Desta forma, a dimensão não diferenciava a função ritual da imagem de dar vida ao morto no mundo dos mortos, mas modificava o local onde essa estátua poderia ser realizada. Mesmo que não tenhamos as informações de proveniência das estátuas ajoelhadas em bronze do Período Tardio, seu tipo nos remete a função de ofertar aos deuses egípcios, ao culto privado do faraó, provavelmente seguindo a mesma orientação das pinturas e relevos de oferendas, isto é, destinado a um local privado do sarcófago e para o enterramento. Este uso parecia comum a praticamente todo Período Tardio e se diferenciava diretamente do Novo Império, em que as estátuas foram mais usadas no templo divino, muitas vezes associadas a narrativa do nascimento divino do faraó.

É preciso, neste caso, compreender a relação de apropriação da imagem do passado como um fator de legitimação dos faraós do Período Tardio diferente do que ocorre no Novo Império: enquanto o Novo Império os faraós se apropriavam de imagens do passado tanto para recuperar sua própria tradição, como para associar às descendências divinas do faraó; no Período Tardio, a legitimação se dava pelo pertencimento às tradições egípcias. Isto significa que no Novo Império o fator de legitimação pelo arcaísmo se dava não só pela tradição, mas pela veracidade da narrativa das cenas ou pela simples veracidade da descendência divina do faraó, enquanto no Período Tardio, a manutenção do poder faraônico ocorria pelo pertencimento à tradição e as funções ritualísticas da imagem.

A questão da narrativa para o Novo Império nos remetia a outro problema: se tratamos a arte egípcia como representações que se referiam a imagens produzidas com uma função mágica, ritualística, qual a importância de imagens produzidas em um templo narrando e justificando uma descendência divina do faraó? A quem são direcionadas estas imagens? Para que a narrativa do nascimento divino tivesse alguma eficácia sobre o poder político faraônico, estas imagens precisavam ser vistas, mesmo que por um seleto grupo de pessoas que tivessem acesso a estes lugares sagrados.

Minha hipótese para este caso das representações ajoelhadas é que somente através da religião, tão importante para esta cultura, que o poder político podia se legitimar em qualquer momento da história egípcia. Os faraós sempre procuraram construir através das imagens sua

relação com o mundo divino acima de qualquer aspecto humano de poder. Por este motivo, em momentos em que a sucessão faraônica ocorreu de forma diferente daquela vista como a ideal, foi preciso que os faraós criassem estratégias para se manterem no poder. A religião também deveria ser usada como suporte para este movimento e as imagens deveriam mostrar uma predisposição dos deuses em aprovar este novo acontecimento político.

Neste sentido, as imagens transcendiam sua função ritual ligada ao mundo dos mortos e davam base às relações de poder no Egito. As representações ajoelhadas apareciam neste contexto dando elo ao divino e ao faraó. Somente a posição de devoção e de aceitação àquilo determinado pelos deuses poderia justificar a manutenção do poder. O faraó se dirigia aos deuses ofertando-lhes sua posição faraônica que diz respeito a sua própria vontade em aceitação ao desejo dos deuses e isto faz com que o poder também não seja questionado.

Mas, especificamente sobre o Período Tardio, este tipo de narrativa tem menor uso, embora estes faraós também não pertencessem a descendência faraônica, o pertencimento as tradições egípcias e possibilidade de realizar o mesmo ritual que era realizado somente por estes faraós trazia em si já um lugar de legitimação de poder. Por este motivo, as estátuas devem ter sido executadas para o culto privado do faraó e tinham uma função mais ritual, tal qual acontecia nas imagens bidimensionais. Novamente é a religiosidade que dá sustentação às bases do poder, mas o efeito produzido pelas imagens vai além dos processos ritualísticos e do mundo dos mortos: ela é o alicerce, na verdade, para todas as relações da sociedade. Desta forma, a representação ajoelhada em posição de oferenda tridimensional ganhou força somente nestes momentos, exatamente ligada a estes eventos de legitimação do poder faraônico.

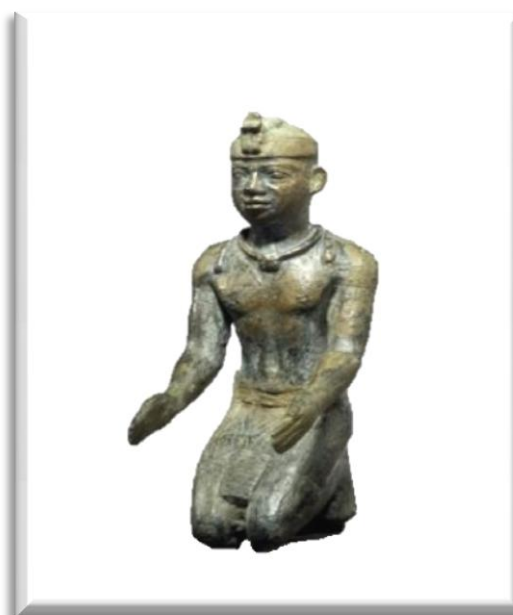
Outro aspecto importante é que as características estéticas faraônicas do Período Tardio, especialmente no momento de domínio do povo kushita, em alguns usos para modelos de estatuária egípcia, passaram por diferentes contextos e possuem muitas variações dos tipos de desenhos das obras. O que torna mais difícil compreender essas diferenças está no fato que muitas informações sobre estes povos estrangeiros ainda não possuem muito aprofundamento, nem mesmo a escrita, em alguns casos, chegou a ser traduzida ou mesmo se tem conhecimento sobre as regiões que esses povos realmente ocuparam ao longo da sua história.

No caso kushita, depois do contato com o povo egípcio, no entanto, algumas influências estéticas e culturais – como o culto de determinados deuses, a forma destas

divindades ou mesmo o estilo da figura faraônica como um soberano – são mais perceptíveis e mesmo através dos registros egípcios é possível encontrar algumas poucas informações sobre este povo. Alguns elementos estéticos pareciam comuns aos kushitas: a primeira delas consiste na dimensão das obras, pequenas estatuetas em bronze, o uso de metais preciosos em pequenas imagens, em reduzidos templos e pirâmides funerárias, executando sua devoção aos deuses, mas realizando sua relação de soberania através das imagens.

O segundo aspecto observado foi a presença do colar de carneiro, referente ao culto kushita e não egípcio. A única vestimenta usada por eles, como acontece com os faraós egípcios é a presença do saio curto, com o cinto por cima com identificação do nome do faraó. Eles usavam ainda um toucado com abas arredondadas, decorado com linhas em círculos, que é fixado por uma faixa frontal na qual se fixavam dois uraeus, com um falcão gravado na parte de trás, que se diferencia de outros momentos de dominação estrangeira no Egito, como no domínio persa, em que as estátuas possuíam um ou dois uraeus que se estendiam da parte de trás da coroa até o cinto. A musculatura também era levemente delineada, deixando os músculos proeminentes, ao invés do porte atlético em linhas retas dos faraós egípcios. As sobrancelhas eram representadas em curvas, assim como os ombros também desenhados em relevo. O rosto era pesado, arredondado, com orelhas e olhos grandes, com lábios carnudos e um queixo duplo, mas não proeminente.

Figura 28 – Faraó kushita – Período Tardio – XXV Dinastia – ca. 713 – 644 a.C. – Bronze – A. 11,2cm – Museu Britânico, Londres



Fonte: Catálogo Online Museu Britânico de Londres, 2013.

Nesta imagem de um faraó kushita do Período Tardio (Figura 28), tais características são bastante notórias: a presença do toucado com abas arredondadas com o uraeus, o colar de carneiro, os ombros que se alongam para baixo, as sobrancelhas em curva seguida de grandes olhos, as maçãs do rosto proeminentes, as grandes orelhas, a musculatura leve mais bem delineada e, por fim, o saiote curto com o cinto que deveria trazer a inscrição do nome do faraó, agora perdida. Características kushitas e egípcias que se mesclam na representação. Após o período de dominação kushita, também se pode observar a manutenção do uso das estátuas ajoelhadas com características mais próximas novamente no Antigo Império, como o desenho do rosto com a linha mais reta do rosto, seguido do seu porte mais atlético tal qual eram apresentados os faraós egípcios do Antigo Império, conforme pode ser visto na Figura 29 de um faraó desconhecido que governou o Egito posterior ao período de dominação kushita.

Figura 29 – Faraó Desconhecido – Período Tardio – XXVI Dinastia – ca. 664 – 525 – Bronze – A. 12,4cm – Museu Hermitage, São Petersburgo



Fonte: Catálogo Online Museu Egípcio Global, 2013.

É interessante ressaltar, no caso da Figura 29, a presença abaixo da base de locais de encaixe. Essa estátua provavelmente pertencia a um conjunto maior, possivelmente uma estátua díade. As mãos não estão livres, mas há um pequeno negativo abaixo de cada mão para auxiliar no suporte das mesmas. Já o objeto de oferendas, como deve ter sido apenas

encaixado, acabou se perdendo. De qualquer forma, o que chama atenção para o Período Tardio é o retorno para o uso das representações ajoelhadas, mas uma adaptação, tanto para os contextos de uso – considerando essas representações em dimensão bastante reduzida –, quanto para as formas de representação dos corpos da estátua, em alguns casos trazendo elementos estrangeiros, outros momentos, optando por características mais peculiares do Antigo Império.

CONCLUSÃO

Ao tratar do modelo ajoelhado era necessário abordar três questionamentos fundamentais para compreender seu uso: primeiro – por que as esculturas são menos executadas do que as representações bidimensionais considerando a importância das oferendas para a religiosidade egípcia? Segundo – uma vez estabelecido os períodos de seu maior uso, por que estas estátuas se concentram nestas dinastias e são deixadas de lado posteriormente? E terceiro – como essas imagens são apropriadas, ressignificadas e circulavam durante momentos diferentes da história?

Procurei, ao longo deste trabalho, usar estes três questionamentos como orientação para o entender o uso deste modelo na estatuária. Sobre o primeiro e o segundo questionamento, concluo que a estátua ajoelhada não fazia parte de um conjunto de características estéticas mais comuns ao faraó. Estas esculturas aconteceram em momentos mais específicos da história egípcia, associadas não somente a religiosidade, mas a faraós que buscavam legitimar seu direito de reinar sobre o Egito. Este fator é comum aos dois períodos de seu maior aparecimento: o Novo Império e o Período Tardio. Embora esses dois momentos tenham características muito particulares, parece clara a importância para o poder político faraônico, associado a outros fatores, como a ligação desta imagem com o nascimento divino faraônico.

Quanto ao terceiro questionamento, as imagens – como a escrita egípcia e a sua arquitetura – eram estudadas pelos faraós e reinseridas em uma determinada dinastia de acordo com a necessidade de cada período. Há casos, como de Hatshepsut, em que se buscou influência da arquitetura e das esculturas da XI Dinastia, no Médio Império, associando sua imagem a uma representação anterior da tradição egípcia, lhe garantindo à manutenção da relação de pertencimento do faraó a sucessão de descendentes reais de um reinado. Em outros momentos da história em que este fator não era tão significativo, a estátua ajoelhada caiu em desuso. As imagens nunca desapareceram efetivamente do contexto egípcio de uma maneira geral, mas do uso faraônico, pois a necessidade de seu uso para uma função mais significativa era o que determinaria seu aparecimento em determinados momentos históricos de poder real.

Quanto à relação deste modelo com a legitimação política, ela acontece uma vez que é a própria religiosidade que dava base ao poder faraônico. A narrativa que justifica o reinado

era a do nascimento divino, portanto, o momento em que o deus escolhia aquela figura para governar o Egito. Mesmo quando não há a narrativa, os valores ritualísticos se sobressaíam, como no Período Tardio, onde o pertencimento às tradições reais garantia a manutenção do reinado. A imagem, afinal, criava relações de valores no âmbito simbólico para além dos aspectos religiosos e como isso podia influenciar na própria figura faraônica e dar legitimidade a uma hierarquização social. Para analisar este aspecto, a discussão deste trabalho procurou ainda estabelecer um paralelo entre a análise das estátuas, o momento histórico em que estas apareciam e o contexto os quais justificaram seu uso e seu desuso na arte egípcia.

Já no que se refere aos elementos estéticos que compõe a representação ajoelhada, alguns aspectos são mais comuns a cada período: no Novo Império há estátuas em dimensões que podiam chegar de até três metros de altura. As estátuas, em sua maioria, são realizadas em rochas menos maleáveis e contemplam o templo divino. Há um uso mais intenso do vaso *nw* como objeto de oferendas e, em alguns casos, também apareciam a mesa de oferendas. No caso do Período Tardio, as estátuas, executadas em bronze, são realizadas em torno de seis a vinte cm apenas. O cenário do templo divino não tem muita importância para a representação ajoelhada deste período e é no culto privado que apareceu mais intensamente. Quanto ao objeto de oferendas, embora o vaso *nw* nunca tenha deixado de ser executado, as estátuas faraônicas foram realizadas mais intensamente em estilo *naófora* e/ou *teófora*.

O que se pode perceber, portanto, ao analisar uma produção de arte da antiguidade, mesmo que se tenha o papel religioso, este não é o único contexto ao qual tais objetos são associados. Um objeto não é apenas uma peça ritualística, mas encadeia uma série de outras relações e a arte se mantém em constante movimento, ganhando novos usos, funções e atributos. A imagem era tratada como aquela que transferia, simbolicamente, o poder e dava corpo às necessidades das civilizações, seja ela política, econômica ou religiosa e até mesmo artísticas. Sendo assim, esta relação vai além de um único processo de apenas ser objeto de contemplação: a imagem e o texto se unificam, dando corpo a determinada relação a qual se queria exprimir.

Porque a história da imagem não é uma simples narrativa de histórias, mas algo que se modifica a todo tempo, mesmo que possa parecer imutável, como no caso egípcio. Isto porque os objetos não são estáticos ao longo da história. Ao se tratar, por exemplo, de casos particulares, como em estátuas egípcias ajoelhadas, em que possuíam valor de culto, porém,

o que se observa é que os períodos dinásticos em que essa estatuária mais aparecia eram exatamente aqueles marcados por determinados movimentos e estratégias que não eram associadas somente aos rituais religiosos, isto é, são momentos em que o faraó aparecia em ambientes públicos buscando a afirmação da sua própria imagem enquanto soberano político.

O que ocorreu, por exemplo, com Hatshepsut é uma ascensão de valores, na medida em que ela buscou um tipo de relação com a obra de arte muito peculiar, inovadora para a arte egípcia e que, sobretudo, destacava uma exposição de si mesma como autoridade política incontestável, mesmo em uma pose de devoção. Embora Hatshepsut tenha inaugurado esta forma de maneira mais expressiva, seu uso ganhou novo significado a partir dela, mesmo ainda no Novo Império, não deixando, todavia, de se referir a possibilidade de legitimação do poder faraônico.

Outro fator foi a mudança no tipo de objeto destinado à oferenda, pois apesar do vaso *nw* ter sido utilizado até o fim dos períodos dinásticos egípcios, outros objetos passaram a ser incorporados a esta iconografia e foram amplamente utilizados no Período Tardio, como as mesas de oferendas, as estelas, os naos, os deuses e outros tipos de vasos e, na medida em que estes objetos foram incorporados a estatuária, uma nova composição formal foi se estabelecendo a fim de solucionar problemas estéticos que, por ventura, pudessem aparecer, como o peso do material ou a forma de posição das mãos. Esse fator pode ter sido significativo para contribuir com outras formas de representação da estatuária egípcia.

Sendo assim, estes períodos de oscilação em que a estátua ajoelhada egípcia aparecia e desaparecia na representação faraônica estariam ligados a um tipo de legitimidade social/política que só ganhavam força porque estão ancoradas em aspectos religiosos e davam maior autenticidade à soberania faraônica, que, neste sentido, se tornaram absolutas ao observador, sendo, portanto, incontestáveis. Apesar de não haver um único contexto para o uso desta estatuária – vimos que no Período Tardio, em um contexto privado, elas ganharam nova conotação –, mas como essa pose tinha inicialmente uma função fundamentalmente religiosa, o que se observou, em sentido oposto, é que as motivações político-sociais acabaram por influenciar seu uso e, neste caso, a estátua ajoelhada em posição de oferenda era usada para realçar a posição de legitimação política, a partir da própria pose de humildade e aceitação das vontades divinas.

Mesmo no que se refere a uma arte como a egípcia, em que a representação, de um modo geral, tivesse um contexto essencialmente religioso, a arte não está desconectada das relações culturais, sociopolíticas e até da reverência à imagem do sujeito apresentado, sendo, por fim, simbólicas e estéticas. As apropriações da imagem não buscavam copiar modelos do passado. Não era uma simples imitação, mas eram ressignificadas e a relação entre tradição e inovação provocava uma constante transformação na arte egípcia, mesmo que ela possa parecer imperceptível informalmente. Essa ressignificação das imagens está ligada, no caso da escultura, às relações de legitimação do poder faraônico e a possibilidade de pertencimento à tradição egípcia. As imagens não estavam desassociadas do contexto religioso, mas iam além do ritual, trazendo novos valores para a civilização egípcia, como aspectos de hierarquização social, que só foram possíveis pela base ter sido a religiosidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALDRED, C. *The Carnarvon Statuette of Amūn*. Londres: The Journal of Egyptian Archaeology 42, 1956, p. 3–7.

ALDRED, C. *Egyptian Art – In the Days of the Pharaohs*. Londres: Thames and Hudson, 1985.

ALDRED, C. *A statue of king Neferkare ‘ Ramesses IX*. Cairo: JEA 41, 1955, p. 3–8.

ALDRED, C. *The development of ancient Egyptian art: from 3200 to 1315 B.C.*. Londres: A. Tiranti, 1962.

‘Amenhotep II in the Double Crown, Kneeling and Offering’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100003354>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

Ancient Egypt and Archaeology web site. Luxor: Catálogo Online do Museu do Luxor, 2013. Disponível em: <http://www.ancient-egypt.co.uk/luxor_museum/pages/horemheb,%20before%20amun%204.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

ARGAN, G.C. *Crítica de Arte: Uma Perspectiva Antropológica*. Rio de Janeiro: Conccintas 8, 2007.

ARNOLD, D. *Building in Egypt: Pharaonic Stone Masonry*. Nova York: Oxford University Press, 1991.

ARNOLD, D. *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

ARNOLD, D. ‘The Temple of Hatshepsut at Deir el-Bahri’. In: ROEHRIG, Catharine H. *Hatshepsut from Queen to Pharaoh*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.

AUGÉ, M. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceio: EDUFAL – UNESP, 2010.

BAINES, John. ‘Kingship definition of culture, and legitimation. In: O’Connor, David; SILVERMAN, David P (org.). *Ancient Egyptian Kingship*. Nova York: E. J. Brill, 1995, p. 3–47.

SILVERMAN, David P. *Visual and Written - Culture in Ancient Egypt*. Nova York: Oxford University Press, 2007.

BELTHING, H. *Por uma Antropologia da Imagem*. Rio de Janeiro: Conccintas 8, 2007.

- BELTHING, H.. *Semelhança e Presença – A História da Imagem antes da História da Arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, H.K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- BLANCO, A; LORENTE, M. *Catálogo de escultura*. Madrid: Museo de El Prado, 1981.
- BOTHMER, B. *Egyptian Sculpture of the Late Period*. Nova York: The Brooklyn Museum, 1960.
- BOTHMER, B (et al). *Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis*. Mainz am Rhein: Verlag Philip Von Zabern, 1987.
- BRANCAGLION, Antonio Jr. *Manual de arte e arqueologia egípcia*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, 2003.
- BREATED, James H. *Ancient Records of Egypt*. Londres: HHM, 1988.
- BURKE, S.E. (Ed.). *Temples and Tombs: Treasures of Egyptian Art from The British Museum*. cat. n° 08. Nova York: American Federation of Arts, 2006.
- CANEVACCI, M. *Fetichismos Visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CLARKE, S.; ENGLEBACH, R. *Ancient Egyptian Construction and Architecture*. Nova York: Dover Publications, 1990.
- Cleopatra's Kingdom, Alexandria, Egypt lost for 1,600 years*. Wordpress, 2012. Disponível em: <<http://misteriosbr.wordpress.com/2012/08/29/cleopatras-kingdom-alexandria-egypt-lost-for-1600-years/>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.
- Collection Online*. Londres: Catálogo Online do Museu Britânico. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=116236&partId=1>. Acesso em: 15 de julho de 2013.
- Collection Online*. Londres: Catálogo Online do Museu Britânico. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=177492&partId=1>. Acesso em: 15 de julho de 2013.
- Collection Online*. Londres: Catálogo Online do Museu Britânico. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=122615&partId=1>. Acesso em: 15 de julho de 2013.
- COULON, L; JAMBON, E. *CK 14: Statue Agenouillée de d'Amenhotep II portant une table d'offrande. Caire CG 42073*. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?&os=13#galerie>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.
- COULON, L; JAMBON. *CK 35: Statue Agenouillée de Thoutmosis III tenant un vase. Alexandrie, Musée National, n° inconnu 9= Caire CG 42060*. Cairo: Catálogo Online do

Institut Français D'Archéologie Orientale, Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?descr=Vase&os=1>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

COULON, L; JAMBON. *CK 88: Statue agenouillée d'Hatshepsout présentant un vase. Caire CG 42061*. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, 2015. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?ident=hatshepsut&os=0#galerie>>. Acesso em 11 de fevereiro de 2016.

COULON, L; JAMBON. *CK 264: Statue Agenouillée de Thoutmosis III, présentant deux vases. Caire CG 42055*. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?descr=Vase&os=7>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

COULON, L; JAMBON *CK 333: Statue Agenouillée de Thoutmosis III, présentant deux vases. Caire CG 42059*. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, Julho de 2013. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?descr=Vase&os=8>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

COULON, L; JAMBON. *CK 476: Statue agenouillée de Thoutmosis II (?)*. Caire CG 42062. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, Abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?id=476>>. Acesso em: 27 de maio de 2012.

COULON, L; JAMBON. *CK 490: Statue agenouillée de Sesóstris III tenant deux vases Caire CG 42013*. Cairo: Catálogo Online do Institut Français D'Archéologie Orientale, Abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?ident=Statue+agenouill%C3%A9+de&os=34>>. Acesso em: 27 de maio de 2012.

DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOMINGUES, Joelza Ester. *Reino núbio de Kush: período meroíta*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/periodo-meroita/>>. Acesso em 04 de abril de 2016.

DONADONI, Sergio (org). *O Homem Egípcio*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

DREYER, G. 'Eine Statue Thutmosis"II. aus Elephantine'. In: ALTENMUELLER, H.; WILDUNG, D. (ed.). *Studien zur altägyptischen Kultur: Festschrift Wolfgang Helck zu seinem 70*. Berlim: SAK, 1984.

EDWARDS, I.E.S. *Egyptian Antiquities from the Ackworth Collection*. Londres: British Museum Quarterly 15, 1952.

Egypt. Catálogo Online Hispana. Disponível em <<http://persefone.webhispana.net/egipto6.htm>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

Egyptian Museum. Catálogo Online do Museu Egípcio Global. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=15473>>. Acesso em 05 de abril de 2016.

Egyptian Pharaoh Kneeling Before Bull. Catálogo Online do Bible History. Disponível em: <<http://www.bible-history.com/archaeology/egypt/king-kneeling-before-bull.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

‘Egyptology and Archaeology through Images: Page last updated on 22-November-2014’. In: *Ancient Egypt and Archaeology Web Site*. Luxor: Catálogo Online do Museu do Luxor. Disponível em: <http://www.ancient-egypt.co.uk/luxor_museum/pages/horemheb,%20before%20amun%202.htm>. Acesso em: 24 de maio de 2015.

EL-SHAHAWY, A. (ed.). *The Egyptian Museum in Cairo - A Walk through the Alleys of Ancient Egypt*. Cairo: Farid Atiya Press, 2005.

ESPAÑOL, Francesca. *Saber ver a arte egípcia*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Lucas. *É oficial: Museu resgata estátua antiga de Akhenaton*. Cairo: Antigo Egito.org, 2013. Disponível em: <<http://antigoegito.org/e-oficial-museu-resgata-estatu-antiga-de-akhenaton/>>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

File: Statue of Amenhotep II from the Museo Egizio.jpg. Wikipedia, 2008. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Statue_of_Amenhotep_II_from_the_Museo_Egizio.jpg>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

File: Stone block with relief at Karnak Temple Thutmosis II.jpg. Wikipedia, 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tutm%C3%A9s_II#/media/File:Stone_block_with_relief_at_Karnak_Temple_Thutmosis_II.jpg>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

FOSTER, H. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa editorial paulista, 1996.

FRANCIGNY, Vincent; RILLY, Claude. *The Late Meroitic Cemetery at Sedeinga. Campaign 2010*. n° 15. Londres: The Sudan Archaeological Research Society, 2011.

FREED, Rita. ‘Relief styles of the Nebhepetre Montuhotep funerary temple complex’. In.: GORING, Elizabeth; REEVES, Nicholas; RUFFLE, John (org.). *Chief of seers: Egyptian studies in memory of Cyril Aldred, Studies in Egyptology*. Londres: Kegan Paul International, 1997, p. 148 – 163.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GROSSMAN, Lior; LEWN, Ilan; LERNER, Tomer; Wilf, Saar (org.). ‘Sobekhotep VI’. In: *Wikimand*, 2015. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/en/Sobekhotep_VI>. Acesso em 25 de janeiro de 2016.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUICHARD, Sylvie. *Antiquités égyptiennes: Dernières dynasties pharaoniques ET époque ptolémaïque (vers 1069 – 30 av. J.-C.)*. Paris: Statuette de Taharqa El Le dieu faucon. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/statuette-de-taharqa-et-le-dieu-faucon>>. Acesso em 15 de julho de 2013.

HAGEN, R. *Egipto: pessoas, deuses e faraós*. Lisboa: Taschen, 2005.

HALEEM, Shereen Abd el. 'Kneeling Statue of Hatshepsut Offering Nu Vases'. In: *The Global Egyptian Museum* JE 47703. Alexandria: Biblioteca de Alexandria, 2007. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=15119>>. Acesso em: 21 de maio de 2013.

HALL, S. *Identidades culturais na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

Hatshepsut a Grande Mulher Faraó. Catálogo Online do Portal de Pesquisa, 2015. Disponível em: <<http://portalpesquisa.com/egito/antigo-egito/hatshepsut-a-grande-mulher-farao.html>>. Acesso em: 27 de maio de 2015.

Human Figurine. Catálogo Online do Museu Egípcio Global. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=15368>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

HILL, M. *A Bronze Statuette of Tuthmose III*. Nova York: Metropolitan Museum Journal 32, 1997.

HILL, M. *Royal bronze statuary from Ancient Egypt with Special Attention to the Kneeling Pose*. Boston: Leiden, 2004.

HORNUNG, E. 'Bedeutung und Wirklichkeit des Bildes im alten Ägypten'. In: SCHMID, Elisabeth (ed. al.). *Kunst und Realität*. Sechs akademische Vorträge. 1973, p. 35 – 46.

KAHL, Jochem. *Archaism*. Los Angeles: UCLA Encyclopedia of Egyptology, 2010.

'Kneeling Statue of Hatshepsut'. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100003368>>. Acesso em: 14 de julho de 2013.

'Kneeling Statue of Hatshepsut'. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100003368?img=1>>. Acesso em: 14 de julho de 2013.

'Kneeling Statue of Hatshepsut'. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100003368?img=2>>. Acesso em: 14 de julho de 2013.

'Kneeling Statue of Hatshepsut'. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em:

<<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100006030>>. Acesso em: 01 de Maio de 2012.

‘Kneeling statuette of King Amasis’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.9.3/>>. Acesso em: 30 de março de 2016.

Kneeling Statuette of Tuthmosis the Third Offering Two NuVases. Catálogo Online do Egito Eterno.org, 2005. Disponível em: <http://www.eternalegypt.org/EternalEgyptWebsiteWeb/HomeServlet?ee_website_action_key=action.display.element&story_id=&module_id=&language_id=1&element_id=61227&ee_messages=0001.fl>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

KUENTZ. ‘Photos Archives Kuentz (II) III/400 et 455’. In: COULON, L.; JAMBON, E. *CK 490: Statue agenouillée de Sésostri III tenant deux vases. Caire CG 42013*. Cairo: Institut Français D’Archéologie Orientale, 2015. Disponível em: <<http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?dat=Senwosret+III&os=2>>. Acesso em 01 de janeiro de 2016.

‘Kushite Pharaoh’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.8>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

JOSEPHSON, J.A. *Egyptian Royal Sculpture of the Late Period, 400 – 246 a.C.*. Mainz am Rhein: Verlag Philip Von Zabern, 1997.

LABOURY, Dimitri. *La statuaire de Thoutmosis III: Essai d'interprétation d'un portrait royal dans son context historique*. Aegyptiaca Leodiensia 5. Liège: Centre d'informatique de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1998.

LABOURY, Dimitri. ‘Citations et usages de l’art du Moyen Empire à l’époque thoutmoside’. In: BICKEL, Susanne (org.). *Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit*. Bâle, Suisse: Schwabe Verlag Basel, 2013, p. 11 – 28.

LABOURY, Dimitri. *Fonction et signification de l'image égyptienne*. Bélgica: Académie Royal de Belgique, 1998, p. 131 – 148.

LABOURY, Dimitri. ‘La tête MRAH E2435 – Fragment d’une statue de Thoutmosis III prosterné em attitude d’offrande ou d’adoration’. In.: DE MEULENAERE, H; CLAES, W; HENDRICKX, St. (ed.). *Elkab and beyond. Studies in honour of Luc Limme*. Paris: MA, 2009, p. 413-429.

‘Large Kneeling Statue of Hatshepsut’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100000732?img=1>>. Acesso em: 30 de Abril de 2012.

'Large Kneeling Statue of Hatshepsut. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100000734>>. Acesso em: 30 de Abril de 2012.

'Large Kneeling Statue of Hatshepsut'. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100000735>>. Acesso em: 30 de Abril de 2012.

LINDBLAD, I. *Royal Sculpture of the early eighteen dynasty of Egypt*. Estocolmo: Medelhavsmuseet, 1984.

LUCAS, A.; HARRIS, J.R. *Ancient Egyptian Materials and Industries*. Nova York: Dover Publications, 1999.

MEULENAERE, H. *La Statue d'un Chef de Chanteurs d'Epoque Saite*. Nova York: Metropolitan Museum Journal, 1977.

MYSLIWIEC, K. *Royal Portraiture of the Dynasties XXI – XXX*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern, 1988.

NEBEKER, Lisa. *Exam#1 part 3*. Catálogo Online de Chegg inc, 2012. Disponível em: <<http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-1-part-3/deck/1917230>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

NICHOLSON, P.T. *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

PEREZ - DIE, M^a C. *Egipto*. Madrid: Guía didáctica del Museo Arqueológico Nacional, 1985.

Photo Gallery. Catálogo Online de Amarna Egito Antigo. Disponível em: <<http://www.penn.museum/sites/amarna/gallery.shtml>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

PORTER, B; MOSS, R. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings VIII*. Oxford: Clarendon Press, 1974.

Quelques Rois Importants: Thoutmôsis III – 1479-1425. Antikforever. Disponível em: <http://antikforever.com/Egypte/rois/thoutmosis_III.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

QUIRKE, S; SPENCER, J. *British Museum Book of Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press, 1992.

QUÍRICO, Tamara. 'As funções do juízo final como imagem religiosa'. In: QUÍRICO, Tamara. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014, p. 127 – 178.

RAGGHIANI, C.L. (ed.). *Enciclopédia dos Museus – Museu Egípcio do Cairo*. São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil, 1969.

‘Ritual Statuette of Thutmose III’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100004575>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

ROBINS, Gay. *Las mujeres em el Antiguo Egipto*. Madrid: Akal, 1996.

ROUNG, Alan R.T. Catálogo Online do CanalBlog. Disponível em: <<http://www.alaintruong.com/tag/Egypte%20ancienne>>. Acesso em 25 de abril de 2012.

RUSSMANN, Edna, R. *A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilungen Kairo* 51. 1995, p. 269-279.

RUSSMANN, Edna, R.. *The Statue of Amenemope-em-hat*. Nova York: Metropolitan Museum Journal, 1977.

RYHOLT, K.S.B. *The Political Situation in Egypt during the Second Intermediate Period – Carsten Niebuhr Institute Publications*. Vol. 20. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1997.

SADEK, A.I. *Popular Religion in Egypt during the New Kingdom*. Hildesheim: Gerstenberg, 1987.

SAMPSELL, B.M. *A Traveler's Guide to the Geology of Egypt*. Nova York: The American University in Cairo Press, 2003.

SASSON, J.M. *Civilizations of the Ancient Near East*. Nova York: Hendrickson Publishers, 1995.

SCHENGILI-ROBERT, Keith. ‘Sobeknotep V – Fotografia tirada no Altes Museum’, Berlim, 2006 (autorizada pelo autor). In: *File:Kneeling Statue of Sobekhotep V – Altes Museum – Berlin. png, 2006*. Wikipedia. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:KneelingStatueOfSobekhotepV-AltesMuseum-Berlin.png>>. Acesso em: 25 de Abril de 2012.

SCHULZ, R; SEIDEL, M. *Egipto (ed.). O Mundo dos Faraós*. Berlim: Konemann, 2001. Ed. Portuguesa.

SHAW, I (ed.). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Nova York: Oxford University Press, 2000.

SMEESTERS, Corinne. ‘La reine Hatchepsout’. In: *Galerie Photos*. Berlim: Museu de Berlim, Junho/2010. Disponível em: <http://www.bubastis.be/art/musee/berlin/berlin_168.html>. Acesso em: 21 de maio de 2013.

SMEESTERS, Corinne. ‘Le roi Sobekhotep’. In: *Galerie Photos*. Berlim: Museu de Berlim, Junho/2010. Disponível em: <http://www.bubastis.be/art/musee/berlin/berlin_167.html>. Acesso em: 06 de julho de 2013.

Statue Hermitage Museum. Catálogo Online do Museu Egípcio Global. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=13770>>. Acesso em: 05 de abril de 2016.

Statuette of a Kneeling king. Catálogo Online do Museu Egípcio Global. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=13747>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

‘Statuette of Amasis’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.9.3>>. Acesso em: 01 de julho de 2013.

‘Statue of Hatshepsut Kneeling’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100005435>>. Acesso em: 31 de Maio de 2012.

‘Statue of Hatshepsut Kneeling’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/100006032>>. Acesso em: 01 de junho de 2012.

Statue of Nectanebo I. Museu Egípcio Global, 2012 Disponível em: <http://www.globalegyptianmuseum.org/detail.aspx?id=7986>. Acesso em: 24 de junho de 2012.

Statue of Hetepdief. Catálogo Online do Museu Egípcio Global. Disponível em: <<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=15152>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

‘Statue of Seti I’. In: *Heibrunn Timeline of Art History*. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/22.2.21>>. Acesso em: 09 de julho de 2012.

STRUDWICK, N. *Masterpieces of Ancient Egypt*. Londres: The British Museum Press, 2006.

TEFNIN, R. *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*. Chronique d’Egypte 66, 1991, p. 60 – 88.

TEFNIN, R. *La statuaire d'Hatshepsout: Portrait royal et politique sous la 18e Dynastie*. Bruxelas: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1979.

The Female Pharaoh Hatshepsut. The Collection online. Nova York: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/544849?rpp=90&pg=2&ft=hatshepsut&pos=134>>. Acesso em: 24 de maio de 2015.

The British Museum – Statuette. Londres: Catálogo Online do Museu Britânico. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_detai

ls.aspx?objectid=153325&partid=1&searchText=%22Theme%3A+Pleasing+the+Gods%22&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1>. Acesso em: 26 de junho de 2012.

TIRADRITTI, F. *Tesouros do Egito do Museu Egípcio do Cairo*. São Paulo: Manole, 1998.

VVAA, De Gabinete a Museo. *Tres siglos de Historia*. Madrid: Catálogo da Exposição, 1993.

WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Trad. Jason Campelo. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

WARBURG, A. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: Kneeling Statue of Pepy I*. Nova York: Catálogo Online do Museu do Brooklyn, 2011.

Disponível em:

<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3448/Kneeling_Statuette_of_Pepy_I>. Acesso em: 11 de maio de 2015.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: Statuette of King Necho*. Nova York: Catálogo Online do Museu do Brooklyn, 2011.

Disponível em: <

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3798/Statuette_of_King_Necho/set/?referring-q=kneeling+statue+egyptian> . Acesso em: 25 de Junho de 2012.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: Statuette of a Kneeling Pharaoh*. Nova York: Catálogo Online da Echoesofeternity.umkc.edu, 2011.<<http://echoesofeternity.umkc.edu/Kneeling.htm>>. Acesso em: 09 de julho de 2012.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: Statuette of a Kushite king*. Nova York: Catálogo Online do Museu do Brooklyn, 2011.

Disponível em:

<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3780/Statuette_of_a_Kushite_King/set/?referring-q=kneeling+statue+egyptian#>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: The King as Priest*. Nova York: Catálogo Online do Museu do Brooklyn, 2011. Disponível em: <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/3571/The_King_as_Priest/set/?referring-q=kneeling+statue+egyptian>. Acesso em: 24 de junho de 2012.

WILBOUR, Charles Edwin. *Collections: Egyptian, Classical, Ancient Near Eastern Art: Egyptian Priest Kneeling with Offering Table*. Nova York: Catálogo Online do Museu do Brooklyn, 2011. Disponível em:

<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4030/Egyptian_Priest_Kneeling_with_Offering_Table/set/f43201d3a8b92a4f46868b9b353c1029?referring-q=kneeling+statue>. Acesso em: 31 de maio de 2012.

WILDUNG, D. Eternal Presence. 'The Image of the pharaoh in Egyptian Sculpture'. In: ZIEGLER, C (ed). *The Pharaohs*. Nova York: Rizzoli, 2002, p.p 200.

WILKINSON, Richard H. *Reading Egyptian Art. A hieroglyphic guide to ancient Egyptian painting and sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

YURCO, F. J. *Amenmesse: Six Statues at Karnak*. Nova York: Metropolitan Museum Journal 14, 1980.

ZIVIE, Alain-Pierre. *Hermopolis et le nome de l'Ibis: Recherche sur la province du dieu Thot en Basse Egypte*. Vol. 32. Cairo: IFAO, 1973.

26th Dynasty Bronze Sculpture of Pharaoh Apriès – X.0113. Beverly Hills: Barakat Gallery, 2013. Disponível em:
<<http://www.artfromancientlands.com/26thDynastyBronzeSculpturePharaohApriesX0113.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2013.

ANEXO A – Catálogo de Estátuas Ajoelhadas Egípcias Faraônicas

Faraó:	Pépi I	Registro:	01
---------------	--------	------------------	----

Figura 30 – Pépi I



Fonte: WILBOUR, 2011.

Museu:	Museu do Brooklyn	Inventário:	39.121
Período:	Antigo Império / VI Dinastia / ca. 2335 – 2285 a.C.		
Material:	Grauvaca, alabastro, obsidiana e cobre		
Dimensão:	A. 15,2cm / L. 4,6cm / P. 9cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Possivelmente sala interna de um templo		
Localização:	Reserva Técnica		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Primeira estátua faraônica em posição ajoelhada, representada com diferentes materiais: os olhos foram embutidos com cobre nas bordas, alabastro na região branca e obsidiana nas pupilas. Há um furo no toucado nemés, onde possivelmente foi inserido o uraeus, que mostra que o material inserido deve ter sido feito em um tipo de metal.		
Inscrição:	Há uma inscrição na base ao longo do lado esquerdo e na parte da frente da estátua, porém a inscrição na frente está parcialmente faltando. Não há tradução do texto disponível.		
Histórico:	Pépi I foi o terceiro rei da VI Dinastia, filho de Téti, primeiro faraó da VI Dinastia, e Iput, filha de Unas, último faraó da V Dinastia. Na ocasião de morte de seu pai, Pépi I era muito jovem para ascender ao trono, possivelmente sua mãe tenha governado por um período como uma regência. Mas, é possível que seu antecessor, Userkaré, tenha participado da morte de seu pai Téti, tendo a legitimidade dinástica sido restabelecida com ascensão de Pépi I ao trono.		
Estado de Conservação:	Estátua está em bom estado de conservação, mas está com o toucado no lado direito superior lascado e no lado esquerdo está quebrado desde a parte superior até a altura do ombro. O braço direito foi montado a partir de fragmentos. A mão e vaso <i>nw</i> direito estão parcialmente faltando. O vaso <i>nw</i> do lado esquerdo teve a borda levemente lascada. A base também está lascada na parte de trás. Falta o uraeus do toucado nemés.		
Referência Bibliográfica:	WILBOUR, 2011.		

Faraó:	Sesótris III	Registro:	02
---------------	--------------	------------------	----

Figura 31– Sesótris III



Fonte: KUENTZ, 2015.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	JE37838 / 38229
Período:	Médio Império / XII Dinastia / ca. 1872 – 1852 a.C.		
Material:	Calcário		
Dimensão:	A. 52cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Sesótris III é única representação ajoelhada faraônica do Médio Império deste modelo. Como seu estado de conservação é muito ruim, temos a perda de informações como a traduções dos hieróglifos, que poderiam contribuir para esclarecer o contexto para o seu uso.		
Inscrição:	Não identificada, pois base está bastante danificada.		
Histórico:	Quinto faraó da XII Dinastia, marcou o apogeu do Egito no Médio Império, muito interessado na expansão das fronteiras egípcias pela Núbia.		
Estado de Conservação:	Estátua está em estado de conservação bastante danificada: toda a frente da estátua está fragmentada e a base também possui diversos danos, que também não nos permite identificar possíveis inscrições sobre seu uso. Vale ressaltar ainda que estátuas realizadas em calcário, devido as características do material, tendem a se deteriorar mais facilmente ao longo do tempo.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2015.		

Faraó:	Sobeknotep VI	Registro:	03
---------------	---------------	------------------	----

Figura 32– Sobeknotep VI



Fonte: GROSSMAN (et. al.), 2015.

Museu:	Museu Antigo, Berlim	Inventário:	ÄM 10645
Período:	Segundo Período Intermediário / XIII Dinastia / ca. 1719 – 1715 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Apesar da fragmentação no braço esquerdo, aparentemente se trata de uma estátua em que o faraó segurava um vaso <i>nw</i> em cada uma das mãos. Uma importante característica desta representação é o detalhamento do rosto, realçando as maçãs da bochecha e as orelhas proeminentes sob o toucado nemés, característica estética muito comum desde o Médio Império, que se modificou com o início do Novo Império.		
Inscrição:	Há uma inscrição em hieróglifo na parte de cima na frente da base. Não há tradução do texto, que se encontra com partes em falta devido a áreas de perda da estátua.		
Histórico:	Existem divergências quanto à identificação dos faraós da XIII Dinastia. O nome de Sobeknotep V, aparece na lista de faraós egípcios em Turim, como o sucessor de Sobeknotep IV. Mas, o pilar que consta a inscrição está atualmente com perda de uma linha que poderia comprometer a identificação do faraó como sendo Sobeknotep V ou VI. Seguindo a identificação dada Ryholt(1997), adoto a classificação como o Sobeknotep VI, com período de reinado de apenas 4 anos. O curto reinado também dificulta a identificação do faraó a partir da representação.		
Estado de Conservação:	Falta o vaso <i>nw</i> , a mão e o braço esquerdo. O nariz está lascado. A base está toda fragmentada em pequenos pontos, ocasionando perda de parte do texto de inscrição da estátua.		
Referência Bibliográfica:	GROSSMAN (et. al), 2015. RYHOLT, 1997.		

Faraó:	Tutmósis II	Registro:	04
---------------	-------------	------------------	----

Figura 33 – Tutmósis II



Fonte: COULON&JAMBON, 2015.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	CK476
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1492 – 1479 a.C.		
Material:	Calcita		
Dimensão:	A. 37cm / L. 14,5cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Apesar da falta de braços, é possível que o objeto que Tutmósis II segurava era um vaso <i>nw</i> devido à posição dos braços e porque era o único objeto representado neste modelo até aquele momento. É importante ressaltar ainda a qualidade desta representação: os braços estão livres do corpo, destacado do bloco de rocha que sustentava a representação. O material era mais leve e não se assemelhava aos modelos adotados por seus sucessores Hatshepsut e Tutmósis III. Esta característica foi fundamental para atribuição da datação desta estátua atribuída a Tutmósis II.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Quarto faraó do Novo Império, filho de Tutmósis I com uma esposa secundária. Casou-se com sua meia irmã, Hatshepsut, a filha da Esposa Real de Tutmósis I, para dar legitimidade ao seu reinado. Governou, no entanto, por apenas treze anos, o que dificulta a identificação das suas estátuas. Segundo consta na IFAO (COULON&JAMBON, 2015), a estátua representava Tutmósis II, mas, para Dreyer (1984) se trata de uma representação de Hatshepsut. Para Laboury (1998), no entanto, é uma estátua de Tutmósis III, sucessor de Hatshepsut.		
Estado de Conservação:	Falta os dois braços e parte do antebraço esquerdo. A base está fragmentada e o joelho esquerdo está lascado.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2015; DREYER, 1984; LABOURY, 1998.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	05
---------------	------------	------------------	----

Figura 34 – Hatshepsut com coroa-branca



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	30.3.1
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 295,9cm/ L. 81,3cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino dedicado ao deus Amon		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Coroa-Branca	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut é representada com a barba divina e com atributos destinados aos faraós (como a coroa-branca e o saiote-shendyt), assim como tem as feições masculinas, tendo o peito e dos braços sem qualquer ornamentação. Como está representada com a coroa-branca, que simboliza o Alto Egito, esta estátua estava provavelmente localizada no lado Sul do templo divino de Hatshepsut.		
Inscrição:	Na base, há uma inscrição que indica que ela estaria oferecendo vegetais frescos ao deus Amon. No pilar atrás, ela está identificada pelo seu nome ligado a Hórus, <i>Wosretkau</i> , inscrito no <i>Serekh</i> . Há ainda, escritos, cada um em cartucho, de seu nome de faraó, Maatkare, e de seu nome pessoal, Hatshepsut.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas colossais de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino dedicado ao deus Amon. Para este local, Hatshepsut esculpiu cerca de dez estátuas ladeando o interior do templo, criando um caminho por onde a imagem do deus Amon deveria ser levada em direção ao centro do templo e tendo as paredes decoradas com a narrativa de seu nascimento divino. A inscrição na base identificava qual o tipo de oferenda cada estátua estaria realizando ao deus. A cabeça desta estátua foi encontrada em 1845 pelo egiptólogo Richard Lepsius e foi levada para Berlim. Em 1930, uma expedição ao Egito realizada pelo Metropolitan Museu de Arte encontrou os fragmentos do corpo da estátua. Estes vários fragmentos dispersos foram reunidos em um intercâmbio organizado por Herbert Winlock (diretor do Metropolitan Museum de Arte na década de 30), em concordância com o Serviço Egípcio de Antiguidade (atual Conselho Supremo de Antiguidade), na divisão de achados em 1930. A cabeça foi adquirida por troca com o Museu de Berlim. A estátua foi então reconstruída.		
Estado de Conservação:	Apesar de reconstruída, a estátua se encontra em bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000; ALDRED, Cyril, 1980.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	06
---------------	------------	------------------	----

Figura 35– Hatshepsut com o toucado nemés



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	29.3.1
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 261.5cm / L. 80cm / P. 137cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino dedicado ao deus Amon		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Toucado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut é representada com a barba divina e com atributos destinados aos faraós (como o toucado nemés e o saiote-shendyt), assim como tem as feições masculinas, tendo o peito e dos braços sem qualquer ornamentação.		
Inscrição:	Na base há uma inscrição que diz Maatkare é “aquele que dá Maat a Amon”.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas colossais de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino dedicado ao deus Amon. Para este local, Hatshepsut esculpiu cerca de dez estátuas ladeando o interior do templo, criando um caminho por onde a imagem do deus Amon deveria ser levada em direção ao centro do templo e tendo as paredes decoradas com a narrativa de seu nascimento divino. A inscrição na base identificava qual o tipo de oferenda cada estátua estaria realizando ao deus. Esta estátua foi encontrada entre 1927 e 1928 e levada em 1929 para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados. Ela estava posicionada possivelmente ao norte do templo.		
Estado de Conservação:	A estátua foi possivelmente reconstruída a partir de seus fragmentos, mas se encontra em bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	07
---------------	------------	------------------	----

Figura 36 – Hatshepsut com o toucado nemés



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	30.3.2
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 295,9cm / L. 82,6cm / P. 149,9cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino dedicado ao deus Amon		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Toucado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut é representada com a barba divina e com atributos destinados aos faraós (como o toucado nemés e o saiote-shendyt), assim como tem as feições masculinas, tendo o peito e dos braços sem qualquer ornamentação.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas colossais de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino dedicado ao deus Amon. Para este local, Hatshepsut esculpiu cerca de dez estátuas ladeando o interior do templo, criando um caminho por onde a imagem do deus Amon deveria ser levada em direção ao centro do templo e tendo as paredes decoradas com a narrativa de seu nascimento divino. A inscrição na base identificava qual o tipo de oferenda cada estátua estaria realizando ao deus. Esta estátua foi encontrada entre 1927 e 1928 e levada em 1930 para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados.		
Estado de Conservação:	O vaso <i>nw</i> esquerdo está lascado e o joelho esquerdo. Toda a superfície da estátua possui pequenas fraturas. Estátua também foi reconstruída a partir de suas partes.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	08
---------------	------------	------------------	----

Figura 37 – Hatshepsut com o toucado nemés



Fonte: NEBEKER, 2012.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	Não identificado
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 210cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Toucado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Hatshepsut seguindo o padrão masculinizada de sua representação, representada com atributos reais, como o toucado nemés, a barba divina e o saiote-shendyt.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Há poucas informações sobre a proveniência desta estátua, sugerindo, por sua iconografia, se tratar de uma representação de Hatshepsut. No entanto, sua dimensão e seu estado de conservação sugerem a possibilidade de ser uma representação semelhante de Tutmósis III, com o qual pode ter feito par para ornamentação de um templo.		
Estado de Conservação:	Diferente das demais estátuas de Hatshepsut em tamanho superior a 2 metros, esta estátua não foi reconstruída a partir de fragmentos. Seu estado de conservação é bom, possui apenas uma fratura no braço esquerdo.		
Referência Bibliográfica:	NEBEKER, 2012.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	09
---------------	------------	------------------	----

Figura 38 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	23.3.2
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 69cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Toucado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut representada como uma pessoa do sexo masculino, usando o toucado <i>afnet</i> com o uraeus e a barba divina. Ela está segurando um objeto dedicado a oferendas ainda não identificado, mas que segue a sua frente um amuleto em forma de pirâmide, chamado de <i>djed</i> , motivo pelo qual acredita-se que esta série estava em um templo dedicado ao deus Osíris. Há sinais das incrustações dos olhos feita em um material não identificado.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas de Hatshepsut estava em seu templo divino, provavelmente dedicado ao deus Osíris. Neste local, havia provavelmente mais 10 a 12 estátuas ladeando o templo. Esta estátua foi encontrada entre 1922 e 1923 e levada em 1923 para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados daquele ano.		
Estado de Conservação:	A estátua tem duas fragmentações: uma à altura do ombro e outro no abdômen. A estátua provavelmente foi reconstruída a partir de três partes, deixando exposta o espaço de encaixe das partes.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	10
---------------	------------	------------------	----

Figura 39 – Hatshepsut



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	31.3.160
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 69cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Tocado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut representada como uma pessoa do sexo masculino, usando o toucado <i>afnet</i> com o uraeus e a barba divina. Ela está segurando um objeto dedicado a oferendas ainda não identificado, mas que segue a sua frente um amuleto em forma de pirâmide, chamado de <i>djed</i> , motivo pelo qual acredita-se que esta série estava em um templo dedicado ao deus Osíris.		
Inscrição:	Não identificado.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris. Neste local, havia provavelmente mais 10 a 12 estátuas distribuídas ladeando o templo. Esta estátua foi encontrada em 1931 e levada para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados daquele ano.		
Estado de Conservação:	Falta a cabeça da estátua. Além disso, há uma fissura no braço direito, seguindo pela barriga, até o braço esquerdo. A estátua foi provavelmente reconstruída em duas partes.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	11
---------------	------------	------------------	----

Figura 40 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	31.3.162
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 88.5cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Toucado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut representada como uma pessoa do sexo masculino, usando o toucado <i>afnet</i> com o uraeus e a barba divina. Ela está segurando um objeto dedicado a oferendas ainda não identificado, mas que segue a sua frente um amuleto em forma de pirâmide, chamado de <i>djed</i> , motivo pelo qual acredita-se que esta série estava em um templo dedicado ao deus Osíris.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris. Neste local, havia provavelmente mais 10 a 12 estátuas distribuídas ladeando o templo. Esta estátua foi encontrada em 1931 e levada para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados daquele ano.		
Estado de Conservação:	O rosto está perdido. Há três fragmentações, uma a altura do ombro e outro no abdômen, porque provavelmente esta estátua foi reconstruída em três partes. O ombro direito está quebrado, assim como partes do braço direito. A mão direita está lascada.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	12
---------------	------------	------------------	----

Figura 41– Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: HALEEM, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	JE 47703
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 79cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado		
Tocado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua semelhante às demais representações de Hatshepsut para o templo de Osíris, com o toucado <i>afnet</i> , tendo Hatshepsut representada com traços masculinos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Estátua realizada por Hatshepsut, provavelmente para o seu templo dedicado ao deus Osíris, pertencente ao mesmo local da série anterior de estátuas com o toucado <i>afnet</i> .		
Estado de Conservação:	Perda do objeto ofertante, mas pelo contexto sugere ser da mesma série para o templo de Osíris de Hatshepsut com o toucado <i>afnet</i> .		
Referência Bibliográfica:	HALEEM, 2013.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	13
---------------	------------	------------------	----

Figura 42– Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: SMEESTERS, 2010.

Museu:	Museu Egípcio de Berlim	Inventário:	ÄM 22883
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Toucado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua semelhante às demais representações de Hatshepsut para o templo de Osíris, com o toucado <i>afnet</i> , tendo Hatshepsut representada com traços masculinos.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Estátua realizada por Hatshepsut, provavelmente para o seu templo dedicado ao deus Osíris, pertencente ao mesmo local da série anterior de estátuas com o toucado <i>afnet</i> .		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	SMEESTERS, 2010.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	14
---------------	------------	------------------	----

Figura 43 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	23.3.1
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 61cm / L. 32,5cm / P. 51,5cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Toucado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut representada como uma pessoa do sexo masculino, usando o toucado <i>afnet</i> com o uraeus e a barba divina. Ela está segurando um objeto dedicado a oferendas ainda não identificado, mas que segue a sua frente um amuleto em forma de pirâmide, chamado de <i>djed</i> , motivo pelo qual acredita que esta série estava em um templo dedicado ao deus Osíris.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Esta série de estátuas de Hatshepsut estava provavelmente em seu templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris. Neste local, havia provavelmente mais 10 a 12 estátuas distribuídas ladeando o templo. Esta estátua foi encontrada entre 1922 e 1923 e levada em 1923 para o Metropolitan Museu de Arte na divisão de achados daquele ano.		
Estado de Conservação:	A estátua está quebrada na metade, faltando toda a parte inferior.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	15
---------------	------------	------------------	----

Figura 44 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	23.3.1
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 87cm / L. 32,5cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Tocado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua semelhante às demais representações de Hatshepsut para o templo de Osíris, com o toucado <i>afnet</i> , tendo Hatshepsut representada com traços masculinos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Estátua realizada por Hatshepsut, provavelmente para o seu templo dedicado ao deus Osíris, pertencente ao mesmo local da série anterior de estátuas com o toucado <i>afnet</i> .		
Estado de Conservação:	A estátua está quebrada na metade, faltando toda a parte inferior.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	16
---------------	------------	------------------	----

Figura 45 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	23.3.1
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 87cm / L. 32,5cm		
Proveniência:	Tebas, <i>Deir el-Bahri</i>		
Uso Original:	Templo divino provavelmente dedicado ao deus Osíris		
Localização:	Em exposição Galeria 115		
Oferenda:	Objeto arredondado não identificado, seguindo à frente com o <i>djed</i>		
Tocado:	<i>Afnet</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua semelhante às demais representações de Hatshepsut para o templo de Osíris, com o toucado <i>afnet</i> , tendo Hatshepsut representada com traços masculinos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Estátua realizada por Hatshepsut, provavelmente para o seu templo dedicado ao deus Osíris, pertencente ao mesmo local da série anterior de estátuas com o toucado <i>afnet</i> .		
Estado de Conservação:	A estátua está quebrada na metade, faltando toda a parte inferior.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	17
---------------	------------	------------------	----

Figura 46 – Hatshepsut com o toucado *afnet*



Fonte: COULON&JAMBON, 2015.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	CG 42061
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Calcita		
Dimensão:	A. 40cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificada		
Localização:	Não identificado		
Oferenda:	Um tipo de vaso não identificado		
Toucado:	<i>Nemés</i>	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Hatshepsut é representada com a barba divina e com atributos destinados aos faraós (como o toucado nemés e o saiote-shendyt), assim como tem as feições masculinas, tendo o peito e dos braços sem qualquer ornamentação. Diferente das demais representações de Hatshepsut, esta estátua tem um tamanho bem mais reduzido e segura um tipo de vaso que não se assemelha as demais estátuas feitas para ficarem em conjunto.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Hatshepsut foi Esposa Real de Tutmósis II, que, com a morte do marido, assumiu o trono do Egito. Em seu templo em <i>Deir el-Bahri</i> , ela construiu dois locais de culto a divindades, uma ao deus Amon e outro a possivelmente ao deus Osíris, onde utilizou representações tridimensionais ajoelhada em posição de oferenda. Pouco se sabe especificamente sobre esta estátua, mas sua iconografia não é semelhante a nenhuma outra série anterior, podendo, por fim, pertence as estátuas de culto privado da Faraó.		
Estado de Conservação:	A estátua se encontra em bom estado de conservação, com exceção da parte frontal do vaso que está fragmentado.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2015.		

Faraó:	Hatshepsut	Registro:	18
---------------	------------	------------------	----

Figura 47 – Hatshepsut



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	Não identificada
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / 1479 a.C. – 1458 a.C.		
Material:	Calcita		
Dimensão:	A. 40cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificada		
Localização:	Não identificado		
Oferenda:	Um tipo de vaso não identificado		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua semelhante às demais representações de Hatshepsut para o templo de Osíris, com o toucado <i>afnet</i> , tendo Hatshepsut representada com traços masculinos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Estátua realizada por Hatshepsut, provavelmente para o seu templo dedicado ao deus Osíris, pertencente ao mesmo local da série anterior de estátuas com o toucado <i>afnet</i> .		
Estado de Conservação:	Estátua com a perda da cabeça.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	19
---------------	--------------	------------------	----

Figura 48 – Tutmósis III



Fonte: Antikforever, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	Não identificada
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Granito Vermelho		
Dimensão:	A. 210m		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Tutmósis III em que possivelmente foi realizada para fazer par com outra de Hatshepsut, do qual possui o mesmo tamanho e material.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Estátua de difícil identificação, pois se assemelha a elementos estéticos de Hatshepsut e Tutmósis III. Foi identificada pelo museu de origem como de Tutmósis III por razões arqueológicas.		
Estado de Conservação:	Bom estado de Conservação.		
Referência Bibliográfica:	Antikforever, 2013.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	20
---------------	--------------	------------------	----

Figura 49 – Tutmósis III



Fonte: COULON&JAMBON, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	CK 264
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Diorito		
Dimensão:	A. 135cm / L. 49cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Representação de Tutmósis III usando os atributos reais: saiote-shendyt, barba divina e o toucado nemés. Ele tem como atributo o vaso <i>nw</i> .		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Tutmósis III é sucessor de Hatshepsut, importante faraó para as conquistas militares e expansão de fronteiras do Egito na XVIII Dinastia.		
Estado de Conservação:	Há importantes perdas na estátua. O ombro direito, parte do toucado e do braço estão faltando. Há uma fratura na perna direita. Na região em que falta no toucado, há uma fatura atravessando todo o pescoço da estátua, que faz sugerir que talvez a cabeça tenha sido reconstruída.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2013.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	21
---------------	--------------	------------------	----

Figura 50 – Tutmósis III



Fonte: COULON&JAMBON, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	CK333
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Quartzito Vermelho		
Dimensão:	A. 44cm / L.20cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Representação de Tutmósis III segurando o vaso <i>nw</i> como objeto de oferendas. Apesar da falta da cabeça, há a presença da barba divina ainda aparece presa ao peito.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Filho de Tutmósis II com uma esposa secundária, Tutmósis III assumiu o trono com a morte de Hatshepsut. Foi importante faraó nas conquistas militares no Egito.		
Estado de Conservação:	Falta a cabeça. Há uma fratura na base na parte frontal lado direito. A mão esquerda está levemente lascada.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2013.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	22
---------------	--------------	------------------	----

Figura 51 – Tutmósis III



Fonte: COULON&JAMBON, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo ou Museu Nacional de Alexandria?	Inventário:	CK 35
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Calcita		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Um tipo de vaso não identificado		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Tutmósis III segurando um objeto de oferendas não identificado, podendo se tratar de um vaso <i>nemset</i> . As mãos estão posicionadas abertas para dentro para sustentar o objeto. Vale ressaltar que essa estátua se assemelha a outra de Hatshepsut (Registro 17, Figura 46). As duas imagens se destoam das séries criadas por Hatshepsut e o tipo de vaso segurado para as oferendas. No caso de Tutmósis III, no entanto, o vaso está preso por um longo negativo na rocha, enquanto Hatshepsut segurava o objeto de forma mais livre, por este motivo acabou fragmentando. Apesar da semelhança, não é possível identificar se estas duas estátuas poderiam ter sido usadas como um par para algum ritual de Tutmósis III e cada uma apresenta características faciais dos faraós para o qual foram identificados.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Filho de Tutmósis II com uma esposa secundária, Tutmósis III assumiu o trono com a morte de Hatshepsut. Foi importante faraó nas conquistas militares no Egito.		
Estado de Conservação:	Falta a parte superior do objeto de oferendas. Está fragmentada ainda a base na lateral esquerda frontal.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2013.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	23
---------------	--------------	------------------	----

Figura 52 – Tutmósis III



Fonte: Egito Eterno Org.,2005.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	Não identificado
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Calcita		
Dimensão:	A. 27,5cm / L. 9cm		
Proveniência:	<i>Deir el-Medina</i>		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Representação de Tutmósis III usando os atributos reais: saiote-shendyt, barba divina e o tocado nemés. Ele carrega como oferenda o vaso <i>nw</i> .		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Filho de Tutmósis II com uma esposa secundária, Tutmósis III assumiu o trono com a morte de Hatshepsut. Foi importante faraó nas conquistas militares no Egito.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Egito Eterno Org.,2005.		

Faraó:	Tutmósis III	Registro:	24
---------------	--------------	------------------	----



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	1995.21
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1479 – 1425 a.C.		
Material:	Bronze com incrustações em ouro		
Dimensão:	A. 13,1cm / L. 6cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Primeira representação faraônica ajoelhada em bronze, esta pequena estatueta de Tutmósis III também deve ter tido uma função diferenciada de uso das anteriores, que visavam o templo divino. Além disso, de questão da dimensão, a mudança de representação para o bronze possibilitou, primeiro, que a obra fosse realizada em partes para que fossem depois unificadas; segundo, os braços ficavam mais livres, podendo ser erguidos, ficando na posição do hieróglifo que significa ‘fazer oferendas’. O bronze está escurecido, realçando as incrustações em ouro nos olhos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Filho de Tutmósis II com uma esposa secundária, Tutmósis III assumiu o trono com a morte de Hatshepsut. Foi importante faraó nas conquistas militares no Egito.		
Estado de Conservação:	Falta o braço esquerdo. A superfície da estátua, especialmente na parte de trás da cabeça, apresenta corrosões e está em algumas regiões com uma coloração esverdeada.		
Referência Bibliográfica:	HILL, 1997; Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Amenófis II	Registro:	25
---------------	-------------	------------------	----

Figura 53 – Amenófis II

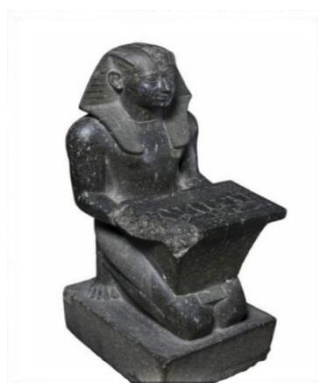


Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	13.182.6
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1428 – 1397 a.C.		
Material:	Calcário		
Dimensão:	A. 30cm		
Proveniência:	Deir el-Medina		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Em exposição Galeria 118		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Coroa-Branca	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Uma das poucas estátuas faraônicas ajoelhadas realizadas com a coroa-branca, com exceção de uma representação de Hatshepsut (Registro 5, Figura 34). Simbolizando o Alto Egito, Amenófis II foi representado segurando em cada uma das mãos um vaso <i>nw</i> . A estátua apresenta uma barba divina e saiote-shendyt. Na coroa-branca, há o uraeus que está tão bem delineado, que se destaca da cabeça de Amenófis II.		
Inscrição:	Há uma inscrição com o nome do faraó no cinto sob o saiote-shendyt.		
Histórico:	Amenófis II era filho de Tutmósis III e uma esposa secundária, escolhido por seu pai para a sucessão do trono.		
Estado de Conservação:	Não parece haver grandes áreas de perda na estátua, a exceção da base na frente que está parcialmente faltando.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Amenófis II	Registro:	26
---------------	-------------	------------------	----

Figura 54 – Amenófis II



Fonte: COULON&JAMBON, 2015.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	CG 42073
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1428 – 1397 a.C.		
Material:	Granito cinza		
Dimensão:	A. 120cm / L. 44cm		
Proveniência:	Karnak		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Mesa de oferendas		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Primeira estátua ajoelhada em que uma mesa de oferendas foi representada. É preciso destacar que, para que este objeto fosse representado, seria necessária uma base no monólito por baixo da mesa de oferendas para dar sustentação à mesa. Caso o contrário, sem sustentabilidade, se desprenderia e fragmentaria.		
Inscrição:	Há inscrições na parte superior da mesa de oferendas, provavelmente se referindo a orações ou a oferta realizada.		
Histórico:	Filho de Tutmósis III e uma esposa secundária foi indicado por seu pai para sucessão do trono enquanto Tutmósis III ainda estava vivo, com objetivo de impedir uma ascensão conflituosa ao trono. Enfrentou, durante seus vinte e cinquenta anos de governo, três rebeliões na Síria e ficou conhecido por isso e por sua crueldade ao lidar com os inimigos.		
Estado de Conservação:	A mão direita e parte direita da mesa de oferendas estão fragmentadas.		
Referência Bibliográfica:	COULON&JAMBON, 2015.		

Faraó:	Amenófis II	Registro:	27
---------------	-------------	------------------	----

Figura 55 – Amenófis II



Fonte: Wikipedia, 2008.

Museu:	Museu Egípcio de Turim	Inventário:	Não identificado
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1428 – 1397 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Amenófis segurando um vaso <i>nw</i> em cada uma das mãos, em que ele aparece usando o toucado nemés com o uraeus, a barba divina e o saiote-shendyt. A estátua está totalmente inclinada para trás, por esse motivo os vasos estão inclinados para o faraó e não para cima, como as demais estátuas, mas esta posição permite que o corpo fique mais erguido em relação a outras representações que corpo se inclina para frente.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Amenófis II era filho de Tutmósis III e uma esposa secundária, escolhido por seu pai para a sucessão do trono.		
Estado de Conservação:	A barba divina está lascada, assim como todo o contorno da base. Há uma importante fissura que corta a estátua do braço direito para o esquerdo, passando por seu umbigo.		
Referência Bibliográfica:	Wikipedia, 2008.		

Faraó:	Amenófis II	Registro:	28
---------------	-------------	------------------	----

Figura 56 – Amenófis II



Fonte: Hispana, 2013.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	Não identificada
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1428 – 1397 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Mais uma representação de Amenófis II em que seu corpo é levemente erguido, fazendo com que a estátua tenha uma postura mais reta. A musculatura é sutil, mas nítida, com uma superfície muito bem polida. O faraó novamente é representado com o toucado nemés com o uraeus, com a barba divina e o saiote-shendyt.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Amenófis II era filho de Tutmósis III e uma esposa secundária, escolhido por seu pai para a sucessão do trono.		
Estado de Conservação:	Há uma região de fragmentações no braço direito e também na base do lado esquerdo. A barba divina parece lascada.		
Referência Bibliográfica:	Hispana, 2013.		

Faraó:	Tutmósis IV	Registro:	29
---------------	-------------	------------------	----

Figura 57 – Tutmósis IV



Fonte: Catálogo Online do Museu Britânico, 2012.

Museu:	Museu Britânico, Londres	Inventário:	EA 64564
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1397 – 1388 a.C.		
Material:	Bronze com incrustações em prata		
Dimensão:	A. 14,7cm / L. 6,4cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Tutmósis IV segurando o vaso <i>nw</i> na direção do peito e as mãos não estão simetricamente paralelas. Seu corpo forma uma curva, onde a estátua faz uma pequena inclinação para o lado direito. Tutmósis IV é representado com as suas características faciais bem destacadas: maçãs do rosto salientes e queixo quadrado, uma linha da testa plana próximo ao nariz, olhos bem estreitos e amendoados, nariz comprido, que amplia a largura das narinas quase a altura da boca e um lábio superior que é mais espesso e mais proeminente do que a parte inferior. As incrustações no aro dos olhos e nas sobrancelhas são aparentemente de prata, com exceção da esclera dos olhos que é de calcita, pintado de preto ressaltando o íris.		
Inscrição:	Há uma inscrição com o nome do faraó no cinto sob o saiote-shendyt.		
Histórico:	Filho de Amenófis II foi indicado ao pai para sucessão do trono porque não era o primogênito.		
Estado de Conservação:	A estátua passou por um restauro em 1993, para remoção de verniz. Havia um tipo de pintura no interior do preenchimento dos braços, que acabou sendo removida. A estátua foi novamente envernizada com a adição de pequenas quantidades de pigmento seco, a fim de suavizar o brilho principalmente nas áreas esverdeadas. O preenchimento do braço também foi retocado com pigmento seco. No processo de restauro se averiguou que existia um enchimento mais adequado para sustentação no ombro esquerdo, que foi realizado posterior a produção da estátua, mas o braço em si parece ser antigo do mesmo período em que a estátua foi esculpida. Ainda há várias pequenas áreas de coloração esverdeadas na superfície da estátua. As incrustações no aro dos olhos e nas sobrancelhas estão faltando em sua maioria. Falta ainda a cabeça do uraeus no nemés.		
Referência Bibliográfica:	ALFRED, 1985; BURKE, 2006; HILL, 2004; QUIRKE&SPENCER, 1992; RUSSMAN, 2010; Catálogo Online do Museu Britânico, 2012.		

Faraó:	Amenófis III	Registro:	30
---------------	--------------	------------------	----

Figura 58 – Amenófis III



Fonte: TIRADRITTI, 1998.

Museu:	Museu Egípcio do Cairo	Inventário:	Não identificada
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1388 – 1351 a.C.		
Material:	Esteatita Vitrificada		
Dimensão:	A. 13cm / L. 5,3 cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Coroa-dupla	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Nesta representação de Amenófis III só é identificado devido ao cartucho no pilar de trás que traz o seu nome. A estátua é muito corpulenta e tem braceletes e colares bastante incomuns para o período. Com a falta de parte dos dois braços dificulta a identificação do objeto que Amenófis III segurava. A posição dos braços sugere que as mãos estavam abertas para cima, o que pode significar que ele segurava um vaso <i>nw</i> em cada uma das mãos. Mas, elas não estão retas para frente, na verdade parecem se encontrar próximo ao centro do saiote-shendyt. Ele parece ainda usar a coroa-dupla, embora esteja parcialmente fragmentada.		
Inscrição:	Um cartucho na parte de trás traz o nome do faraó.		
Histórico:	Amenófis III era filho de Tutmósis IV e uma esposa secundária, que ascendeu ao trono provavelmente ainda criança e governou por um longo período. Seu reinado ficou conhecido como um momento de prosperidade e de grande produção de objetos artísticos da história egípcia.		
Estado de Conservação:	As duas mãos da estátua estão faltando, assim como boa parte do braço direito e parte do ombro esquerdo. Coroa fragmentada.		
Referência Bibliográfica:	TIRADRITTI, 1998.		

Faraó:	Tutancâmon	Registro:	31
---------------	------------	------------------	----

Figura 59 – Tutancâmon



Fonte: NEBEKER, 2013.

Museu:	Museu de Arqueologia, Universidade da Pensilvânia	Inventário:	Não identificado
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1333 – 1323 a.G.		
Material:	Bronze com incrustações em ouro		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	A única estátua de Tutancâmon ajoelhado representa terceira e última estátua em bronze entre os modelos faraônicos do Novo Império e já demonstra a inserção de novos elementos a este modelo, pois mesmo com a falta dos braços, o que não deixa claro o que Tutancâmon segurava, é nítidas duas pequenas fraturas, uma na barriga da estátua e outra no meio do saiote. Isto pode significar que o objeto que ele segurava estava preso ao corpo, como ocorre no caso de estátuas naóforas ou teóforas ou ainda em mesas de oferendas. De qualquer forma, esse tipo de inserção é bastante distante dos modelos com o vaso <i>nw</i> . Tutancâmon é representado com o toucado nemés com o uraeus e com o saiote-shendyt.		
Inscrição:	Há uma série de inscrições sobre toda a sua superfície do saiote real, ainda sem traduções.		
Histórico:	Tutancâmon era filho de Akenathon e uma esposa secundária, que governou por um curto período, tendo morrido ainda muito jovem. Seu reinado foi marcado pela reestruturação religiosa egípcia do monoteísmo de Amarna de volta para o politeísmo.		
Estado de Conservação:	A estátua se encontra com a perda dos dois braços e do objeto de oferendas que estava fixado ao corpo.		
Referência Bibliográfica:	NEBEKER, 2013.		

Faraó:	Horemheb com o deus Amon	Registro:	32
---------------	--------------------------	------------------	----

Figura 60 – Horemheb com o deus Amon



Fonte: Catálogo Online do Museu do Luxor, 2013.

Museu:	Museu do Luxor	Inventário:	Não identificado
Período:	Novo Império / XVIII Dinastia / ca. 1319 – 1292 a.C.		
Material:	Diorito		
Dimensão:	A. 83cm (Faraó)		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Primeira estátua díade em que o faraó se coloca na posição ajoelhada diante do deus. Horemheb é representado com atributos reais, segurando o vaso <i>nw</i> em cada uma das mãos, diante do deus Amon em sua forma humana.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Horemheb foi militar ainda no reinado de Akenaton e ganhou grande força na busca pela reestruturação religiosa politeísta do Egito. Com a morte de Tutancâmon que não deixou herdeiros, chegou ao poder com o apoio do exército e da elite egípcia.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu do Luxor, 2013.		

Faraó:	Seti I	Registro:	33
---------------	--------	------------------	----

Figura 61 – Seti I



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2013.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	22.2.21
Período:	Novo Império / XIX Dinastia / ca. 1290 – 1279 a.C.		
Material:	Granito Negro		
Dimensão:	A. 114,5cm / L. 35cm / P. 75,5 cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Provavelmente para o templo divino em Abydos		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua provavelmente realizada para um templo divino. Apesar da área de perda, pela posição da base de monólito à frente de Seti I, o objeto de oferendas poderia ser ou uma mesa de oferendas ou um sistro. Os detalhes faciais de Seti I lembram os mesmos usados na XVIII Dinastia, como em Tutmósis III, sendo possivelmente uma apropriação estética.		
Inscrição:	Há inscrições pela base, sem traduções.		
Histórico:	Seti I era filho de Ramsés I, sendo o segundo faraó da XIX Dinastia. Seu pai chegou ao poder indicado por Horemheb, que morreu sem deixar herdeiros. Ramsés I foi vizir de Horemheb e teve importante atuação durante o reinado deste nas ações militares. Sendo assim, Seti I, apesar de não pertencer a uma linhagem real, vem de uma família tradicionalmente militar do Egito Antigo.		
Estado de Conservação:	A estátua se encontra com a perda dos dois braços e do objeto de oferendas que segurava. O nariz está lascado, assim como partes da base.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Ramsés II	Registro:	34
---------------	-----------	------------------	----

Figura 62 – Ramsés II



Fonte: Catálogo Online do Museu Britânico, 2013.

Museu:	Museu Britânico, Londres	Inventário:	EA 96
Período:	Novo Império / XIX Dinastia / ca. 1279 – 1213 a.C.		
Material:	Calcário		
Dimensão:	A. 171cm / L. 71,5cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Mesa de oferendas e um tipo de vaso		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Das representações do modelo ajoelhado, esta é uma das poucas estátuas em que a mesa de oferendas aparece como um suporte por baixo bastante reduzido, permitindo que a mesa se sustente, repousando sobre as palmas das mãos, representadas para cima. Isso ocorre porque, em geral, o calcário tende a ser menos denso que outros materiais e as estruturas ficam mais livres. Ramsés é representado com as feições bem marcadas, típico do período ramessida, além do toucado nemés com o uraeuse a barba divina. Há ainda, à frente da estátua, a representação de um tipo de vaso, tendo, portanto, a junção de um objeto para oferendas de alimentos e outro para um tipo de bebidas a divindades. Modelos semelhantes não foram repetidos nas representações faraônicas.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Ramsés II é conhecido como um dos faraós mais prósperos da história egípcia, tendo governado por um longo período. Os monumentos por ele construídos são de grande importância para o conhecimento sobre a arte egípcia.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu Britânico, 2013.		

Faraó:	Amenmés (Tutmósis III?)	Registro:	35
---------------	-------------------------	------------------	----

Figura 63 – Amenmés (Tutmósis III)



Fonte: YURCO, 1980.

Museu:	Estátua localiza-se ainda no templo de origem	Inventário:	Não possui
Período:	Novo Império / XIX Dinastia / ca. 1203 – 1199 a.C.		
Material:	Quartzito Avermelhado		
Dimensão:	A. 115,8cm / L. 46,5cm		
Proveniência:	Karnak		
Uso Original:	Templo Divino		
Localização:	Estátua ainda no templo de origem		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Esta representação, marcada para a XIX Dinastia, após exame criterioso no cartucho de identificação do faraó, notou-se que abaixo da inscrição com o nome de Amenmés, havia duas camadas de gesso escondendo o nome de outros dois faraós, Seti I e Tutmósis III, datando, portanto, para XVIII Dinastia.		
Inscrição:	Inscrições no cartucho com diferentes nomes de faraós.		
Histórico:	A descendência familiar de Amenmés é desconhecida e ele governou por um curto período e teve seu nome apagado por faraós posteriores. A cabeça desta estátua se encontra provavelmente no Metropolitan Museu de Arte, em uma representação de Ramsés II, mas exames demonstraram seu encaixe com o corpo desta estátua. Há poucas representações dele, que pudesse ajudar na sua identificação.		
Estado de Conservação:	Há importantes áreas de perdas na estátua: a cabeça e boa parte do tronco estão perdidas, assim como toda a frente e as laterais da base da estátua.		
Referência Bibliográfica:	YURCO, 1980.		

Faraó:	Amenmés (Tutmósis III?)	Registro:	36
---------------	-------------------------	------------------	----

Figura 64 – Amenmés (Tutmósis III)



Fonte: YURCO, 1980.

Museu:	Estátua localiza-se ainda no templo de origem	Inventário:	Não possui
Período:	Novo Império / XIX Dinastia / ca. 1203 – 1199 a.C.		
Material:	Quartzito Avermelhado		
Dimensão:	A. 139,7cm / L. 49,2cm		
Proveniência:	Karnak		
Uso Original:	Templo Divino		
Localização:	Estátua ainda no templo de origem		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Esta representação, marcada para a XIX Dinastia, após exame criterioso no cartucho de identificação do faraó, notou-se que abaixo da inscrição com o nome de Amenmés, havia duas camadas de gesso escondendo o nome de outros dois faraós, Seti I e Tutmósis III, datando, portanto, para XVIII Dinastia. Pela base do objeto de oferenda se trata ou de uma mesa ou um sistro.		
Inscrição:	Inscrições no cartucho com diferentes nomes de faraós. Há inscrições ainda à frente do objeto de oferendas, sem traduções.		
Histórico:	A descendência familiar de Amenmés é desconhecida e ele governou por um curto período e teve seu nome apagado por faraós posteriores. A cabeça desta estátua se encontra provavelmente no Metropolitan Museu de Arte, em uma representação de Ramsés II, mas exames demonstraram seu encaixe com o corpo desta estátua. Há poucas representações dele, que pudesse ajudar na sua identificação.		
Estado de Conservação:	Estátua sem a cabeça e com a falta também do braço e de parte do objeto de oferendas que ela segurava.		
Referência Bibliográfica:	YURCO, 1980.		

Faraó:	Faraó desconhecido com o deus Ápis	Registro:	37
---------------	------------------------------------	------------------	----

Figura 65 – Faraó desconhecido com o deus Ápis



Fonte: Catálogo Online da Bible History, 2013.

Museu:	Não identificada	Inventário:	Não identificado
Período:	Período Tardio / XXV – XXX Dinastia / ca. 746 – 332 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 12,3cm / 14,7 cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua díade de um faraó desconhecido e o deus Ápis em sua forma animal. Além disso, o faraó está com as mãos abertas para si, que faz sugerir que talvez tivesse segurando um tipo de oferendas que não estava presa à base e que foi perdida. Atributos reais presentes, como o toucado nemés com o uraeus e o saiote-shendyt.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Não se sabe o contexto em que essa estátua foi executada, nem o faraó que lhe fez uso.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online da Bible History, 2013.		

Faraó:	Faraó desconhecido do período Kushita	Registro:	38
---------------	---------------------------------------	------------------	----

Figura 66 – Faraó desconhecido do período kushita



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	2002.8
Período:	Período Tardio / XXV Dinastia / ca. 713 – 664 a.C.		
Material:	Bronze com douração		
Dimensão:	A. 7,5cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Nesta representação, é possível notar que se trata do faraó kushita, devido a sua distinção estética aparentemente sudanesa, mesclado a referências egípcias: um colar de carneiro forjado, um duplo uraeus recortado, o toucado representado com um falcão na parte de trás. Os olhos são estreitos e grandes e o maxilar avançado para frente, que se apresentam como características bastante desproporcionais para as representações kushitas, o que dificulta a datação.		
Inscrição:	O nome do faraó, que estava sobre o cinto, foi apagado, deixando a datação para esta estátua ainda em aberto.		
Histórico:	Estátua executada no período de dominação do povo kushita no Egito em apropriação aos estilos tradicionais egípcios.		
Estado de Conservação:	Há sinais de corrosão sobre toda a superfície da estátua. Os dois braços e o objeto de oferendas estão parcialmente faltando.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Faraó desconhecido do período Kushita	Registro:	39
---------------	---------------------------------------	------------------	----

Figura 67 – Faraó desconhecido do período kushita



Fonte: Catálogo Online do Museu Britânico, 2000.

Museu:	Museu Britânico, Londres	Inventário:	EA 63595
Período:	Período Tardio / XXV Dinastia / ca. 713 – 664 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 11,2 cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua representando provavelmente um faraó do período kushita, traz novamente elementos iconográficos bastante ecléticos: o colar de carneiro, o uraeus, o saiote-shendyt e a musculatura levemente delineada.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Estátua executada no período de dominação do povo kushita no Egito em apropriação aos estilos tradicionais egípcios.		
Estado de Conservação:	Toda a superfície da estátua apresenta uma coloração esverdeada, que demonstram um tipo de corrosão. O objeto de oferendas foi perdido, mas as mãos são representadas com as palmas abertas para si próprias, posição comum a estátuas teóforas e naóforas.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu Britânico, 2000.		

Faraó:	Faraó desconhecido do período Kushita	Registro:	40
---------------	---------------------------------------	------------------	----

Figura 68 – Faraó desconhecido do período kushita



Fonte: WILBOUR, 2011.

Museu:	Museu do Brooklyn	Inventário:	69.73
Período:	Período Tardio / XXV Dinastia / ca. 713 – 664 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 11,2cm / L. 4,7cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Embora o estilo desta estatueta lembre as estátuas do rei kushita Taharqa, a identificação ainda permanece incerta já que a inscrição com o nome do rei foi apagada do cinto. A figura usa o saiote-shendyt, um tipo de colar e um toucado com abas arredondadas, decorados com linhas em círculos, que é fixado por uma faixa frontal do qual derivam dois uraeus. Duas cobras descem do topo da cabeça para baixo para trás da figura. As sobancelhas são representadas em relevo e o tronco é bem modelado com uma forte linha mediana. Existem vestígios de ouro no toucado.		
Inscrição:	Inscrição no cinto sob o saiote-shendyt apagado.		
Histórico:	Estátua executada no período de dominação do povo kushita no Egito em apropriação aos estilos tradicionais egípcios.		
Estado de Conservação:	A parte frontal de ambos os pés, braço esquerdo abaixo do ombro e braço direito abaixo do cotovelo estão faltando. O joelho esquerdo está parcialmente faltando. Há grandes áreas de corrosão esverdeada no toucado, na lateral, atrás do saiote e no tronco na parte inferior, além de outras pequenas áreas de corrosão. Há também pequenas cavidades e arranhões ao longo de toda estatueta.		
Referência Bibliográfica:	WILBOUR, 2011.		

Faraó:	Faraó desconhecido do período Kushita	Registro:	41
---------------	---------------------------------------	------------------	----

Figura 69 – Faraó desconhecido do período kushita



Fonte: ROUNG, 2012.

Museu:	Museu Egípcio de Berlim	Inventário:	Não identificado
Período:	Período Tardio / XXV Dinastia / ca. 713 – 664 a.C.		
Material:	Bronze?		
Dimensão:	Não identificada		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Coroa Vermelha	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Representação de um faraó do período kushita, usando a coroa-vermelha egípcia com o uraeus e a barba divina. O faraó apresenta os braços erguidos, à altura da barriga, típico do hieróglifo de ‘fazer oferendas’. Estão expostos os locais de inserção da estátua em uma possível base, agora perdida. As mãos da estátua estão totalmente abertas, de maneira que o vaso <i>nw</i> repousa sobre ela e não em formato de concha, como em outros modelos, onde o vaso encaixa na palma da mão.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Estátua executada no período de dominação do povo kushita no Egito em apropriação aos estilos tradicionais egípcios.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação, apesar da perda da base.		
Referência Bibliográfica:	ROUNG, Alan, 2012.		

Faraó:	Taharqa	Registro:	42
---------------	---------	------------------	----

Figura 70 – Taharqa



Fonte: GUICHARD, 2013.

Museu:	Museu do Louvre	Inventário:	E 25276
Período:	Período Tardio / XXV Dinastia / ca. 690 – 664 a.C.		
Material:	Bronze (faraó), grauvaca recoberta de ouro (divindade) e madeira coberta de prata (base)		
Dimensão:	A. 19,7cm / L. 26cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Estátua de Taharqa a ofertar ao deus Hórus – em forma de falcão – que traz próximo as patas a representação de uma cobra, comum em cenas de oferendas de vinho a divindade. Taharqa, que é do Sudão, é representado com atributos do faraó – como com a presença do saiote-shendyt–, ao mesmo tempo em que apresenta as mesmas características dos faraós do período kushita – como o toucado e a feição do rosto. Esta é a última díade entre faraó e a divindade identificada nas estátuas ajoelhadas.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Estátua executada no período de dominação do povo kushita no Egito em apropriação aos estilos tradicionais egípcios.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	GUICHARD, 2013.		

Faraó:	Faraó desconhecido	Registro:	43
---------------	--------------------	------------------	----

Figura 71 – Faraó desconhecido



Fonte: WILBOUR, 2011.

Museu:	Museu do Brooklyn	Inventário:	Não identificado
Período:	Período Tardio / XXVI – XXIX Dinastias / ca. 664 – 380 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 8cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	<p>Estátua de um faraó, provavelmente do Período Tardio. A curva do cotovelo demonstra que os braços provavelmente estavam estendidos. Parte dos pés também está faltando. O faraó é representado com um homem de meia-idade, com um rosto pesado, arredondado, com orelhas grandes, com lábios carnudos e um queixo duplo, mas não proeminente. A estátua possui um ou dois uraeus que se estendem da parte de trás da coroa até o cinto e esta característica estética parece só ter sido adotada após a invasão persa ao Egito (525 – 404 a.C.). Myliwiec, em 1988, sugeriu que essa forma de representação do uraeus surgiu na XXVI Dinastia e desapareceu logo depois na mesma dinastia. Ele observou também que as feições dessa estatueta retratam atributos estéticos referentes ao Apriés (589 – 570 a.C.) ou ainda de Amasis (570 – 526 a.C.) na XXVI Dinastia, trazendo diferentes referências estéticas de mais de um período, deixando a datação desta estátua ainda em aberto.</p>		
Inscrição:	<p>No cartucho na parte da frente do cinto do faraó aparecem apenas três hieróglifos que obedecem às linhas gerais para prenome de <i>Hakoris, Maat-Khenem-ra</i>, mas a ausência de uma iconografia mais clara para representações de grande parte dos faraós do período tardio e da completude dos hieróglifos que deveriam constituir o cinto desta representação fazem com que a identificação seja imprecisa.</p>		
Histórico:	<p>Bothmer, responsável pela publicação da estatueta em 1960 (ESLP 88-9, 167), propôs que a estátua retrata o governante Hakoris, então da XXIX Dinastia (393 – 381 a.C.), mas suas evidências estilisticamente não foram claramente definidas.</p>		
Estado de Conservação:	<p>Os dois antebraços estão faltando, o que não deixa claro que tipo de objeto destinado à oferenda ele poderia estar segurando.</p>		
Referência Bibliográfica:	<p>ALDRED, 1956; BOTHMER, 1960; BOTHMER, 1987; JOSEPHSON, 1997; WILBOUR, 2011.</p>		

Faraó:	Faraó desconhecido	Registro:	44
---------------	--------------------	------------------	----

Figura 72 – Faraó desconhecido



Fonte: Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2013.

Museu:	Hermitage, São Petersburgo	Inventário:	732
Período:	Período Tardio / XXVI Dinastia / 664 – 525 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 12,4cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Representação de um faraó desconhecido, provavelmente do Período Tardio, em que faraó é representado com o toucado neméscum o uraeus, o saiote-shendyte as mãos abertas que deveria segurar algum tipo de oferenda. É interessante notar que diferente do que ocorre com as demais representações em bronze, as mãos não são totalmente livres, mas há um pequeno suporte por baixo delas para sustentação, o que mostra também que a escultura tenha sido feita de só uma vez e não por parte de encaixe como a maioria das estátuas em bronze.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Não se sabe o contexto em que essa estátua foi executada, nem o faraó que lhe fez uso.		
Estado de Conservação:	Toda a superfície da estátua aparece com corrosões avermelhadas.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2013.		

Faraó:	Néchao II	Registro:	45
---------------	-----------	------------------	----

Figura 73 – Néchao II



Fonte: WILBOUR, 2011.

Museu:	Museu do Brooklyn	Inventário:	Não identificado
Período:	Período Tardio / XXVI Dinastia / ca. 610 – 595 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 14cm / L. 5,7cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificado		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	O faraó é representado com o toucado nemés e com o saiote-shendyt. Sua proveniência é desconhecida. As mãos estão paralelas ao corpo e abertas paralelas entre si. A oferenda que ele segurava não existe mais. Dois suportes saem por baixo da estátua sendo utilizado para unir a estátua a uma base: uma entre os joelhos e outra entre os pés.		
Inscrição:	Há uma inscrição no cinto sob o saiote-shendyt com o nome do faraó.		
Histórico:	Foi um importante faraó no Período Tardio na luta contra o império assírio e reconquistas de territórios egípcios.		
Estado de Conservação:	Toda a superfície da estátua apresenta corrosão em tons esverdeados. Há uma fragmentação no polegar da mão direita. Há pequenos cortes e arranhões espalhados por toda figura.		
Referência Bibliográfica:	WILBOUR, 2011.		

Faraó:	Néchao II	Registro:	46
---------------	-----------	------------------	----



Fonte: Catálogo Online do Museu Britânico, 2011.

Museu:	Museu Britânico, Londres	Inventário:	EA36297
Período:	Período Tardio / XXVI Dinastia / 610 – 595 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 19cm / L. 7cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Esta é uma das estátuas ajoelhadas de Néchao II em bronze, em que ele é representado com o toucado nemés com o uraeus com o traço reto pela parte de trás da estátua. As mãos abertas que deveriam segurar algum tipo de oferenda, agora perdida.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Foi um importante faraó no Período Tardio na luta contra o império assírio e reconquistas de territórios egípcios.		
Estado de Conservação:	Há ainda vestígios de um pigmento vermelho sobre toda a superfície da estátua, especialmente na cabeça. Também apresenta corrosões na superfície.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu Britânico, 2013.		

Faraó:	Apriés	Registro:	47
---------------	--------	------------------	----



Fonte: Catálogo Online da Galeria Barakat, 2013.

Museu:	Galeria Barakat, Beverly Hills	Inventário:	X.0113
Período:	Período Tardio / XXVI Dinastia / 589 – 570 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 6cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Pequena representação de Apriés em bronze, que devido a sua pequena dimensão, provavelmente pertencia ao material funerário do faraó. Ele é representado com o tocado nemés com o uraeus, com o saiote-shendyte com as mãos abertas para si, paralelas a pernas, que demonstram que deveriam segurar algum tipo de oferenda perdida. Possivelmente se tratava de uma estátua naófora ou teófora.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Importante faraó do Período Tardio, citado na bíblia cristã, no livro de Jeremias, por seu apoio na luta da palestina pelo avanço de Nabucodonosor II.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online da Galeria Barakat, 2013.		

Faraó:	Amasis	Registro:	48
---------------	--------	------------------	----

Figura 74 – Amasis



Fonte: Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.

Museu:	Metropolitan Museu de Arte	Inventário:	35.9.3
Período:	Período Tardio / XXVI Dinastia / 570 – 526 a.C.		
Material:	Bronze com incrustações em ouro		
Dimensão:	A. 11cm		
Proveniência:	Doadora para o Metropolitan Museu de Arte em 1935 por Edward S. Harkness. Proveniência desconhecida.		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Vaso <i>nw</i>		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Única estátua de Amasis ajoelhado em posição de oferendas segue os atributos faraônicos: saiote-shendyt, tocado nemés com o uraeus e segurando o vaso <i>nw</i> em cada uma das mãos.		
Inscrição:	Não identificada.		
Histórico:	Importante general do exército egípcio durante o reinado de Apriés, chegou ao poder apoiado pelo exército, descontente com o governo egípcio. Teve grande importância no Período Tardio no trabalho de resgate da tradição estética egípcia faraônica do Antigo Império.		
Estado de Conservação:	Bom estado de conservação.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Metropolitan Museu de Arte, 2000.		

Faraó:	Nectanebo I	Registro:	49
---------------	-------------	------------------	----



Fonte: Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2012.

Museu:	Museu Arqueológico Nacional, Madrid	Inventário:	Não identificado
Período:	Período Tardio / XXX Dinastia / ca. 380 – 362 a.C.		
Material:	Granito		
Dimensão:	A. 100cm / L. 38cm		
Proveniência:	Hermópolis Baqlieh		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Mesa de Oferendas		
Tocado:	Não identificado	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	Nesta estátua, Nectanebo I é representado segurando um suporte, entre as mãos, como um tipo de uma mesa de oferendas. Normalmente, quando representada, as mãos que seguram a mesa de oferenda ficam abertas e estendidas para cima. Mas, Nectanebo I mantém as mãos paralelas ao suporte, fechando os dedos a frente do mesmo. O que se forma não é uma mesa em suporte estendido, mas um bloco quadrado. Esta posição das mãos não foi utilizada em nenhuma outra forma de representação da estatuaria ajoelhada. Mas, esta estátua foi restaurada muitas vezes e talvez não corresponda à composição inicial. A cabeça não é da estátua original e as inscrições na base foram rescritas, talvez em Período Romano.		
Inscrição:	Pelas inscrições na coluna atrás, esta estátua provavelmente é proveniente de Hermópolis Baqlieh. As inscrições também trazem oferendas ao deus Osíris e os cinco nomes reais do faraó.		
Histórico:	Primeiro faraó da XXX Dinastia, foi um dos últimos faraós de descendência egípcia, por este motivo, retomou uma série de elementos estéticos arcaizantes do Período Tardio.		
Estado de Conservação:	Estátua muitas vezes restaurada perdeu partes da sua composição original, como a cabeça, as inscrições e possivelmente a posição das mãos.		
Referência Bibliográfica:	BLANCO&LORENTE, 1981; PEREZ-DIE, 1995; VVAA, 1993; ZIVIE, 1979.		

Faraó:	Faraó desconhecido	Registro:	50
---------------	--------------------	------------------	----

Figura 75 – Faraó desconhecido



Fonte: Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2013.

Museu:	Museu Real do Mariemont	Inventário:	B.3
Período:	Período Tardio ou Ptolomaico? / ca. 350 – 30 a.C.		
Material:	Bronze		
Dimensão:	A. 11cm		
Proveniência:	Não identificada		
Uso Original:	Não identificado		
Localização:	Não identificada		
Oferenda:	Não identificada		
Tocado:	Nemés	Vestimenta:	Saiote-shendyt
Descrição:	O faraó desconhecido representado com saiote-shendyt, o toucado nemés com o uraeus e com as mãos abertas para si a segurar um tipo de objeto que foi perdido.		
Inscrição:	Não identificada		
Histórico:	Não se sabe o contexto em que essa estátua foi executada, nem o faraó que lhe fez uso.		
Estado de Conservação:	Toda a superfície da estátua, com exceção do saiote e toucado, apresenta corrosão do bronze, deixando-a de cor esverdeada.		
Referência Bibliográfica:	Catálogo Online do Museu Egípcio Global, 2013.		

ANEXO B – Glossário de Termos Técnicos

Afnet – também chamado de *khat*, é um tipo de toucado ligado ao contexto funerário, como o caso do toucado nemés, ambos ligados ao ciclo solar.

Atef – é uma forma mais detalhada da Coroa Branca. É usada com o formato da Coroa-Branca, com duas penas de avestruz na lateral.

Barba Divina – muito comum em representações faraônicas, se constitui de uma barba, levemente alongada, com a ponta curvada para frente e mais larga na parte de baixo. A barba divina é utilizada em contextos funerários, associada muitas vezes ao deus Osíris.

Barca Sagrada – barca sobre a qual uma divindade, geralmente o Amon-Ré, realizava sua viagem sobre o Nilo.

Coroa-Azul (*Kheprsh*) – tipo de coroa que passou a ser usada a partir do Novo Império, sendo formada como um tipo de elmo alongado com abas acentuadas, sendo normalmente pintada na cor azul com ornamentos em amarelo. Ela representa o renascimento e o triunfo do faraó, muitas vezes associada ao contexto militar.

Coroa-Branca (*Hedjet*) – representava o Alto Egito, sendo composto por um tipo de cone com a ponta arredondada. Apesar de seu material original provavelmente remeter a um tipo de vegetal, passou a aparecer na cor branca para simbolizar o Alto Egito. Era também associada a deusa Nekhbet.

Coroa-Dupla (*Sejenty* ou *Pschent*) – representa a unificação do Baixo e do Alto Egito, a ‘união dos dois reinos’. Sua iconografia é uma junção entre a Coroa-Branca e Vermelha.

Coroa-Vermelha (*Deshret*) – representava o Baixo Egito, sendo inicialmente composta do mesmo material da Coroa Branca. Aparecia pela cor vermelha e era associada ao deusa *Neith*, mas também poderia aparecer relacionada as deusas *Uadjit* e *Amonet*.

Díade – palavra derivada do grego e do latim significando dualidade, normalmente para designar estátuas representando duas pessoas.

Djed – representação de um pilar atado com feixes de plantas, ligado a Osíris. Simboliza estabilidade. Por isso, era muito usada como amuleto.

Escriba – era a pessoa que trabalhava com a escrita no Egito Antigo. Por este motivo, era considerado um dos cargos de grande prestígio no Antigo Egito, pois era através da escrita que se encontrava os pontos mais importantes da cultura egípcia, organizando desde processos administrativos, como também os religiosos.

Estela – palavra de origem grega, se tratando de um tipo de lápide de pedra – que em períodos mais tardios também passou a ser feito em madeira – e tinha uma forma geralmente retangular com a parte superior arredondada. Eram muito comuns nas representações funerárias para perpetuar a memória do morto, em imagens e orações, mas também poderiam ser usadas para a comunicação de acontecimentos e tratados políticos, sendo, neste caso, em dimensão de grande escala.

Estelófora – palavra de origem grega que significa ‘o portador de estelas’, isto é, se trata da representação de uma estátua em que um homem segura diante de si um tipo de estela. Seu uso era comum em túmulos privados desde o Novo Império. As estátuas estelóforas eram normalmente decoradas com orações dedicadas a uma divindade solar.

Hega – um tipo de cetro composto de bastão em que, em uma das extremidades, se formava um gancho. Era associado a pastores e seu trabalho no cuidado com animais. Pode ser também relacionado ao deus Osíris.

Hieróglifo – palavra de origem grega que significa ‘escrita sagrada’. É uma das formas de escrita mais antiga do Egito.

Naófora – palavra de origem grega que significa o ‘portador do naos’. Se refere as representações em que o portador segurava diante de si um naos. Já eram comuns desde a XVIII Dinastia.

Naos – palavra de origem para determinar um tipo de templo. Era um tipo de tabernáculo, que poderia ser fechado e onde se mantinha as imagens a serem cultuadas. Podia ser um pequeno objeto a ser colocado dentro das sepulturas ou poderia designar o próprio santuário dentro do templo.

Nemés – toucado ligado a representação real, onde um tecido retangular era dobrado sobre a cabeça de modo a permitir que as orelhas ficassem livres. As duas pontas do tecido caem sobre os ombros à frente da representação, enquanto a parte de trás se forma uma espécie de trança, podendo ainda ser ornamentada listrada em duas cores (geralmente em cores ligadas

ao ouro e ao lápis lázuli, associando assim o toucado às divindades egípcias). O toucado nemés era associado ao nascer do sol ou ainda diretamente a deus Hórus, sendo ligado ainda ao contexto funerário.

Nemset – um tipo de vaso em que a borda forma um bico para facilitar o despejo do líquido que ele continha, auxiliando em casos de rituais de libação. Era muitas vezes representado na cena do ritual da abertura de boca ligado ao deus Osíris ou ainda em outras de oferendas a uma divindade.

Saiote-Shendyt – tipo de saiote curto usado por faraós e divindades, composto por dois tecidos que são amarrados na frente e de onde decai uma peça horizontal listrada. Há casos em que um cinturão é inserido sobre o saiote, podendo trazer inscrições em hieróglifos.

Serekh – É um dos dois dispositivos utilizado para inserir o nome do faraó. Tinha um formato retangular (com detalhamento em um plano arquitetônico ligado a cidade ou ao palácio do faraó), geralmente levando a representação de Hórus acima dele em forma de falcão, pois o nome do faraó inserido no *serekh* era o seu nome de Hórus. A forma do *serekh* também diz respeito a esta relação do faraó com sua atuação como a encarnação de Hórus na terra. O *serekh* foi utilizado no Egito desde os períodos pré-dinásticos, mas seu uso ligado ao deus Hórus se tornou mais comum a partir da V Dinastia.

Sistro – um tipo de instrumento musical de percussão ligado ao culto das deusas, especialmente a Hathor. Em alguns modelos, era comum a representação da deusa Hathor junto ao sistro.

Sistrófora – o ‘portador do sistro’, se refere a uma representação de uma estátua em que uma figura segura diante de si um tipo de sistro, associado ao culto de deusas, especialmente de Hathor, geralmente representada próxima ao sistro.

Teófora – palavra de origem grega que significa o ‘portador do deus’. Representação de uma estátua em que uma figura segura diante de si um ou mais divindades. Já eram usadas desde o Novo Império, mas foram mais comuns no Período Tardio, especialmente no interior dos templos.

Uraeus – cobra de cabeça erguida que adornava a frente dos toucados dos faraós e das divindades, usadas desde o Antigo Império. O *uraeus* é um símbolo de realeza e poder divino, pois afastava os inimigos através de seu veneno.

Vizir – era o título egípcio ao mais alto funcionário do reinado. O vizir era responsável por parte da administração do Egito, como representante do faraó.