

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**



**ESTATUETAS FUNERÁRIAS EGÍPCIAS DO  
IMPÉRIO NOVO EM TRAJE DOS VIVOS**

**Cristina Chautard Martins Correia**

**MESTRADO EM HISTÓRIA E CULTURA PRÉ-CLÁSSICA**

**2007**

**CRISTINA CHAUTARD CORREIA**

**ESTATUETAS FUNERÁRIAS EGÍPCIAS DO  
IMPÉRIO NOVO EM TRAJE DOS VIVOS**



À memória da amiga e colega  
de licenciatura e mestrado,  
Ana Luísa Justino Sampaio Malveira.

À minha família e amigos.

Aos meus Professores de Mestrado,  
Prof. Doutor José Nunes Carreira,  
Prof. Doutor José Augusto Ramos,  
Prof. Doutor António Ramos dos Santos  
e  
Prof. Doutor Luís Manuel de Araújo, orientador e mentor.

## RESUMO

No Império Médio verifica-se o aparecimento nos túmulos de um novo tipo de estatueta funerária, denominada de chauabti, que materializa, tal como a múmia, o corpo eterno do defunto através do qual o seu proprietário poderá continuar a existir e a receber os alimentos tão indispensáveis para a concretização da sua nova vida eterna.

Mas se numa primeira fase o chauabti constitui um substituto pessoal do corpo do defunto, nos finais do Império Médio ocorre uma evolução do seu significado mediante a inscrição de uma fórmula mágica que especifica de forma clara a sua função. Ao descrever as tarefas agrícolas destinadas a serem realizadas no Além por um servidor pessoal do defunto, este ficava isento de trabalhar no outro mundo, mantendo assim o estatuto privilegiado da sua vida terrena e assegurando a sua alimentação eterna. Deste modo, a imagem do proprietário e a do servidor passam a estar reunidas numa só estatueta mumiforme, que adquire assim uma dupla função.

No Império Novo, sobretudo a partir da XIX dinastia, constata-se uma nova evolução nas estatuetas ao nível da sua iconografia, pois determinados exemplares, pertencentes a túmulos privados, abandonam o envoltório fúnebre para vestir uma indumentária do dia-a-dia, denominada de traje dos vivos.

Se por um lado este traje de uso festivo e cerimonial reflecte a opulência e o gosto pelo luxo, próprios de uma época de expansão e de prosperidade, no contexto do culto funerário pode implicar um significado mais profundo, constituindo um dos principais objectivos do presente estudo.

Ao representar a aparência física de uma pessoa viva, idealizada na sua plena juventude, o chauabti em traje dos vivos assemelha-se à estátua do *ka*, sublinhando a função de substituto pessoal do corpo do defunto. Igualmente, o traje dos vivos confere ao chauabti uma qualidade própria de um ser transfigurado que passa a ser considerado um *sah*, ou seja, um ser com características divinas, devidamente preparado para alcançar a ressurreição eterna.

Todavia, a presença da fórmula mágica no chauabti em traje dos vivos, juntamente com outra inovação iconográfica do Império Novo, isto é, a representação de instrumentos agrícolas nas mãos das estatuetas, continua a reforçar o papel de servidor, sobressaindo, uma vez mais, a dupla função da estatueta, criando-se uma ideia de unidade e de complementaridade, que exprime o carácter pragmático do pensamento Egípcio.

## ***ABSTRACT***

In the Middle Kingdom a new type of funerary statue appears in the tombs, known as shabti, which come into being, like the mummy itself, the deceased eternal body, by which its owner continue to exist and receive the vital food, so crucial for the achievement of his new eternal life.

But if in the first stage the shabti represents a personal substitute of the deceased's body, at Middle Kingdom's end an important development come about in its meaning, through a shabti spell, written upon it, which clearly specifies its function. By establishing the agricultural tasks intended to be carry out in the Hereafter by the deceased personal servant, he could escape from menial work in the Beyond, keep his privileged status that he was on earth and will have at his disposal eternal nourishment. Therefore, both the deceased's and the servant's figures are unified in a single mumiforme statue, which gain a double function.

In the New Kingdom, mainly from the 19th Dynasty, a new development take place regarding the figure's iconography, since certain models, from private tombs, leave behind the funerary involucre to wear an everyday life dress, known as daily life costume of the living.

If in a way this festive and ceremonial clothing reflects the opulence and the taste for luxury, typical of an expansion and prosperity period, in the context of the funerary cult this can involve a deeper meaning, forming one of the most important purposes of this study.

The physical representation of a living person, idealized in his full youth, makes the shabti similar to a *ka*-statue, emphasizing the function of personal substitute of the deceased's body. In an equal manner, the daily costume gives to the shabti a quality of a transfigured being that become to be considered a *sah*, this means, a being with divine characteristics, well prepared to reach the eternal resurrection.

On the other hand, the presence of the magical spell in the shabti dressed with his daily costume, together with another iconographic innovation of the New Kingdom, that is, the representation of agricultural tools in the hands of the statues, continue to reinforce the role as a servant, standing out once more the double function of the statue, creating an idea of unity and complementation that express the pragmatic character of the Egyptian spirit.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Antigo Egípto; chauabti; culto funerário; magia; vestuário; erotismo

## **KEYWORDS**

Ancient Egypt; shabti; funerary cult; magic; clothing; eroticism

## Índice

### INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO I

1. A conceptualização do mundo: o caos, a ordem cósmica; a morte e a crença na eternidade

1.1. A arte egípcia: o seu carácter mágico e funcional

1.2. O culto funerário e a vida no Além

### CAPÍTULO II

2. Império Médio: o aparecimento de um novo tipo de estatuetas funerárias

2.1. Imagens do defunto no túmulo: a sobrevivência eterna e o aprovisionamento de alimentos

2.1.1. A múmia

2.1.2. A estátua do *ka*

2.1.3. As estatuetas de servidores

2.2. As figuras mumiformes dos túmulos do Império Médio

2.3. As três categorias de estatuetas mumiformes de acordo com a sua iconografia

2.4. As três categorias de estatuetas mumiformes de acordo com as suas inscrições

2.5. A origem e a finalidade do *chauabti*

2.6. A osirificação do *chauabti*

2.7. A fórmula mágica do *chauabti* (*shabti spell*)

2.8. A utilização e o significado dos termos *chabti*, *chauabti* e *uchebti*

### CAPÍTULO III

3. As estatuetas de finais do Segundo Período Intermediário: XVII dinastia

3.1. As estatuetas do Império Novo

3.2. Os *chauabatis* em traje dos vivos

## CAPÍTULO IV

### 4. A iconografia das estatuetas funerárias em traje dos vivos

#### 4.1. As características gerais

##### 4.1.1. Os ornamentos

##### 4.1.2. O vestuário

##### 4.1.3. Os símbolos profiláticos

##### 4.1.4. Os instrumentos agrícolas

#### 4.2. A importância do traje dos vivos no culto funerário

#### 4.3. A função sexual e erotizante das estatuetas em traje dos vivos

## CONCLUSÕES

### Apêndice documental

### Bibliografia

## INTRODUÇÃO

O aparecimento de estatuetas mumiformes nos túmulos do Império Médio, a partir da XII dinastia, marca uma evolução nas práticas funerárias e nas concepções egípcias sobre a vida no Além. Este objecto mágico, denominado de chauabti, manifesta o pensamento optimista próprio da civilização egípcia, ao materializar um esforço cultural que procura agir contra o fim absoluto que a morte física representa. O amor profundo pela vida deverá ser prolongado no Além e a figura do chauabti está destinada a concretizar esse ideal profundamente humano, enriquecendo o túmulo e as práticas funerárias. Esta figura mumiforme não representa um indivíduo vivo mas claramente o defunto no estado transfigurado de múmia, constituindo uma reserva adicional para o corpo do defunto, na qual o seu proprietário poderá continuar a existir e a receber o culto funerário e os alimentos tão indispensáveis para a concretização da sua nova vida eterna.

Nos finais do Império Médio observa-se uma nova evolução nas estatuetas mumiformes através da introdução de uma fórmula mágica que especifica a sua função, função essa que reúne numa só imagem a representação do defunto e a do seu servidor que o iria substituir nas tarefas no Além. O defunto desejava evitar esse trabalho obrigatório, transferindo tal dever para o chauabti, que se tornava assim numa réplica do trabalho manual e da hierarquia social do dia-a-dia do mundo terreno. No Império Novo, esta dupla função é reforçada pela introdução de instrumentos agrícolas, mas se a antiga noção de substituto ainda permanece forte, com a representação mumiforme, próxima dos sarcófagos antropóides, imagens eternas dos seus proprietários, ocorre outra importante inovação ao nível da iconografia, expressa nos chauabtis em traje dos vivos.

O presente trabalho pretende aprofundar este quadro evolucionar com o intuito de esclarecer a natureza das estatuetas, estudando vários pormenores, como os materiais usados na sua confecção, o seu formato, a iconografia e inscrições, para chegarmos ao seu significado e utilidade enquanto objecto funerário.

Mas para que este caminho seja desbravado, achámos pertinente iniciá-lo no primeiro capítulo, com a apresentação de determinadas questões essenciais para a compreensão da sociedade egípcia, nomeadamente a conceptualização dualista do mundo, preconizada pela ameaça constante do regresso das forças do caos e pela tentativa de estabelecer a ordem cósmica no mundo terreno. A partir deste ponto, que realça a existência de um princípio negativo contrabalançado por um princípio optimista,

duas forças opostas das quais resulta uma complementaridade dinâmica que possibilita a manutenção da ordem cósmica e uma consequente governação harmoniosa e equilibrada do mundo divino e do mundo humano, é possível procurar entender a atitude dos Egípcios perante a morte, pois se existe uma consciência natural sobre o fim irremediável da vida, paralelamente é implementado um impulso criador de um novo espaço, o Além, onde se tornam plausíveis a extensão da vida terrena e a crença na imortalidade.

As concepções religiosas fundamentam a arte, atribuindo-lhe um carácter simbólico extremamente rico e profundo, livre de um mero sentido estético ou figurativo. Toda a imagem, que inclui a própria escrita, está associada ao poder da magia, para que todas as necessidades destinadas à ressurreição eterna estivessem aptas a funcionar. Neste âmbito, para percebermos de forma mais clara a função do *chauabti* optámos por acrescentar algumas noções fundamentais da arte, principalmente as relacionadas com a estatuária. Deste modo, a religião, a arte e a magia complementam-se para dar origem a um complexo quadro sobre as práticas funerárias egípcias, sendo conveniente sublinhar dois elementos importantes para que o defunto possa renascer e continuar a existir no Além, isto é, a representação do próprio defunto e o aprovisionamento constante de alimentos.

A partir desta contextualização de alguns dos principais temas da concepção cultural egípcia, iniciamos a análise sobre o aparecimento de um novo tipo de estatuetas funerárias no Império Médio, de formato mumiforme, sem deixar de referir a importância das imagens do defunto no túmulo, como a múmia e a estátua do *ka*, bem como das estatuetas de servidores, todas elas relacionadas com a sobrevivência eterna e o aprovisionamento de alimentos. As suas características e as respectivas funções estão na origem do *chauabti*, que representa tanto o proprietário da estatueta como o servidor.

Neste âmbito, estabelecem-se três categorias de estatuetas mumiformes de acordo com a sua iconografia e com a introdução de inscrições. A sua dupla função reforça o poder mágico que a imagem e a escrita possuíam no túmulo e constituiu a materialização do pragmatismo vivo e criativo desta civilização, que introduz significativas modificações na arte, apesar da tendência em perpetuar os seus cânones.

O facto de os autores consultados organizarem o conjunto de estatuetas a partir de três categorias, permite lançar o debate sobre a sua origem e finalidade, onde se destaca a questão sobre a importância fundamental ou não da presença da fórmula mágica (denominada na literatura *chauabtológica* anglo-saxónica de *shabti spell*) no



corpo das estatuetas, para que haja efectivamente uma especificação clara da sua dupla função, a de substituto do defunto e a de servidor.

Mas se a figura do *chauabti* está ligada às concepções sobre a vida no Além, e se estas reúnem uma multiplicidade de crenças complementares, para além da necessidade da realização de um culto funerário e do aprovisionamento eterno do defunto, é pertinente aprofundar o significado desta estatueta através da presença de um outro ponto, que consiste na osirificação do *chauabti*. Juntamente com uma breve contextualização histórica, estudamos o desenvolvimento religioso que culmina no Império Médio com a «demotização» do culto funerário e a ascensão do culto de Osíris. A noção de Osíris enriquece o debate entre os especialistas, que coloca a hipótese de a estatueta mumiforme poder representar a imagem do deus mumificado, identificando-se com ele, em detrimento da importância do papel de Ré na ressurreição eterna.

Em relação à fórmula mágica dos *chauabtis*, decidimos apenas aflorar a sua relação com a necessidade de concretizar o aprovisionamento eterno e de dispensar o defunto de efectuar qualquer tipo de actividade agrícola, mantendo o seu estatuto de privilegiado no Além. Deste modo, não nos debruçamos sobre a existência de várias versões da fórmula, nem sobre a comparação dos respectivos textos.

Para finalizar este segundo capítulo, focamos ainda a nossa atenção para a utilização e o significado dos termos *chabti*, *chauabti* e *uchebti*, designações das estatuetas funerárias que correspondem a várias etapas cronológicas. Em relação à actualidade, observa-se que determinados autores não seguem o critério cronológico e preferem optar pela escolha de apenas uma das formas para designar as estatuetas em geral, como *chabti* (*shabti*), para certos especialistas anglo-saxónicos, ou *chauabti* (*chaouabti*), para alguns autores francófonos. Outros, ainda, preferem uma forma menos específica, como estatueta funerária ou servidor funerário. No presente trabalho, optou-se tanto pela designação geral de estatuetas funerárias como pela utilização do termo *chauabti*, mais usado pelos autores portugueses para as figuras do Império Médio e Império Novo.

No terceiro capítulo, destacamos de forma resumida o declínio da produção das estatuetas durante o Segundo Período Intermediário e do seu reaparecimento nos túmulos da XVII dinastia. Segue-se uma breve análise dos exemplares do Império Novo, de modo a contextualizar o aparecimento dos *chauabtis* em traje dos vivos, na XIX dinastia.

O último capítulo é iniciado por uma caracterização minuciosa da iconografia de um grupo de estatuetas em traje dos vivos, escolhidas para este trabalho precisamente por contrastarem com as suas precursoras do Império Médio e, igualmente, por realçarem a introdução de importantes inovações nas figuras mumiformes do Império Novo. Esta análise inclui os ornamentos, o vestuário, os símbolos profiláticos e os instrumentos agrícolas.

A partir destes dados, procuramos interpretar a importância do traje dos vivos no contexto do culto funerário. Apesar de sobressaírem as novas qualidades artísticas e o gosto pelos padrões da moda, próprios do Império Novo, esta importante inovação iconográfica dos chauabtis revela um profundo carácter simbólico, que tem como principal objectivo assegurar com sucesso a viagem eterna do defunto, sublinhando o carácter utilitário e mágico da arte. Neste ponto, serão estudados tanto os aspectos ligados às convenções artísticas que definem a arte egípcia, verificando-se uma reminiscência de certos detalhes característicos das estatuetas mumiformes do Império Médio, como a presença de determinadas inovações do Império Novo, ou seja, a representação dos instrumentos agrícolas, ao nível da imagem, e, ao nível da escrita, a introdução nas inscrições de uma nova expressão, que mantém o debate aceso entre os especialistas acerca da identificação do defunto com o deus Osíris.

Através da participação no congresso destinado a jovens egiptólogos, realizado em Lisboa, em Outubro de 2006, sob o tema «Erotismo e sexualidade no Antigo Egipto», foi possível aprofundar o significado das estatuetas funerárias em traje dos vivos, nomeadamente a sua função sexual e erotizante, equiparada ao papel das imagens representadas nas paredes dos túmulos do Império Novo, que não reflectem apenas uma comemoração dos dias felizes do dia-a-dia terreno mas simbolizam sobretudo a força regenerativa do poder sexual, que ajudará a concretizar o renascimento do defunto no Além.

## CAPÍTULO I

### 1. A conceptualização do mundo: o caos, a ordem cósmica; a morte e a crença na eternidade

Tal como se verificava nas outras sociedades do Próximo Oriente antigo, os Egípcios contemplavam a sua terra como o centro do universo. A estabilidade da sua existência e a do mundo que os rodeava dependia de um processo contínuo que se caracterizava pelo cumprimento de ciclos naturais. Neste contexto, o crescimento e a morte das plantas, o ciclo do sol ou as cheias anuais do Nilo preconizavam manifestações de poderosas forças criadoras e constituíam autênticos sinais que confirmavam a continuação indefinida da ordem ideal das coisas. Desta maneira, para que fosse possível uma vida de abundância e de bem-estar, era necessário que o cosmos fosse mantido em ordem, através da realização da vontade dos deuses<sup>1</sup>.

Uma das questões fundamentais na elaboração do pensamento egípcio reside no problema da criação do mundo, a procura das origens, à volta da qual se organizava toda a sua concepção do universo e sua conseqüente evolução, traduzida pela crença na existência dos deuses e a necessidade de estabelecer o seu estatuto na sociedade dos homens, a consciência da vida e da morte, as interrogações e a angústia sobre as forças naturais que governavam o mundo, a precaridade da vida e a crença numa vida extraterrena<sup>2</sup>.

Do estudo sobre as cosmogonias egípcias ressalta a ideia de que existem variadas explicações sobre o nascimento do mundo, cujos diferentes aspectos característicos, numa primeira leitura superficial, as tornam estranhas umas às outras. Contudo, uma análise mais aprofundada revela a descoberta de elementos comuns em todas as cosmogonias, que obedecem a uma mesma estrutura, dando origem a uma natureza semelhante. Neste cenário surge um elemento primitivo, considerado o primeiro, intitulado de Nun, massa aquática informe, ou seja, a água primordial, à qual não se atribui nem começo nem fim. É um elemento pré-existente, indiferenciado, intemporal, que não foi criado, entendido como o caos, ao qual se irá opor o cosmos, depois da sua criação, regido por uma lei da ordem. Mesmo depois do momento da criação dos

---

<sup>1</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 10-12.

<sup>2</sup> Ver Dunand e C. Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 52 ; ver também Carreira, *Filosofia antes dos Gregos*, pp. 76-82.

elementos do mundo pelo demiurgo, que se traduz num princípio de dualidade e de multiplicação, a natureza de Nun, idêntica a ela própria, continua a subsistir, sem ter qualquer papel activo ou impulsionador na criação do mundo. Não obstante, este princípio inerte contém em si todas as virtualidades do ser, e que na sua maioria serão activadas no momento da criação, constituindo na matéria das coisas, a *benenet*, substância-mãe cuja natureza os Egípcios não explicitaram. Desta forma, a passagem do caos ao cosmos não se exprime por uma luta que implicaria o desaparecimento do primeiro ou à sua simples transformação no segundo, pois a sua característica fundamental é a permanência, continuando a subsistir depois da criação do mundo, sendo repellido para os confins do universo, ficando a existir sob a terra e sobre ela<sup>3</sup>. Não sendo possível afastá-lo de forma definitiva, o seu regresso constitui uma ameaça sempre plausível à pretendida ordem cósmica. Este aparente pessimismo no pensamento cosmológico egípcio é contrabalançado por um princípio optimista, onde, e apesar de efémero, existe a possibilidade de manter o equilíbrio do mundo criado pelos deuses. É possível, então, afirmar estarmos perante uma dialéctica entre os contrários que não implica a exclusão mas antes uma complementaridade, e deste modo a existência do cosmos não constitui uma negação do caos<sup>4</sup>.

Este mundo espelha a justiça, a verdade, a harmonia, *versus* maldade, mentira, subversão, enfim, numa palavra, o caos. Estas noções positivas, que exprimem a manutenção da ordem cósmica tão pretendida pelos antigos Egípcios, encontram-se reunidas numa só palavra da língua egípcia, *maet*. É pertinente realçar este ponto, que revela as dificuldades encontradas pelos especialistas numa tradução satisfatória e eficaz enquanto conceito abrangente, a nível sociológico, ideológico e cosmológico, apenas sendo possível uma aproximação do ponto de vista lexicográfico. Este conceito de *maet*, personificado na deusa Maet, era considerado o mais importante princípio do mundo, pois, enquanto princípio globalizante, reunia a ordem do cosmos e da sociedade, exprimindo uma unidade universal que estabelecia os laços entre os deuses e o mundo humano. O deus criador, e o conseqüente aparecimento de outros deuses em gerações sucessivas, dela dependem para preservar a ordem no cosmos. Igualmente, ao ser necessária para o bom cumprimento dos rituais e da ética egípcia, a *maet* constituía uma parte fundamental dos deveres do faraó, que, através do culto de oferendas aos deuses,

---

<sup>3</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 53, 55-57 ; ver também Sales, *As Divindades Egípcias*, pp. 64-72.

<sup>4</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 56.

providenciava a manutenção da ordem na sociedade, impedindo assim o regresso do caos ao Egípcio, imitando o governo cósmico na terra<sup>5</sup>.

Mediante a crença na possibilidade de se manter este quadro positivo da vida na terra, seria igualmente possível acreditar na sua continuação para além da morte. Esta firme convicção de uma nova vida implicava uma existência eterna, livre de todos os aspectos desagradáveis do dia-a-dia terreno. A vida humana era encarada como um reflexo do grande esquema da criação, o que pressupunha um conjunto de mudanças cíclicas, como o nascimento, a adolescência, a maturidade, o envelhecimento, e assim a morte não constituía um fim mas antes uma mudança que impelia o ser humano para um outro tipo de existência. Assim, não existia para os Egípcios uma obsessão pela morte em si mesma, sendo esta substituída por uma concepção positiva que sublinhava a existência de um estado transitório responsável pelo acesso a uma vida eterna no Além, desde que o defunto tivesse praticado o bem, a *maet*, na sua vida terrena<sup>6</sup>.

Esta atitude em relação à morte é sem dúvida fruto de uma reflexão intelectual desenvolvida ao longo de muitos séculos. Através da investigação arqueológica no Egípcio, é possível detectar os primeiros sinais de uma crença numa vida depois da morte desde o princípio do IV milénio a. C. Segundo os vestígios das culturas pré-dinásticas de Badari e Nagada I-II, c. 4400-3200 a. C., foram encontradas sepulturas onde o corpo do defunto repousa numa fossa individual, na posição fetal, rodeado de objectos do dia-a-dia, como recipientes de cerâmica e pedra, com comida e bebidas, armas, adereços pessoais, entre outros artefactos. Já na época Pré-Dinástica reconhecemos alguns dos aspectos fundamentais das práticas funerárias egípcias e que caracterizam os rituais de sepultamento, como é aqui o caso da atribuição de oferendas. Ora, a necessidade de alimentos para consumo próprio do defunto, bem como a presença dos respectivos objectos pessoais para uma conseqüente utilização, implicam a possibilidade de uma actividade física. Este cenário sublinha bem que já neste estágio a vida no Além era compreendida como uma extensão da existência terrena, constituindo uma realidade onde o defunto iria sentir as mesmas necessidades e poderia exercer as mesmas ocupações<sup>7</sup>.

Não obstante, é conveniente realçar que apesar desta optimista concepção da morte, os antigos Egípcios deixavam transparecer uma atitude emocional ambivalente

---

<sup>5</sup> Ver Assmann, *Maât, l'Égypte Pharaonique et l'Idée de Justice Social*, s.l., p. 12; ver ainda Araújo, «Maet», *Dicionário do Antigo Egípcio*, pp. 524-526; Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 35-36.

<sup>6</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 12.

<sup>7</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 12-15.

em relação ao fim da vida humana. Através dos seus textos funerários, inscritos nas paredes dos túmulos ou em importantes obras literárias, como os «Textos dos Sarcófagos», é tangível o medo e o horror provocados pela constatação da morte. A morte era inevitável mas, igualmente, mediante essa passagem era possível atingir a vida no Além. Assim, a sua literatura também expressa uma aceitação da morte, a qual é normalmente referida através do uso de eufemismos<sup>8</sup>.

Esta questão dos eufemismos pode revelar uma atitude em relação à morte bem mais complexa e que se torna conveniente aprofundar. A grafia da palavra egípcia *mt* (mut), cuja tradução corresponde ao vocábulo morte, manteve-se desde o Império Antigo, não se constatando qualquer tipo de evolução, situação esta que poderia ser perfeitamente plausível se tivermos em conta a longevidade da utilização das palavras nesta civilização. Igualmente, permaneceu sempre com o mesmo determinativo, ao contrário de outros vocábulos aos quais podiam ser atribuídos vários determinativos, o que implicava abrangerem categorias conceptuais diferentes. Era constituído pela figura de um homem ajoelhado, com uma mão a segurar a cabeça ferida, de onde corre um fio de sangue. O significado deste símbolo escolhido está relacionado com uma morte violenta, verificando-se a sua utilização como determinativo em outros termos, representando um inimigo ferido em combate, não constituindo a morte própria mas infligida a outrém. Ao conhecermos a importância dos determinativos na escrita hieroglífica, é possível aventar a hipótese de existir uma escolha deliberada, desde os textos mais antigos, destinada a revelar a ideia fundamental que os Egípcios faziam da morte. Assim, o determinativo pode representar uma ideia clara sobre a morte, sendo esta considerada um mal inexorável, o inimigo, desde os seus aspectos mais violentos até aos mais ténues, como a morte por velhice<sup>9</sup>.

A par deste único termo, que designa um fenómeno considerado brutal, desenvolveu-se de facto um tipo de vocabulário onde predominam os eufemismos. Nos textos, a morte é comparada ao fim de uma viagem fluvial, à chegada de um barco a bom porto, ou a um sono absoluto, que se assemelha e se opõe ao mesmo tempo ao sono temporário da vida terrena. É importante tentar esclarecer melhor esta necessidade de substituir o vocábulo morte, pois poderia tratar-se de uma tentativa de traduzir em imagens um fenómeno difícil de compreender, ou, antes, de uma tentativa de dissimular

---

<sup>8</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 12-13; ver também Sousa, «Morte», *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 584-585.

<sup>9</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 161; para a palavra *mt* (mut), ver Faulkner, *Dictionary of Middle Egyptian*, p.120.

uma realidade de difícil aceitação. A mesma preocupação acontece relativamente ao uso de outro substantivo, nomeadamente o morto, tratado nos textos como o «querido desaparecido», «aquele que descansa», «o que está em paz», entre outros, ou ainda «aquele do Ocidente», evocação do lugar que designa as necrópoles e metaforicamente o Além<sup>10</sup>. Estas observações parecem querer sublinhar a necessidade constante de evitar o emprego da palavra fatal e dos respectivos derivados, constituindo uma espécie de subterfúgio à cruel realidade que apoquentava o dia-a-dia do ser humano<sup>11</sup>.

Apesar de se constatar na arte e cultura desta civilização uma grande riqueza iconográfica, expressa numa proliferação de imagens dos deuses, dos fenómenos da natureza, e até de noções abstractas, todas elas personificadas, não existe a figura da morte, não por negligência ou por dificuldade em representar o sentimento de horror que lhe está associado (que constitui uma realidade não visível), dado que os Egípcios demonstraram ser capazes de representar fenómenos que não compreendiam ou que não conheciam na sua totalidade. Simplesmente, a morte não era representável porque não se pretendia que o fosse. Em contrapartida, a morte do outro era testemunhada como um fenómeno objectivo e podia ser traduzida de forma objectiva por palavras. Os Egípcios deixaram um testemunho bem claro sobre a sua percepção da morte, através de inúmeros textos, quer funerários, quer literários, incluindo os de carácter medicinal. Neles descreve-se empiricamente o fenómeno da morte, como a privação do sopro da vida, do uso das pernas, dos sentidos, da palavra e do poder sexual. Apesar de algumas mortes serem consideradas misteriosas, sendo remetidas para o destino ou para o domínio da magia, as explicações eram de ordem natural ou empírica, como a velhice, a doença, os acidentes e a própria guerra. A partir destas constatações, sobressai uma atitude social que caracterizou o pensamento egípcio face à morte. Ela é irreduzível, irreversível, pois a ela ninguém escapa, mesmo quando os deuses, dos quais dependem a vida e a morte, intervêm, podendo favorecer o homem de algum tempo suplementar de vida. A morte é considerada o termo da existência, a partir do qual não existe regresso

---

<sup>10</sup> Nas paredes gravadas dos túmulos ou nas estelas funerárias, preparadas durante a vida do seu proprietário, os respectivos textos autobiográficos (que descrevem as oferendas perpétuas, incluindo apelos aos seus familiares, necessários à sua sobrevivência no Além e do seu nome) não fazem nenhuma referência directa ao estado de defunto. Pelo contrário, existe igualmente uma enumeração detalhada das suas funções e actos efectuados em vida, em conformidade com as exigências da *maet*, de forma a preservar o seu estatuto, o seu ser social para a eternidade. Há apenas uma breve referência particular que pode indicar indirectamente a sua morte, através do epíteto *imakh*, frequentemente traduzido por venerado e que constitui um mérito apenas alcançado depois da morte. Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 168.

<sup>11</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 162, 168.

possível, na medida em que há consciência de não se poder voltar a partilhar a vida terrena, mesmo apesar das expectativas inerentes à vida no Além, que se esperava ser sem dúvida diferente. Ela inspira medo e suscita ódio e revolta. Mesmo em tempos conturbados, como o Primeiro Período Intermediário, onde se observa na literatura uma certa aspiração à morte, esta é explicada pelas dificuldades vividas num momento específico, onde impera a desordem, o abandono dos valores tradicionais, constituindo uma concepção marginal perante a atitude geral dos Egípcios face à morte<sup>12</sup>.

A contrabalançar estes sentimentos existe um amor profundo pela vida. O dia-a-dia não devia ser vivido segundo um prisma fatalista ou pessimista, considerado apenas como uma passagem obrigatória que leva a um fim, a morte, esperando-se ter apenas uma vida melhor no Além. Justamente, perante a consciência de que a vida tem um fim, esta devia ser vivida como uma festa, aproveitando-se cada momento de felicidade. Na literatura encontram-se certos ensinamentos<sup>13</sup> que procuram evidenciar a necessidade de se desfrutar plenamente da curta existência terrena, procurando-se desviar a atenção das inquietações provocadas pela morte. A morte torna assim a vida preciosa e o homem aprende a dar-lhe o seu justo valor<sup>14</sup>.

Não obstante, o homem não deixa de ter consciência do seu destino fatal, e, perante este facto, não existe uma satisfação plena na vida terrena. Este horizonte limitado da vida será contrabalançado pela tentativa de ultrapassar ou de transcender esse fim absoluto, segundo uma aspiração a um horizonte mais vasto, relacionado com a imortalidade, com a criação de um mundo artificial no qual se possa viver e prolongar as suas acções e experiências, ou seja, num tempo e espaço de continuidade, pertencentes ao Além<sup>15</sup>.

O significado específico da cultura egípcia está intimamente relacionado com a sua atitude em relação à morte. Existe uma consciência nítida do fim mas não se tenta rechaçar a morte, atribuindo-se-lhe uma grande importância e uma atenção especial. É uma fonte de esforços culturais que originam uma crença muito forte na imortalidade,

---

<sup>12</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 162-167; ver ainda A. Hall, «Primeiro Período Intermediário», *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 710-711.

<sup>13</sup> Os cantos do harpista, encontrados por exemplo no *Papiro Harris 500*, eram entoados em dias de festa e preconizavam o esquecimento do destino fatal do homem. Originalmente, estes textos foram esculpidos nas paredes dos túmulos a partir do Império Médio, e executados, ao som da harpa, durante os banquetes funerários que decorriam nos próprios túmulos. Tiveram grande divulgação através do trabalho dos escribas do Império Novo. Ver Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, p. 22; ver ainda Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes*, p. 227.

<sup>14</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 173; ver ainda Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 22, 26; e Sousa, «Morte», *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 584-585.

<sup>15</sup> Ver Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 25, 27.



na construção de um lugar especial, o Além, ao qual se pode aceder e escapar à morte, ficando próximo dos deuses, onde existe a promessa de uma vida melhor<sup>16</sup>.

Desde o início da sua história, os Egípcios tomaram uma série de medidas destinadas a lutar contra a morte, verificando-se um enorme empreendimento para preservar os mortos da própria morte, que se traduz na construção de imponentes túmulos e num vasto conjunto de práticas funerárias. Como a morte representava a dissolução dos laços sociais, o fim do cumprimento dos objectivos da vida terrena, era então necessário realizar investimentos destinados a aumentar a parte da vida e diminuir a da morte. Entre esses investimentos encontra-se a construção de um túmulo, a importante finalidade da vida, pois funciona como uma garantia do defunto continuar a ter um espaço ligado à vida do seu país, no plano social, geográfico e cultural, permanecendo integrado na comunidade dos vivos, modo eficaz de prolongar a vida e evitar ser de facto atingido pela morte. O túmulo é destinado à vida e não à morte<sup>17</sup>, e assim o defunto procura permanecer presente na terra, e tem esperança de sobreviver através das gerações futuras, responsáveis pela memória de posteridade<sup>18</sup>.

As características singulares que definem o indivíduo não estão relacionadas com a simples distinção entre corpo e alma. Existe antes um conjunto de elementos físicos (da esfera corporal) e não-físicos (da esfera social) que constituem aspectos ou manifestações essenciais da existência humana, quer no mundo terreno, quer no Além. Nos inúmeros textos e representações artísticas dos túmulos, esses elementos são mencionados como o *ba*, o *ka*, o corpo, a sombra, o coração, o nome, estabelecendo a totalidade do defunto. Cada um destes elementos era fundamental para que a existência da pessoa perdurasse depois da morte, e deveriam ser preservados, através dos ritos e práticas funerárias, para que a vida eterna fosse de facto possível. No entanto, a própria vida terrena poderia terminar antes de se verificar a morte física, ou seja, mesmo se se continuasse a verificar a integridade e a saúde da esfera física, quando um homem se encontrasse sozinho e isolado, como por exemplo, ao ter cometido uma falta grave, o que implicava deixar de estar integrado na comunidade. Viver era sobretudo um processo de sociabilização e, neste contexto, apesar do limite da morte biológica, tornava-se num assunto de cultura, onde era necessário manter as relações entre o

---

<sup>16</sup> Ver Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, p. 29.

<sup>17</sup> Esta máxima é veementemente afirmada na mais antiga sabedoria egípcia, o ensinamento de Hordjedef, e permaneceu ligada à rica tradição sapiencial ao longo dos três mil anos de história do Antigo Egipto, sendo ainda citada nos textos do período romano. Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 32-33.

<sup>18</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 172-173; ver ainda Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 29, 30, 32-33.

mundo dos vivos e o dos mortos, interpelando perpetuamente o defunto, através das práticas culturais, que visam integrá-lo tanto na terra, na memória da posteridade, como no Além, onde o mundo divino irá recebê-lo. Os túmulos transformam-se assim num lugar social, onde os familiares do defunto vêm trazer oferendas e celebrar com ele um dia feliz, estabelecendo-se um contacto com o Além<sup>19</sup>.

É possível concluir que existia no Antigo Egipto uma clara rejeição da morte. Mas, paradoxalmente, a sua excepcional presença na cultura desta civilização permite colocar a questão de uma possível aceitação. Ora, se há uma rejeição existe também uma aceitação, na medida em que a morte é o tema principal da organização cultural, o centro das suas preocupações e aspirações. A morte apresenta-se de forma intensa sob inúmeros aspectos (nas múmias, estátuas, edifícios, textos), mas para que seja de facto possível apreender o significado da morte no Egipto Antigo, é pertinente afirmar que não estamos propriamente perante imagens da morte, antes de contra-imagens, pois estas constituem expressões da sua negação e não da sua afirmação. Assim, estas imagens retratam o defunto no âmbito da sua vida terrena (jovem e belo, acompanhado pela esposa e também pelos filhos, no exercício das suas funções, em oração perante os deuses, em actividades de lazer) e também mostram a sua vida no túmulo (como as oferendas que recebe, os textos que explanam a sua justificação destinada ao tribunal do Além, a sua chegada ao mundo dos deuses, a sua faculdade de se transformar e de voltar à vida terrena sob as formas mais variadas). Deste modo, poder-se-ia supor que a morte seria uma passagem para uma vida mais bela e afortunada, mas este passo não era possível de uma forma automática pois desbravava antes um longínquo objectivo a ser atingido, que implicava grandes esforços para que a morte não fosse de facto um caminho para a solidão, desaparecimento, privação, ruptura definitiva<sup>20</sup>.

Deste modo, a atitude verdadeiramente singular dos Egípcios face à morte consiste na confiança absoluta no poder que as contra-imagens detêm, ou melhor, no poder de fazer vivê-las na realidade, edificando-se um antimundo através de símbolos, traduzidos na linguagem, na representação figurada, e na acção ritual. É precisamente através da religião egípcia que é possível produzir esse antimundo, e, numa feliz união com a arte, ilustra-se aquilo que está escondido ou subtraído, ao ser considerado como uma negação, isto é, uma realidade escondida que não se «mostra» como a realidade

---

<sup>19</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 72-173; ver ainda Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 34-35.

<sup>20</sup> Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 170; ver ainda Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 37-39.

fenomenal, mas que ocupa, sem dúvida alguma, o espírito, a imaginação e a memória dos homens. Esse antimundo edificado é então em primeiro lugar uma negação da morte, mas não existe uma atitude conformista ou de resignação, que procura mascarar ou esconder o mundo da experiência, ou seja, ocultar a experiência da morte através das contra-imagens. Pelo contrário, estas transformam-se numa forma de rebelião, uma autêntica força motora que dinamiza uma tensão em direcção ao mundo real, na qual o poder das contra-imagens torna evidente a consciência da própria negação dos aspectos mais obscuros da morte, provocando um impulso para a acção, tornando a morte numa razão cultural de agir. Assim, o antimundo edificado pela religião torna-se em algo de visível, tangível e coerente nos seus efeitos e implicações, pois é planificado e realizado na terra, com os meios que estavam à disposição do homem, através de todas as artes possíveis, como a arquitectura, a anatomia, a farmacologia, as técnicas de mumificação. É fundamental investir em acções que ultrapassem o horizonte limitado da existência terrena e que abram caminho para um horizonte mais vasto, pertencente ao Além, enriquecido a nível conceptual e mantido ritualmente, para que possa continuar a funcionar. Assim, era possível vencer a morte ou pelos menos remediá-la<sup>21</sup>.

Neste contexto, e através do estudo dos vestígios arqueológicos, torna-se evidente o esforço, humano e igualmente ao nível de recursos, empreendido para assegurar a vida no Além, o que resulta na prática na construção de túmulos de pedra, muitos dos quais monumentais, em detrimento das casas comuns ou dos próprios palácios dos faraós, edificados a partir de materiais perecíveis, como a madeira, o barro e o colmo. Para a vida terrena, caracterizada por um estágio transitório, estavam destinadas habitações temporárias, sendo esta situação contrabalançada pela crença numa vida eterna que implicava a necessidade de uma residência permanente. Deste modo, o túmulo era frequentemente referido como «a casa da eternidade» (*per-djet*), e a utilização da pedra para sua construção constituía o alicerce mais apropriado para a sua conservação. As zonas do Nilo mais apropriadas para a localização das necrópoles situavam-se a ocidente, localização geográfica onde o sol se punha, considerada como a entrada para o outro mundo<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Ver Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte*, pp. 39-42.

<sup>22</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 12-13.

## 1.1. A arte egípcia: o seu carácter mágico e funcional

A arte egípcia possui um significado rico e profundo, que se afasta de uma aparência puramente estética. Não pode ser interpretada como um fim, como algo que contém um significado em si próprio, mas antes como um meio destinado a atingir um objectivo. Deste modo, não podemos interpretá-la através de um conceito actual, segundo o qual a arte possui um valor intrínseco, com um sentido de «arte pela arte», pois seria anacrónico e historiograficamente incorrecto. Ao tentarmos desbravar caminho para uma verdadeira compreensão da arte egípcia, é necessário conhecer as concepções religiosas que nela tomam forma, e que a tornam num meio ou instrumento mágico através do qual o homem mortal esperava atingir a imortalidade, sendo concebida então para a eternidade<sup>23</sup>.

Esta noção de eternidade é o fundamento das suas normas estéticas, ou seja, a base de unidade do estilo egípcio, impregnando-lhe um carácter linear e intemporal, que faz com que os mesmos elementos perdurem ao longo de vários milénios, revelando um optimismo na mentalidade egípcia, expresso na crença de uma vida feliz no Além<sup>24</sup>.

De facto, desde os princípios da história do Egipto, verificamos que muitas noções fundamentais da sua arte estavam já estabelecidas e poucas modificações sofreram durante um largo período de tempo. Esta constatação fez emergir uma opinião enganosa, a qual considerava a arte egípcia como um protótipo claro de inalterabilidade, que envolve um estilo estático ao longo de três mil anos de civilização e que impediu qualquer evolução. No entanto, esta visão simplista e redutora da arte egípcia é rapidamente desfeita quando se toma consciência da maneira própria dos Egípcios apreenderem o mundo. Um factor de peso fundamental na construção do pensamento desta civilização é sem dúvida o meio geográfico envolvente. A paisagem marcada pelo contraste entre o deserto e o rio, e pela importância da inundação anual do Nilo, numa zona onde as chuvas são praticamente inexistentes, cedo deu origem à oposição entre uma terra fértil e um solo estéril. Este cenário preconizava as forças naturais que ciclicamente regiam o meio natural do país e que representavam a luta cósmica entre as forças do mal (*isefet*) e as forças da ordem (*maet*). Estes dois princípios eternos, necessários e opostos, são um reflexo do mundo natural, que caracterizava o dia-a-dia

---

<sup>23</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, pp. 395-398, 401-402; e Daumas, *La Civilisation de l'Égypte Pharaonique*, pp. 394-396.

<sup>24</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, p. 402; ver ainda Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 83-84.

da população e uma maneira específica de ver o mundo, segundo um paradigma dualista<sup>25</sup>.

A própria figura do faraó é de extrema importância para a conceptualização do mundo, pois o seu cargo divino permite personalizar a união das Duas Terras, o Alto e o Baixo Egípcio, e igualmente representa a relação entre o mundo humano e o mundo dos deuses. Ele é o mediador entre os homens e os deuses e exercia a sua principal função, a manutenção da ordem sobre o caos. Esta tendência para ver o mundo segundo uma forma dualista influenciou a decoração dos templos e dos monumentos reais ao longo da história faraónica<sup>26</sup>.

O faraó era o principal responsável pela manutenção do culto destinado aos deuses, embora na prática essa tarefa permanecesse confinada aos sacerdotes. Era necessário construir e decorar os templos, guarnece-los de mobiliário e objectos apropriados ao culto, de modo a que os variados rituais, centrados no culto de estátuas, fossem realizados, persuadindo-se os deuses a restabelecer a criação e a manutenção do cosmos. Na decoração efectuada no interior dos templos, o faraó era sempre representado a realizar os rituais para os deuses. Noutras imagens decorativas colocadas à entrada dos templos, assiste-se à figura do faraó esmagando os inimigos, simbolizando o triunfo da ordem e tendo uma função profiláctica, ou seja, proteger o interior dos edifícios das forças negativas que os ameaçam do mundo exterior<sup>27</sup>.

A arte egípcia é então utilitária e as obras de arte produzidas não constituem uma mera figuração mas autênticos instrumentos mágicos. Deste modo, é também uma arte mágica, destinada a fazer coisas úteis e eficazes, proporcionando ao homem um bem-estar nesta e na outra vida. Apenas teria um significado através do uso que se fizesse dela e assim não havia a intenção ou necessidade das obras de arte serem vistas ou apreciadas. Tanto na estatuária, como no relevo ou na pintura, a imagem egípcia possuía potencialidades mágicas, necessitando de ser colocada num contexto a ela destinado, como o templo ou a câmara funerária, para que essas forças mágicas pudessem ser animadas através dos rituais. Era fundamental representar não a aparência das coisas, mas o ser, livre de qualquer tipo de contingências, exprimindo um carácter intemporal. Desde o momento da unificação do reino são estabelecidas regras bem definidas que permanecem ao longo da história desta civilização, de modo a que cada imagem seja

---

<sup>25</sup> Ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, pp. 14, 29; e ainda Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 200.

<sup>26</sup> Ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, pp. 17-18.

<sup>27</sup> Ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 17; e ainda Sales, «Faraó», *Dicionário do Antigo Egípcio*, pp. 364-368.

concebida com um determinado fim, constituindo um acessório para o culto, devendo funcionar magicamente no local preciso onde foi colocada. O artista egípcio ignorava a representação segundo os parâmetros da perspectiva, e interessando-se apenas pelos aspectos mais típicos, procurava definir bem a imagem, traduzindo o mundo em duas dimensões, característica denominada pelos especialistas de representação «aspectiva». Cada imagem é então construída a partir de imagens parciais destinadas a formar uma composição ou conjunto daquilo que é mais essencial<sup>28</sup>.

As obras iconográficas egípcias, nomeadamente no relevo e na pintura, demonstram claramente a aplicação dos princípios da representação aspectiva. As imagens bi-dimensionais não apresentam nenhuma noção de profundidade, sobrepondo-se a preocupação de retratar de forma clara os seus aspectos característicos. Cada elemento particular estava inserido num conjunto, constituindo-se uma associação de imagens, que por sua vez forma uma cena inteira. O tempo e o espaço exprimem-se de forma muito discreta, através do escalonamento no espaço e através da sucessão de imagens significativas que marcam os diversos momentos no tempo. Para apreender o significado e a função de uma obra, será necessário ter em consideração os elementos individualmente e seguidamente as cenas inteiras, criando-se uma sucessão de impressões visuais, que dão origem ao conjunto. Neste sentido, constata-se uma relação entre a imagem e a escrita egípcias, pois cada hieróglifo constitui uma verdadeira imagem, estruturada segundo os princípios da arte bi-dimensional, cuja leitura deverá ser apreendida a partir dos seus elementos isolados, seguindo-se uma análise por palavras distintas, sendo então possível chegar ao seu significado de conjunto. A imagem e a escrita tornam-se complementares dado que a sua combinação pode formar uma composição homogénea, ou seja, quando uma imagem é identificada pelo seu nome em hieróglifos, essa própria imagem pode funcionar como um substituto do determinativo que seria então colocado no final da palavra escrita. Assim, as representações eram combinadas com hieróglifos, e a disposição destes formava colunas verticais ou horizontais, enquadrando a imagem de forma equilibrada e harmoniosa. Podiam formar simples textos ou outros de ordem mais complexa, como as listas de oferendas destinadas ao defunto ou hinos dedicados aos deuses. Tanto a imagem como a escrita possuem um fim determinado, pois ambas possuíam o poder mágico de tornar realidade, de forma eficaz e eterna, todas as provisões destinadas ao defunto ou

---

<sup>28</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, pp. 399-402; ver ainda Araújo, «Arte», *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 99-102.

necessárias ao culto dos deuses. Por isso, encontravam-se gravadas e pintadas nas paredes dos túmulos e templos, e também nos objectos culturais, como as estátuas, no caso específico da escrita, ou, outros objectos funerários, como os sarcófagos<sup>29</sup>.

Na Época Arcaica a presença de imagens nos túmulos correspondia a uma cena específica, conhecida como a refeição funerária. Este programa decorativo sofreu um desenvolvimento, a partir da III dinastia, constituindo os primeiros ciclos de cenas chamadas «da vida quotidiana», que reaparecem com força na V dinastia, cobrindo as paredes das capelas funerárias. Esta nova figuração permanece ligada à finalidade particular da refeição funerária, ou seja, o aprovisionamento dos bens necessários à sobrevivência do defunto no Além, tal como ele conheceu durante a sua vida terrena, o que reforçava o significado da lista de oferendas e garantia de forma mais eficaz uma existência eterna, livre de preocupações. Assim, todas as demais actividades que pudessem de facto ajudar, a nível histórico, a completar o quadro da vida quotidiana, não tinham espaço na representação, dado que para a mentalidade egípcia tudo o que estivesse relacionado com o estado transitório da vida terrena não tinha a mesma importância quando comparado com o grande esforço empreendido na preparação da vida eterna<sup>30</sup>.

Para além dos princípios da representação aspectiva, que faziam com que a figura humana fosse representada com os seus elementos essenciais, como o pescoço, o tronco, e os braços vistos de frente, e, as pernas, os pés e a cara de perfil, salvo o olho disposto à maneira de um hieróglifo, existiam outras regras importantes para as artes gráficas. A imagem típica do ser humano era figurada a partir de um eixo fundamental, constituindo uma linha direita perpendicular à linha do solo. Esta linha era indispensável para que a lei da frontalidade fosse aplicada, de modo a que as imagens pudessem ser vistas de frente, o que facultava uma apreensão total das suas características e do seu significado. Desde a I dinastia que esse eixo foi dividido em várias secções, originando o traçado de linhas horizontais, estabelecendo-se as proporções de uma figura em altura com precisão. No Império Médio foram acrescentadas outras linhas verticais e horizontais suplementares, estabelecendo-se um quadriculado regular para as figuras de pé ou sentadas. Estas medidas exactas permitiam uma unidade nas obras artísticas e perfilavam um cânone de proporções, que permitia a

---

<sup>29</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, p. 400; ver ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, pp. 21-24; e Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 96-99.

<sup>30</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, pp. 422-423; ver ainda Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 11-12.

realização de um trabalho perfeitamente homogéneo, apesar de se poder observar diferentes medidas consoante as épocas. Todas as obras obedecem a regras que as aproximam da lei da *maet*, o princípio da ordem cósmica, e assim podem ser harmoniosas, justas e verdadeiras, prontas a agir magicamente, conforme a sua finalidade. Possibilitavam a formação de um estilo que impregnava toda a arte, um estilo especificamente egípcio<sup>31</sup>.

Na estatuária de pedra era igualmente aplicada a lei da frontalidade. As estátuas, representadas sentadas, ajoelhadas ou de pé, estão destinadas a permanecer de frente, não existindo qualquer inclinação ou rotação do corpo ou da cabeça. Como não detêm um efeito decorativo, pretendem antes constituir um meio útil para atingir uma finalidade precisa, ou seja, representar um papel fundamental no culto dos deuses, do faraó e dos defuntos. As suas linhas exactas e precisas, fazem transparecer de forma intencional um aspecto compacto, onde predomina a imobilidade, procurando-se demonstrar os traços essenciais do ser, de maneira a serem reconhecidos sem qualquer tipo de ambiguidade e de forma perfeita para a eternidade<sup>32</sup>.

A estátua egípcia constituía um receptáculo para as acções dos rituais e um lugar onde as forças divinas e do próprio defunto podiam igualmente manifestar-se. Representava um corpo «habitável» para a eternidade, uma base material que permitia agregar os elementos comuns aos homens e aos deuses e essenciais para a continuação da sua existência, como o *ka*, o *ba*, o *akh*, o nome (*ren*) e a sombra (*chut*). Ao receberem esses elementos, as estátuas são por eles animadas e tornam-se acto contínuo na própria pessoa do defunto, cumprindo-se assim o objectivo para o qual foram feitas. Em relação aos deuses, as estátuas constituem as suas imagens materiais ou representações metafóricas realizadas pelos homens, sempre de modo imperfeito ou incompleto, constituindo a única parte visível do divino na terra, dado que cada deus possui uma multiplicidade de manifestações, impossíveis de serem apreendidas na totalidade, e desta maneira cada imagem está apenas ligada a um dos seus aspectos ou funções e não à sua globalidade. A estátua não constitui uma simples metáfora mas torna-se antes na imagem viva do deus, pois para além de representar o divino torna-se parte integrante dele, ou seja, constitui o receptáculo onde o deus pode encarnar. Assim, estão reunidas as condições para que a estátua possa receber o culto para a eternidade,

---

<sup>31</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, pp. 404, 406, 420.

<sup>32</sup> Ver Araújo, «Arte», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 100; ver ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 19.



sublinhando-se o papel para o qual estava à partida destinada. É possível então concluir que os artistas-artesãos davam um certo valor à variação, evitando uma reprodução exacta das mesmas formas, e, que os temas decorativos evoluíram, sem dúvida alguma, ao longo do tempo, ao nível dos detalhes, do pormenor, mas o mesmo não acontecia em relação às realidades essenciais, conservadas por várias gerações, pois o conteúdo da arte deveria permanecer ligado à sua função, a qual dependia da conceptualização do mundo realizada pelos antigos Egípcios, como a crença na eternidade, na vida no Além, no papel dos deuses e do defunto para a concretização desse objectivo, dado que tanto os deuses como os homens nasciam, morriam e podiam voltar a renascer<sup>33</sup>.

Impunha-se que as estátuas fossem vistas de frente pelo executante do culto e que também olhassem de frente de modo a que houvesse a interacção pretendida nas práticas culturais. Eram colocadas dentro de pequenas caixas rectangulares ou em pequenos nichos situados nas paredes, de maneira a que a única abertura reforçasse de forma natural a sua frontalidade. Esta situação repetia-se no contexto arquitectural, visto serem colocadas à entrada dos templos ou nos seus pátios, permanecendo sempre de frente<sup>34</sup>.

## **1.2. O culto funerário e a vida no Além**

Na fase da unificação do Egipto (c. 3100-3000 a. C.) verificou-se uma importante evolução das práticas funerárias, o que se caracterizou por um desenvolvimento das estruturas arquitectónicas dos túmulos e igualmente dos próprios rituais de sepultamento, que abrangem uma grande provisão de textos e de imagens mágicos<sup>35</sup>.

A necessidade de aprovisionamento do defunto era essencial para a sua sobrevivência e bem-estar na vida extraterrena. Esta prática já se verificava de forma evidente durante os finais da Época Pré-Dinástica e princípios da Época Arcaica, demonstrando a preocupação dos antigos Egípcios em abastecer as simples sepulturas ou as câmaras funerárias com recipientes de cerâmica e pedra repletos de comida, a qual

---

<sup>33</sup> Ver Araújo, «Arte», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 100; ver ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 19; Grimal, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, p. 109; Daumas, *La Civilisation de l'Égypte Pharaonique*, p. 130 e Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 24-25.

<sup>34</sup> Ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 19.

<sup>35</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 15.

consistia em produtos simples ou já confeccionados, como frutas, grãos de cereais, pão, bolos, peixe e carne cozinhados, e, bebidas, como água, vinho e cerveja<sup>36</sup>.

Durante o Império Antigo o aprovisionamento de alimentos comestíveis tendeu a decrescer, observando-se, no entanto, um ressurgimento desta prática no Império Novo, entre a XVIII e XX dinastias, particularmente nos túmulos da região de Tebas, onde as condições naturais são mais favoráveis à sua conservação. Ao ser constituído por bens perecíveis, este tipo de abastecimento tornava-se bastante limitado, tendo em conta a necessidade de alimentar o defunto para toda a eternidade. Paralelamente, observou-se, mediante análises científicas, que a composição de tais alimentos incluía impurezas, como grandes quantidades de farelos de palha encontrados nos bolos e no pão. Outros alimentos, como a carne, eram envolvidos em faixas de linho, algumas vezes revestidas com resina ou óleo. Estas situações vêm reforçar a ideia de que as oferendas de alimentos possuíam antes um papel simbólico e não meramente funcional. De facto, com o passar do tempo, foram parcialmente suplantadas pelo papel mágico de imagens e modelos, inserido num culto mortuário<sup>37</sup>.

Ao longo do período faraónico estabeleceu-se um culto funerário, através do qual o sustento do defunto seria possível, utilizando-se meios mágicos. O seu cumprimento seria da responsabilidade de familiares do defunto ou de sacerdotes escolhidos, apresentando-se as oferendas no contexto de um ritual formal. O ritual de oferendas estava relacionado com o aprovisionamento e purificação das imagens dos deuses, que ocorria todos os dias durante o culto efectuado nos templos. O culto funerário era estabelecido com muitas precauções de modo a assegurar a continuação do cumprimento dos rituais de geração em geração. Apesar de se constatar a manutenção dos rituais responsáveis pela sobrevivência eterna dos faraós defuntos, com o consentimento e o suporte do faraó reinante, o mesmo não parecia acontecer em relação aos antepassados dos indivíduos comuns, cujo culto tendia a ser esquecido passado uma geração ou duas<sup>38</sup>.

Para evitar este prejuízo era possível acrescentar a utilização do poder mágico da imagem e da palavra. Assim, a parte mais importante do ritual de oferendas consistia na invocação aos deuses de aprovisionamentos suplementares, a qual era expressa segundo um conjunto de palavras-tipo, denominado de «fórmula de oferendas». Esta fórmula

---

<sup>36</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 92-93.

<sup>37</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 92-94.

<sup>38</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 95.

expressa a relação entre os deuses, os homens e o faraó, considerada crucial para a sobrevivência do defunto, dado que, pelo menos em teoria, as oferendas eram provenientes do rei e dos deuses. Entre estes últimos, Osíris e Anúbis eram os mais invocados nas fórmulas, devido à sua forte conotação com os mortos. Para que o propósito do ritual fosse de facto cumprido, era fundamental pronunciar as palavras em alta voz, e, de cada vez que tal acontecesse, o defunto receberia um novo aprovisionamento das oferendas denominadas. A fórmula estava inscrita na estela, colocada na capela mortuária, e também no sarcófago, nas estátuas e outras peças do túmulo. Segundo os padrões egípcios de uma boa dieta, as oferendas pedidas começavam com alimentos específicos como pão, cerveja, carne de boi e de aves, podendo ser acompanhados de vinho, leite, e, também, incenso, roupas, recipientes de alabastro. Todos os bens deveriam ser enumerados em quantidades de mil, de modo a simbolizar uma noção de abundância. Aqueles que entrassem na capela do túmulo, deveriam pronunciar a fórmula, e, nas próprias estelas o proprietário do túmulo dirigia-se directamente aos visitantes de forma a que estes pronunciassem devidamente as palavras apropriadas de modo a conseguir os benefícios que lhe eram destinados. Esta exortação era normalmente precedida pela descrição da conduta exemplar do defunto durante a sua vida terrena para assegurar o visitante de que de facto os benefícios desejados eram merecidos. Outra forma de incitar o visitante a pronunciar a fórmula consistia em fazê-lo prometer benefícios destinados a ele próprio. Não obstante, a simples presença do texto no túmulo tinha um valor próprio fundamental pois segundo as práticas mágicas egípcias a palavra escrita possuía o poder de realizar os desejos enumerados. A fórmula de oferendas estava inscrita num grande número de objectos do túmulo, mesmo naqueles que não estavam destinados a ser vistos pelos visitantes, como os sarcófagos, e esta presença era suficiente para activar um encantamento que teria o efeito desejado quanto à realização do aprovisionamento tão essencial às necessidades do defunto. Para além dos bens específicos expressos na fórmula de oferendas, outros textos aumentavam extensivamente o leque de oferendas para uma maior comodidade no Além, sendo vistos nas paredes das capelas e nos sarcófagos, desde o Império Antigo ao Império Médio. Estas extensas listas possuíam na maior parte das vezes o formato de um quadro, onde cada compartimento especificava uma particular necessidade para a

vida extraterrena ou constituía uma adequada organização para a concretização do ritual de oferendas<sup>39</sup>.

A imagem igualmente detinha o poder de tornar o aprovisionamento do defunto numa realidade. Grande parte do universo do túmulo possuía imagens gravadas e pintadas que constituíam representações de comida, bebidas, entre outras necessidades para a vida no Além. Uma das primeiras imagens a aparecer, entre a II e IV dinastias, encontrava-se gravada numa estela funerária de calcário, e consistia no defunto sentado frente a uma mesa de oferendas, em direcção à qual estende um dos braços que vai ao encontro de uma grande variedade de alimentos ou de uma não menos tentadora quantidade de pães empilhados ou cortados em fatias. Este tipo de representação foi seguidamente incorporada na decoração da falsa-porta, ponto fulcral da capela de oferendas, acompanhada pela fórmula de oferendas<sup>40</sup>.

Nos princípios do Império Antigo, novas representações foram acrescentadas à falsa-porta e às paredes da capela. Observam-se longas filas de servidores que transportam os numerosos abastecimentos destinados ao proprietário do túmulo. Outras imagens representam as diversas fases de produção de comida e de outros bens essenciais, onde predominam as actividades agrícolas, sendo mais raro a tecelagem de roupa, bem como a construção da casa do defunto e outros objectos funerários pelos artesãos. A introdução destes novos cenários verificou-se a partir da III dinastia, coincidindo com o desaparecimento do costume de armazenar nos respectivos túmulos grandes quantidades de comida e outros bens. O princípio de substituição mágica fazia acreditar que todas as representações se tornariam realidade, incluindo pessoas, mais as respectivas tarefas, destinadas a servir o defunto para a eternidade<sup>41</sup>.

Entre a IV e a VI dinastias o número de figuras de servidores reproduzidos nas paredes do túmulo aumentou com o aparecimento de imagens tri-dimensionais constituídas por estatuetas de calcário, as quais representavam um grande leque de actividades. As primeiras representações apenas consistem num servidor, enquanto que os modelos posteriores demonstram conjuntos de trabalhadores, formando grupos de figuras. Estavam destinadas a permanecer nos túmulos de modo a servirem os seus proprietários no Além. Deste modo, não apresentam uma pose formal e estática, de maneira a perpetuar a existência de uma pessoa particular, mas representam antes uma

---

<sup>39</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 96-97; ver modelo de formula de oferendas em Gardiner, *Egyptian Grammar*, pp. 170-173.

<sup>40</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 97-98.

<sup>41</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 98.

grande variedade de actividades para benefício do próprio defunto. Ao contrário da estátua do defunto, que apresenta inscrições com o título e nome do proprietário, de modo a reforçar a sua identidade, constituíam figuras anónimas. Muitos exemplos foram encontrados nos túmulos de Guiza e Sakara, a maioria exercendo o processo de moagem de cereais e o fabrico de cerveja, sendo menos comum outras actividades como a cozedura do pão, o arranjo da carne, a manufactura de recipientes de pedra e cerâmica. Durante a VI dinastia, estas figuras de calcário foram substituídas pelo uso de modelos de madeira pintada. Um único túmulo podia reunir um grande número de modelos que abarcavam uma extensa variedade de actividades, constituindo um quadro vivo do quotidiano do antigo Egipto. Uma vez mais, a preparação do pão e da cerveja consiste na representação mais comum, entre as demais actividades que se ocupam da produção de comida, observando-se um grande cuidado ao nível de detalhes que os modelos apresentam, sendo possível constatar os vários estádios que toda a produção agrícola envolve. Menos comuns mas igualmente interessantes pelos seus detalhes, de grande qualidade, são os modelos de tecelagem, carpintaria e fabrico de tijolos. Esta produção em grande número, efectuada durante o Primeiro Período Intermediário e o Império Médio, tendeu a decrescer depois da XII dinastia<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 99-103; ver também Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 20, 74-75; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 20-21.

## CAPÍTULO II

### 2. O aparecimento de um novo tipo de estatuetas funerárias

#### 2.1. Imagens do defunto no túmulo: a sobrevivência eterna e o provisionamento de alimentos

##### 2.1.1. A múmia

Para que a vida no Além fosse possível era necessário que o defunto cumprisse uma série de medidas que caracterizam o culto funerário e que asseguram a continuação de uma existência eterna. O corpo do defunto, ou simples cadáver, deveria ser preparado para que se impedisse a sua natural deterioração e para que continuasse a exercer o seu papel depois da morte física. A sua preservação consistia em métodos artificiais que correspondem ao processo de mumificação, o que permitiria que os seus membros individuais funcionassem, e, mais importante do que isso, que permanecesse como uma base física para o *ba*<sup>43</sup> e o *ka*. Através da união destes três elementos, seria possível que a ressurreição do defunto se concretizasse. Com os rituais apropriados, o cadáver era transformado num novo corpo eterno, numa imagem perfeita do defunto. A sua nova aparência não correspondia mais ao seu simples aspecto da vida terrena e englobava antes um carácter divino, com o corpo envolvido em faixas de linho, o rosto e mãos revestidos de ouro, usando uma comprida cabeleira tripartida, normalmente de cor azul, evocando os atributos dos deuses, e, deste modo, a múmia tornava-se, através da magia dos rituais, num ser com características eternas e divinas<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> O conceito do *ba* variou consoante as épocas e consoante a sua aplicação em relação aos deuses, ao faraó ou particulares. Mas este elemento não-físico ou força espiritual possuía muitas características humanas, como comer, beber, falar e deslocar-se. Esta capacidade de movimento era de facto a sua mais importante característica, e, a partir do Império Médio, sublinha-se a sua relação com o defunto, na medida em que este poderia abandonar o seu túmulo e viajar. No Império Novo, é representado em vários objectos do acervo funerário como um pássaro com cabeça humana, sublinhando-se a sua faculdade de voar, abandonando a múmia no túmulo, a sua potencial residência, para poder visitar o mundo dos vivos ou ascender aos céus, domínio de Ré. Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 20-21; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 20.

<sup>44</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 16-17, 46; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 66.

### 2.1.2. A estátua do *ka*

Para além da múmia, existe outro elemento fundamental no túmulo que consiste na estátua do defunto. A partir de finais do Império Antigo, o Além torna-se acessível a um crescente número de particulares e consoante as suas posses existiam um ou mais exemplares no respectivo túmulo. A sua presença no culto funerário era de extrema importância, pois estava destinada a acolher o *ka*<sup>45</sup> do defunto, podendo ser apelidada de estátua do *ka*, funcionando como representante do defunto, ou seja, a imagem do seu proprietário.

Nos túmulos do Império Antigo e de inícios do Império Médio, a representação da estátua do *ka* não apresenta o defunto como uma múmia mas segundo uma forma idealizada, que corresponde ao expoente máximo da sua juventude terrena, vestido com a indumentária do dia-a-dia. Mas é possível então afirmar que não consiste num simples substituto da sua aparência física, visto a sua função dominante estar ligada ao culto de oferendas, sendo responsável pela obtenção de alimentos. Deste modo, a sua função nas práticas funerárias nunca foi abandonada, nem mesmo quando se verificou o desenvolvimento das técnicas de mumificação e o aparecimento de outros meios destinados a imitar e a proteger a aparência física do defunto, como as máscaras e sarcófagos antropóides. Ao constituir o duplo do defunto e o seu procurador de comida, a estátua aproxima-se da própria imagem do servidor, ou, mais concretamente, das estátuas de servidores responsáveis pelos aspectos materiais da vida no Além do defunto. Esta situação poderá explicar a sua proliferação no túmulo, para além das disponibilidades materiais do seu proprietário<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Para os Egípcios, este elemento não-físico do homem abarca uma natureza bastante complexa, variando enquanto conceito ao longo das épocas, tornando-se num verdadeiro desafio para os especialistas a tentativa de defini-la através de uma palavra ou de uma só frase. Tal como o *ba*, este elemento era fundamental para a existência do indivíduo depois da morte, e, como não possuía uma forma concreta, tornava-se necessário a existência de uma estátua, autêntico receptáculo onde poderia residir e manifestar-se. Considerado como a eterna força vital do defunto, gozava de um papel de intermediário com o mundo terreno, pois recebia as oferendas e permanecia deste modo intimamente ligado à subsistência do defunto. O *ka* abandonava a múmia e dirigia-se à capela onde eram depositadas as oferendas pelos familiares do defunto, e novamente precisava de outro corpo «habitável», a estátua, onde pudesse residir durante o processo de alimentação, essencial para a sobrevivência do defunto no Além. Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 18-20; e também Bovot, *Chaouabtis*, p. 11.

<sup>46</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 18, 20.

### 2.1.3. As estatuetas de servidores

De facto, as estatuetas de servidores nos túmulos do Império Antigo acompanham o defunto na sua existência extraterrena, garantindo as tarefas diárias relacionadas com a produção de comida, e são um complemento tridimensional às figuras de servos representadas nos relevos e pinturas das paredes dos túmulos, de modo a tornar mais eficaz a concretização da alimentação eterna. Não obstante, o papel destas estatuetas poderá estar imbuído de uma interpretação mais complexa, pois a forma como estão dispostas no túmulo deverá indicar uma finalidade particular. Ao estudar-se as cenas de servos representadas nas paredes dos túmulos, constatamos em muitos casos a ausência do proprietário, ao contrário do que acontece com as estatuetas de servos, que em muitos casos encontram-se acompanhadas pela sua estátua. Este específico pormenor enfatiza uma característica diferente destas estatuetas e que será aprofundada através da análise da sua iconografia e, sobretudo, através das inscrições presentes em certos exemplares. As suas representações como moleiros, padeiros, talhantes, entre outras profissões, demonstram de facto o seu papel servil na sociedade egípcia, cumprindo as tarefas mais básicas para o seu senhor, que seriam magicamente reproduzidas no Além. Embora a maioria das estatuetas não apresente inscrições, as peças inscritas mencionam nomes e títulos que não estão relacionados com as suas tarefas concretas, podendo ser subdivididas em cinco categorias: a) nomes de parentes próximos do defunto, nomeadamente, filho ou filha; b) nome e título do proprietário, mais o nome do servidor com o título *dt*; c) ausência do nome e título do proprietário, apenas o nome do servidor com o título *dt*; d) apenas o nome do servidor, sacerdote do *ka*; e) apenas o nome do servidor. O estudo destas inscrições revela uma questão fundamental que consiste nas relações que se estabelecem entre o proprietário do túmulo e os seus diversos servidores, responsáveis pela produção de alimentos e pela manutenção do culto funerário<sup>47</sup>.

Durante o Império Antigo, somente aqueles que eram privilegiados pelo rei, através da atribuição de terras ou de gratificações sob a forma de alimentos, continuavam a ter esse estatuto no Além. O defunto era recompensado pelos serviços prestados em vida ao faraó, através da concessão dos rituais funerários e do

---

<sup>47</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 21-22; e Bovot, *Chaouabtis*, pp. 11-12.



aprovisionamento de todas as necessidades materiais, bem como de um túmulo e do respectivo equipamento funerário (como o mobiliário e o sarcófago)<sup>48</sup>.

O culto funerário era organizado segundo um contrato legal, ou seja, uma doação real *det (dt)*<sup>49</sup> que facultava as oferendas necessárias ao defunto. Através de um documento ou contrato de família endossado por decretos reais, estabeleciam-se as relações legais entre o proprietário do túmulo e os respectivos descendentes. Um dos seus filhos iria, por direito, usufruir dessa doação, não necessariamente o mais velho mas o mais capaz, escolhido como o primeiro sacerdote funerário, o qual partilhava as suas responsabilidades com outros elementos da casa do defunto, familiares e auxiliares. Assim, estes elementos eram todos eles considerados os servidores da doação, denominados de sacerdotes do *ka (hmw-k3)*, os quais, sob a orientação do filho do defunto, tinham a obrigação de preparar as oferendas. Sem poder renunciar aos seus deveres, viviam nas terras concedidas pelo faraó e apenas recebiam uma parte da produção de alimentos como forma de remuneração<sup>50</sup>.

Existiam sacerdotes do *ka* que possuíam uma categoria social, nomeadamente o filho, sucessor do defunto, mais os seus irmãos e irmãs. Aqueles que não possuíam tal posição ocupavam um lugar mais modesto, sendo apelidados de servidores do *ka*. Estes ficavam incumbidos de realizar o culto de oferendas e de levar, num cortejo, a alimentação ao túmulo. Ainda assim, as oferendas não eram por eles preparadas mas pelos seus subordinados, os servidores de condição mais baixa, os próprios moleiros, padeiros e talhantes, atrás referidos, organizados e controlados pelos servidores do *ka*<sup>51</sup>.

Neste contexto, era concebível que o defunto reivindicasse à sua família, dependentes, e servidores o equivalente dos seus bens e serviços terrenos no Além, através da manutenção do túmulo e do culto funerário. Mas, para que essa responsabilidade não fosse negligenciada pelas sucessivas gerações, todos os aspectos ligados à vida terrena do defunto (como a sua família, a sua casa e propriedade com numerosos servidores, as suas actividades de lazer e o seu estatuto social) seriam

---

<sup>48</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 19.

<sup>49</sup> Esta doação real consistia na oferta de terras destinadas à produção de alimentos. Estes seriam utilizados no aprovisionamento eterno do defunto, e, também, como forma de pagamento em géneros ao sacerdote do *ka* e seus descendentes, dos quais esperava-se o cumprimento perpétuo da sua função no culto de oferendas. Aliás, esta política de concessão de propriedades do «Estado» para os templos e para os funcionários foi uma das causas da diminuição do poder do faraó, bem patente nos finais do Império Antigo; ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 14; e David, *The Ancient Egyptians*, p. 79.

<sup>50</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 18-19.

<sup>51</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 18-19.

representados no túmulo através de substitutos, que personificam a continuação da existência de uma rede de relações entre o proprietário e os seus dependentes no Além<sup>52</sup>.

Esta complexa rede de tarefas de todos estes servidores funerários, que incluem direitos e obrigações, torna possível interpretar de forma mais clara o papel diverso das estatuetas de servidores. Numa primeira fase, estas estatuetas constituem simples objectos, mas através da magia poderiam adquirir qualquer tipo de função necessária para se atingir uma finalidade particular. Deste modo, elas representam fisicamente os membros mais baixos, os *tesu* (*tsw*), da propriedade funerária (*dt*), mas ao mesmo tempo representam os membros superiores, aos quais são outorgadas propriedades, e que possuem os nomes e títulos (*hmw-k3* ou *dt*) nas respectivas inscrições, sendo em muitos casos designados de forma explícita de filhos e filhas do proprietário. Mas se de facto eles são representados como servidores, na prática nunca levam a cabo a preparação de alimentos, pois os seus subordinados (os *tesu*) tornam-se nos seus substitutos. Por último, como resultado de uma evolução no processo de substituição, a razão pela qual a maioria das estatuetas não apresenta inscrições poderá prender-se com o facto destas simples estatuetas serem substitutos directos do próprio defunto<sup>53</sup>.

Durante o período conturbado que sucede à queda do Império Antigo, observa-se o gradual desaparecimento das estatuetas de servidores. Paralelamente, surgem os primeiros chauabtis nos túmulos privados. Estes dois factos parecem estar ligados, na medida em que as estatuetas funerárias do Império Antigo, que pressupõem um constante aprovisionamento de alimentos, deverão estar na origem dos chauabtis, pois, de facto, este novo tipo de estatuetas passa a exercer a função das estátuas do proprietário do túmulo e igualmente das estatuetas dos seus servidores. O conceito de servidor, ao qual estão inerentes as noções de propriedade e de serviço, é herdado pelo chauabti que representa tanto o proprietário como o servidor<sup>54</sup>.

Todavia, se as estatuetas de servidores parecem ter-se tornado supérfluas, a estátua do *ka* mantém a sua função original como personificação da força da vida do defunto<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 18-19; e ainda David, *The Ancient Egyptians*, pp. 79-80.

<sup>53</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 19, 23,

<sup>54</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 18.

<sup>55</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 24.

## 2.2. As figuras mumiformes dos túmulos do Império Médio

Durante o Primeiro Período Intermediário, caracterizado por uma descentralização política, e os princípios da XI dinastia, época que antecede a reunificação do Egipto sob Mentuhotep II<sup>56</sup>, constata-se o aparecimento nos túmulos de um novo tipo de estatuetas funerárias, que podem ser consideradas como as precursoras dos chauabtis. A descoberta de tais objectos encontra-se geograficamente ligada à região menfita, nomeadamente Sakara<sup>57</sup>, e ao Alto Egipto, designadamente Deir el-Bahari. De pequenas dimensões, apresentam uma forma tosca, sendo utilizados para a sua elaboração materiais como a cera<sup>58</sup> ou o barro. Representam o corpo nu do defunto, estando os braços colados ao longo do corpo e os pés juntos. Em certos casos, estão envolvidas por faixas de linho, o que denota uma clara imitação do corpo do defunto mumificado, sendo colocadas em pequenas caixas de madeira, cujo exterior apresenta inscrições funerárias padronizadas, e, igualmente, um par de olhos pintados na extremidade voltada para oriente<sup>59</sup>, reproduzindo-se assim a forma e a decoração dos sarcófagos desse período. Em contrapartida, as próprias figurinhas não possuem inscrições<sup>60</sup> mas o facto de serem confeccionadas através da utilização da cera, confere-

---

<sup>56</sup> No Primeiro Período Intermediário sobressai a acção política de um governador de Heracleópolis, Kheti I, que derruba o último representante da VIII dinastia e proclama-se rei do Alto e Baixo Egipto, dando origem ao período heracleopolitano (IX e X dinastias). Na realidade, a autoridade dos faraós heracleopolitanos alcança somente a região de Mênfis e da respectiva província, e, rivaliza com os poderosos governadores de Tebas. Esta rivalidade provoca sucessivos conflitos intestinos, que originam a fundação e a independência da XI dinastia de Tebas, responsável pelo derrube da X dinastia de Heracleópolis e pela reunificação do país; ver Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 182-186; também em A. Hall, «Primeiro Período Intermediário», *Diccionario do Antigo Egipto*, pp. 710-711.

<sup>57</sup> Certos autores especificam que o aparecimento de um novo tipo de estatuetas funerárias ocorre nos túmulos do período heracleopolitano, que inaugura um novo estilo artístico responsável pela materialização de novas ideias sobre a vida no Além. De facto, Heracleópolis tentou edificar uma monarquia centralizada, afastando-se da antiga monarquia menfita que defendia um Estado centralizado e socialmente hierarquizado. Fruto de uma vivência conturbada, marcada pelos conflitos políticos e sociais, a nova monarquia promove determinadas noções de justiça e de equidade social, observando-se ao nível religioso a cedência dos direitos religiosos ao povo e à generalização dos rituais funerários, antigos privilégios reais, como é o caso dos «Textos das Pirâmides», que ao serem adaptados e ampliados dão origem aos «Textos dos Sarcófagos», apropriados por todos aqueles que podiam pagar um sarcófago para seu próprio benefício. Ver Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 191-195; ver ainda Hayes, *The Scepter of Egypt*, Part I, p. 326; e Schneider, *Shabtis*, p. 65.

<sup>58</sup> Segundo uma hipótese de Maarten Raven, uma figura masculina em cera, com o corpo nu e esguio, sem qualquer inscrição, com cerca de 11 cm, datada da XI dinastia, originária de Tebas e conservada no Museu de Antiguidades de Leiden, consistirá numa estatueta funerária, podendo ser interpretada como um dos mais antigos protótipos de um chauabti; ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 108.

<sup>59</sup> O par de olhos assim pintados permitia ao defunto «ver» o nascer do sol; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, nota nº 160, p. 220.

<sup>60</sup> Uma figura de cera, conservada no Metropolitan Museum of Art, foi encontrada num túmulo, em Sakara, pertencente ao período heracleopolitano, e não possui qualquer tipo de inscrição. No entanto,

lhes uma função mágica. Este material era predominante nas práticas mágicas dos antigos Egípcios, pois era regularmente usado na realização de figuras destinadas à magia, tanto para fins positivos como negativos, e deste modo continha associações divinas<sup>61</sup>.

Na XII dinastia, as figuras de cera ou barro são substituídas por estatuetas mumiformes manufacturadas em materiais mais duráveis, como a pedra (como o calcário, serpentina, granito, alabastro, xisto, arenito, esteatite ou pedra-de-sabão), havendo também algumas exceções de madeira (sicómoro, acácia, ébano, tamargueira) e de faiança<sup>62</sup>. A sua presença impõe-se nos túmulos e passa a constituir uma das peças importantes do acervo funerário até finais do I milénio a. C., que compreende a Época Baixa e a Época Greco-Romana. De um modo muito concreto, vinham reforçar o poder mágico que as imagens possuíam no túmulo, no contexto da sobrevivência do defunto no Além e da melhoria da qualidade da sua existência eterna. As suas linhas evoluem para uma forma bem definida, contribuindo para a sua definitiva configuração mumiforme e, igualmente, para o aparecimento de verdadeiros trabalhos artísticos<sup>63</sup>.

Não obstante, nos túmulos do Império Médio surgem simultaneamente outros tipos de figuras mumiformes, que se caracterizam pelas figuras transportadas num barco funerário ou colocadas em nichos na posição vertical e pelos sarcófagos antropóides. Adquirem um papel importante no culto funerário pois foram concebidas para funcionar como modelos ou substitutos da múmia, e, como tal, representam a imagem eterna do defunto, equipada com os atributos divinos<sup>64</sup>.

Desta maneira, é possível afirmar que a iconografia destas novas figuras, bem como das estatuetas de cera ou barro, está relacionada com a origem do chauabti, pois este quase não se diferencia do seu formato mumiforme<sup>65</sup>.

---

alguns autores afirmam que algumas destas estatuetas apresentam já nesta fase os nomes dos seus proprietários apesar de não acrescentarem nenhum outro tipo de indicação sobre a sua finalidade. É o caso de um conjunto de quatro figurinhas, duas de cera e duas de barro, encontradas no túmulo da rainha Neferu, da XI dinastia, em Deir el-Bahari, duas das quais apresentam breves inscrições, a tinta preta, sobre o nome do defunto; ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, pp. 326-327; e Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 14.

<sup>61</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 117; ver ainda Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, pp. 326-327; Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 14; e Janes, *Shabtis, A Private View*, p. XV.

<sup>62</sup> Uma das mais antigas estatuetas funerárias de faiança azul, atribuída à XII dinastia, foi encontrada em finais do século XIX, em Bercha, na necrópole de Hermópolis, medindo 22,5 cm, conservada no Museu Egípcio do Cairo com a identificação CG 48502; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 16.

<sup>63</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 112; ver ainda Janes, *Shabtis, A Private View*, p. XV; Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 14; e Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 8.

<sup>64</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 62-63; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 117.

<sup>65</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 63; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 117.

### 2.3. As três categorias de estatuetas mumiformes de acordo com a sua iconografia

Segundo Jacques-F. e Liliane Aubert, as primeiras figuras funerárias de pedra, e excepcionalmente de madeira, de formato mumiforme, pertencentes ao Império Médio datam, aproximadamente, de 1800 a. C., período pertencente à XII dinastia. Em alguns sítios arqueológicos, como os túmulos e cenotáfios de Abido ou as necrópoles privadas edificadas junto às pirâmides de Licht e Hauara, foram encontradas inúmeras peças inscritas com o nome e o título do defunto. O consequente estudo do estilo da inscrição (do título e da natureza do nome do defunto) bem como de todo o contexto arqueológico envolvente, permitiu atribuí-las à segunda metade da XII e XIII dinastias<sup>66</sup>. Ao salientar as principais características de um conjunto de estatuetas atribuídas ao Império Médio, estabelecem três categorias:

Uma primeira categoria diz respeito a estatuetas simplesmente mumiformes, sem mãos aparentes. Existe um conjunto de estatuetas totalmente anepígrafas<sup>67</sup>. Alguns museus conservam uma maioria de figuras anepígrafas de proveniência desconhecida<sup>68</sup>. Outras têm a particularidade de apresentar inscrições: transmitem o nome do seu proprietário, o título e por vezes o nome de um ascendente<sup>69</sup>. Estes curtos textos não ajudam a discernir de forma inequívoca a concreta função das estatuetas durante este período.

---

<sup>66</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 13.

<sup>67</sup> Algumas dessas estatuetas, de serpentina, alabastro, e madeira pintada, foram recolhidas em Meir ou em Tebas, encontrando-se hoje no Metropolitan Museum; outro exemplar de diorito negro, foi recolhido em Sakara e hoje pertence ao Museu do Cairo; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 14.

<sup>68</sup> Encontramos exemplos desta situação na colecção de F. Petrie, University College, de madeira, serpentina negra, e calcário branco. Ora, o estudo destas estatuetas evidencia a dificuldade em atribuir uma data precisa a determinados exemplares, pois para além de alguns serem anepígrafos, acresce-se a dificuldade de a sua origem ser mal conhecida. Por outro lado, alguns autores atribuíram ao Império Médio figuras de chauabtis arcaizantes mais tardias, que reproduzem os modelos anteriores. Assim, mesmo no caso em que os objectos estão bem datados, continuam a persistir inúmeros problemas, como o difícil conhecimento da precisa sucessão das estatuetas no tempo e a elaboração limitada de comparações devido ao seu pequeno número, sendo conveniente realçar a coexistência de várias categorias de figuras mumiformes desde a XII dinastia. É indubitável que a classificação destas estatuetas não possa deixar de ser, de certa forma, arbitrária, pois ao realizar-se a sua enumeração, partindo dos principais exemplos conhecidos, nada prova que fossem anteriores a outras peças mais elaboradas. Igualmente, não se sabe se os primeiros chauabtis mumiformes que não possuem qualquer inscrição seriam realmente anepígrafos ou se teriam perdido com o passar do tempo a sua legenda originalmente feita a tinta. Ver Jacques-F. Aubert, Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 13-14.

<sup>69</sup> É o caso de um exemplar da colecção Kofler-Truniger (A 97), de serpentina castanha, com uma inscrição vertical de três colunas não delimitadas, que regista o título do defunto, cervejeiro, o seu nome, Rahuiankh, e o da sua mãe, Iamnés; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 14.

Outros exemplares, atribuídos à época de apogeu, a XII dinastia, ou ao declínio do Império Médio (incluindo a XIII dinastia para o casal Aubert, enquanto que outros autores atribuem essa dinastia já ao Segundo Período Intermediário, como Stewart), possuem, para além do nome e dos títulos do proprietário, uma fórmula religiosa que sugere o que o defunto esperava da figura mumiforme, iniciada com o característico *hotep-di-nesu*, isto é, «oferta que faz o rei»<sup>70</sup>. Este tipo de texto consiste numa fórmula de oferenda já utilizada nas estelas, nas estátuas e no próprio sarcófago, para que o *ka* do defunto possa receber os alimentos tão indispensáveis à sua sobrevivência eterna<sup>71</sup>.

Outros breves textos invocam igualmente uma fórmula religiosa segundo um parâmetro mais original, ou seja, relacionado com uma imagem de ressurreição que o defunto espera atingir<sup>72</sup>, ou, ainda, a fórmula bem característica deste período que antecede o nome e título do defunto, «o bem-aventurado junto de Osíris (...)»<sup>73</sup>. Um exemplar de calcário possui uma inscrição semelhante mas mencionando uma divindade sincrética, «o bem-aventurado junto de Ptah-Sokar (...)», igualmente importante no culto funerário<sup>74</sup>.

Ora, o estudo de Luís Manuel de Araújo sublinha que a clássica fórmula introdutória de oferenda, iniciada então por *hotep-di-nesu*, era já usada no Império Antigo como garante das oferendas funerárias e é este o primeiro tipo de texto a ser inscrito nas estatuetas do Império Médio. Quanto às expressões utilizadas igualmente nas inscrições dos textos, estas apontam o defunto como um «venerado por Osíris», ou «bem aventurado junto de Osíris», e, ainda, através da fórmula *hotep-di-nesu Usir*, ou seja, «oferta feita pelo rei a Osíris», invocava-se o deus da eternidade, para que o defunto recebesse em seu nome as oferendas do rei. O defunto passava a ser

---

<sup>70</sup> É o caso de uma estatueta encontrada próximo da pirâmide de Hauara, de 13 cm; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 14.

<sup>71</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 115-116; e Sales, *As Divindades Egípcias*, p. 59.

<sup>72</sup> É o caso da estatueta igualmente encontrada nas proximidades da pirâmide de Hauara, de 24 cm, cuja fórmula exprime os seguintes votos funerários: «Oferta feita pelo rei a Osíris, senhor de Ra-setau (a necrópole), para que ele conceda ao intendente do local Iunefer o poder de se elevar da Duat (mundo inferior) e de contemplar Ré quando este sai do horizonte»; outro exemplar do mesmo género feito para Djaef, filho de Mentuhotep, é proveniente de Abido, de basalto negro, com 11 cm, e encontra-se no Museu Egípcio do Cairo (CG 47640); ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 14-15.

<sup>73</sup> Alguns dos exemplos apresentados: figura de calcário pintado, de Senebmiu, oficial de um posto de guarda, apoiada a um pilar dorsal e mantida sobre uma base rectangular, de 24 cm, conservada no Cairo (CG 48482); estatueta de madeira pintada, de Senebi, de 35,5 cm, recolhida na necrópole de Meir e conservada em Nova Iorque; figura de granito negro, de Ankhu, de 19 cm, de proveniência desconhecida, exposta em Berlim (10831); ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 15.

<sup>74</sup> Estatueta conservada no Museu do Louvre, de 30 cm; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 15.

identificado a Osíris, assistindo-se a uma autêntica osirificação do defunto na medida em que exprime o desejo de vida eterna<sup>75</sup>.

Uma segunda categoria diz respeito a peças mais elaboradas, quase sempre inscritas, cuja principal característica consiste nas mãos esculpidas em relevo, cruzadas sobre o peito, podendo segurar ornamentos variados de carácter profiláctico<sup>76</sup>.

A maioria destas estatuetas, que possuem mãos aparentes, da XII e XIII dinastias, foi encontrada no Alto Egípto, nas necrópoles de Abido. Um exemplar possui as mãos cruzadas abertas, dispostas sob as madeixas oblíquas da cabeleira, com uma inscrição vertical que começa pela fórmula de oferenda real, indicando o nome e o título do defunto<sup>77</sup>. Outras estatuetas de Abido, da XIII dinastia, possuem em comum a inscrição iniciada pela fórmula de oferenda real, existindo algumas situações em que a mesma termina com uma dedicação realizada por um parente próximo do defunto.<sup>78</sup>

Outro conjunto de figuras análogas, mumiformes, cujas mãos saem do sudário para segurar diversos objectos, é igualmente de Abido e encontram-se conservadas no Cairo ou em Bruxelas. Os braços cruzados de uma estatueta abraçam um vaso de lustrações, também símbolo dos favores reais<sup>79</sup>. Outro exemplo apresenta na mão direita uma pequena peça de fazenda com pregas, emblema de saúde, com uma inscrição iniciada com «o bem-aventurado junto de Osíris»<sup>80</sup>. Outras figuras agarram símbolos diferentes nas suas mãos cruzadas, como o símbolo da vida, *ankh*, na mão esquerda e o vaso de lustrações na direita<sup>81</sup>. Outro exemplo ainda mostra o símbolo da vida na mão esquerda e o cetro *uase*, símbolo de prosperidade, na outra mão. As inscrições, em colunas verticais, repetem «o bem-aventurado junto de...», referindo outras divindades sincréticas, para além do deus Osíris, como Ptah-Sokar, seguindo-se o título e o nome

---

<sup>75</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 280-284.

<sup>76</sup> Como a conhecida estátua em posição sentada do faraó Mentuhotep; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 15-16.

<sup>77</sup> Estatueta de Nakht, intendente do Baixo Egípto, de basalto negro, de 23,5 cm, da XII dinastia, conservada no Museu de Oxford; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 16.

<sup>78</sup> Estatueta da dama Akhemnechet, de 32,5 cm, possui as mãos fechadas e cruzadas sobre o peito, com uma inscrição vertical, que termina com uma dedicação feita pelo seu irmão; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 16-17.

<sup>79</sup> Estatueta da dama Imi, de calcário, com cerca de 14 cm (CG 47641); ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 17. Para além da sua função cultural, o vaso constituía um símbolo hieroglífico para a palavra *hes*, que significa «favor»; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 117-118.

<sup>80</sup> Estatueta de Ptahsenerfer (CG 47629), medindo 24 cm; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 17.

<sup>81</sup> Estatueta de granito negro (CG 47620), de 14 cm; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 17.

do proprietário<sup>82</sup>. Para terminar esta lista, temos ainda um modelo cuja mão esquerda segura um vaso de libações enquanto que a direita segura o símbolo da saúde, já atrás referido<sup>83</sup>.

Como terceira e última categoria correspondente ao Império Médio, o casal Aubert descreve os primeiros chauabtis designados como tal, visto registarem nas suas inscrições um resumo do capítulo 6 do «Livro dos Mortos», cuja fórmula mágica «para não trabalhar no outro mundo» é introduzida de forma progressiva durante a XII dinastia, podendo ser lida posteriormente em inúmeras estatuetas funerárias, segundo várias variantes. A inscrição do capítulo 6 nas estatuetas funerárias implica uma importante mudança no que diz respeito ao seu significado, tornando-se este mais preciso, pois a imagem do «bem-aventurado junto de Osíris» torna-se num chauabti, figura destinada a servir o defunto no Além<sup>84</sup>.

O estudo de Luís Manuel de Araújo sugere que somente a partir dos finais do Império Médio é que se verifica a tendência de substituir os curtos textos de oferenda e invocação a Osíris pelas primeiras versões do capítulo 6, que sublinham a missão das estatuetas enquanto substitutos do defunto nos trabalhos do outro mundo, reproduzindo-se a situação privilegiada da curta existência terrena do respectivo amo, habituado a ter ao seu dispor um rol considerável de servidores, responsáveis pela salvaguarda de um quotidiano abastado e tranquilo ao nível dos bens essenciais<sup>85</sup>.

Para o casal Aubert, entre as primeiras estatuetas funerárias inscritas com o capítulo 6 encontram-se dois exemplares de calcário realizados para o funcionário Renseneb, com o título de «compagnon du roi», descobertos perto de Abido. O primeiro segura na mão esquerda um símbolo de vida e na outra mão um vaso de favores<sup>86</sup>. No segundo, sobre as longas madeixas da cabeleira tripartida, cada mão possui um vaso recompensa<sup>87</sup>; à volta das pernas enfaixadas estão gravados os preceitos do capítulo 6, ao longo de oito linhas horizontais, sobressaindo as tarefas que o chauabti do defunto

---

<sup>82</sup> Estatueta de Nen, conservada em Bruxelas (E 3384), de 22 cm; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 18.

<sup>83</sup> Estatueta de Renseneb, de calcário, conservada no Cairo (CG 47619), de 20 cm; esta estatueta de um particular possui a peculiaridade de apresentar uma cabeleira muito semelhante ao *nemés*, normalmente reservado apenas ao faraó; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 18.

<sup>84</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 18.

<sup>85</sup> Ver Araújo, *Estatuetas funerárias egípcias da XXI Dinastia*, pp. 107-108.

<sup>86</sup> Estatueta exposta no British Museum (49343); ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 19.

<sup>87</sup> Esta denominação de vaso recompensa, utilizada pelo casal Aubert, possui a forma egípcia de vaso *heset*, cuja imagem pode ser apreciada em Gardiner, *Egyptian Grammar*, p. 529, «tall water-pot», signo W14 da «Sign-list»; também em Faulkner, *Dictionary of Middle Egyptian*, p. 176; ver ainda Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, nota 115, pp. 176-177.



deverá empreender no Além, como o cultivo dos campos, a sua irrigação, e o transporte de areia<sup>88</sup>. Atribuído à XIII dinastia, o chauabti de Uahneferhotep, exibe o título de «filho do rei» e uma comprida cabeleira tripartida, com os braços cruzados sobre o peito, estando inscrito nas suas pernas mumiformes quatro colunas reproduzindo o capítulo 6, que descreve os trabalhos destinados ao chauabti do defunto no Além, numa versão análoga à figura anteriormente descrita<sup>89</sup>.

O estudo mais recente de J. H. Taylor confirma que uma das primeiras estatuetas a serem inscritas com a fórmula mágica do chauabti consiste num exemplar de calcário de Renseneb, da XIII dinastia, atrás referido pelo casal Aubert<sup>90</sup>. Ora, como se pode constatar, os exemplos apresentados pelo casal Aubert pertencem à XIII dinastia, época que corresponde a finais do Império Médio<sup>91</sup>, mas a afirmação de que as respectivas inscrições dizem respeito ao capítulo 6 do «Livro dos Mortos» não corresponde à opinião de Taylor. Para o autor, a fórmula mágica (denominada de *shabti spell*) foi primeiramente testemunhada na XII dinastia a partir da fórmula 472, a qual pertence à colecção de literatura funerária conhecida como «Textos dos Sarcófagos». No decorrer de vários séculos, a fórmula em questão terá sofrido um desenvolvimento que teve como consequência a sua integração no «Livro dos Mortos» como o capítulo 6. Assim, durante a XII e XIII dinastias, apenas encontramos um número reduzido de exemplares de estatuetas que possuem a fórmula mágica 472, em simples versões do texto. Já é então possível descortinar as funções destinadas a serem magicamente cumpridas pelas

---

<sup>88</sup> Estatueta exposta em Bruxelas (E 3228), de 22,5 cm. Outra estatueta contemporânea, proveniente do mesmo local, pertencente ao funcionário real Nehi, cujo título «íntimo do rei» pressupõe um cargo social elevado, possui uma versão semelhante do capítulo 6. As suas mãos cruzadas sobre o peito estão vazias. Encontra-se em Leiden (Ast 46 a); ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 19.

<sup>89</sup> Estatueta de madeira pintada, de 20,6 cm, foi encontrada em Licht, no perímetro do domínio funerário de Senuseret I, e encontra-se exposta no Metropolitan Museum com o seu sarcófago em miniatura. Uahneferhotep deverá ter sido um filho ou um funcionário contemporâneo do faraó Neferhotep. Encontrada nas mesmas circunstâncias em Licht, uma outra estatueta mumiforme de alabastro, possui igualmente o capítulo 6 e encontra-se conservada no Metropolitan Museum of Art; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 19.

<sup>90</sup> A estatueta é de calcário pintado, de 22,5 cm, e encontra-se no British Museum; a sua inscrição possui hieróglifos mutilados, formando linhas horizontais sem qualquer tipo de delimitação; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115, 118; e Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 15.

<sup>91</sup> Para o casal Aubert, como já foi referido, a XIII dinastia corresponde ao declínio do Império Médio, embora na sua tabela cronológica esteja inserida no Segundo Período Intermediário. Segundo as tabelas cronológicas apresentadas por certos autores como Bovot, Sales e Taylor, a XIII dinastia pertence ainda ao Império Médio, enquanto que para outros autores pertence ao Segundo Período Intermediário, como Araújo, David, Hornung, Morenz, Padró e Stewart. Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 14 e 285; ver ainda Bovot, *Chauabtis*, p. 76; Sales, *As Divindades Egípcias*, p. 429; Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 266; e ainda Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 19; David, *The Ancient Egyptians*, p. 252; Hornung, *History of Ancient Egypt*, p. XV; Morenz, *Egyptian Religion*, p. 274; Padró, *Historia del Egipto faraónico*, pp. 444, e Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 6.

estatuetas no Além, como determinadas tarefas desagradáveis, relacionadas com a produção de alimentos: tornar as terras aráveis, a sua necessária irrigação, e o transporte de areia ou, eventualmente, estrume<sup>92</sup>.

Para além do mais, o estudo do casal Aubert sublinha a existência de dois sarcófagos da XII dinastia, descobertos em Bercha (Deir el-Bercha), com a particularidade de possuírem pela primeira vez inscrições do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» e a recomendação para o seu proprietário continuar no Além aquilo que ele terá sido durante a sua vida terrena. Esta fórmula terá então sido posta em prática nas inscrições das estatuetas funerárias<sup>93</sup>.

Igualmente, Taylor faz referência à existência das primeiras cópias da fórmula dos chauabtis, nomeadamente a fórmula 472, em dois sarcófagos de Deir el-Bercha, um pertencente ao defunto Gua (British Museum) e o segundo ao defunto Sepi (Museu do Louvre)<sup>94</sup>. Ainda outro autor, Bovot, afirma que a fórmula 472, a versão mais antiga da fórmula dos chauabtis, aparece nos sarcófagos do Império Médio, como é o caso de alguns exemplares da XIII dinastia, em particular o sarcófago exterior de Sepi<sup>95</sup>.

Para corroborar estas afirmações, podemos acrescentar a opinião de Stewart e a de Schneider, que confirmam que a fórmula mágica 472 (com as referências agrícolas) apareceu em primeiro lugar em sarcófagos de madeira do Império Médio. Apesar do estudo relativo à sua iconografia e ao contexto arqueológico em que se enquadram, é apenas possível atribuir-lhes uma data aproximada, entre o final da XI dinastia e meados da XII dinastia. Ambos os autores acrescentam que apenas três cópias são conhecidas até hoje: a primeira pertence ao sarcófago de Gua, a segunda ao de Sepi, ambos de El-Bercha, e a terceira ao sarcófago de Senankh, de Meir. A fórmula 472 está intitulada como «Fórmula para obrigar um chauabti a realizar o trabalho para o seu senhor no mundo dos mortos», seguindo-se a explicação (existindo muitas variações) de que «(...) se N (o defunto) é chamado para o levantamento de um dique, para o nivelamento de uma parcela, para irrigar as terras, para cultivar novos campos, para transportar areia do ocidente para oriente e vice-versa: “Aqui estou eu!”, dirás tu (...)»<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> Cf Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 115, 118; cf Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 290-291.

<sup>93</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 18.

<sup>94</sup> Cf Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115.

<sup>95</sup> Cf Bovot, *Chaouabtis*, p. 20.

<sup>96</sup> Cf Stewart, *Egyptian Shabtis*, pp. 14-15; ver ainda Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 46-47; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 20.

## 2.4. As três categorias de estatuetas mumiformes de acordo com as suas inscrições

Segundo o estudo de Schneider, os chauabtis pertencem a um vasto conjunto de estatuetas mumiformes, onde se enquadram três categorias: a) estatuetas sem inscrições; b) estatuetas inscritas com o nome e o título do defunto, juntamente com fórmulas funerárias, nomeadamente a característica fórmula de oferenda *hotep-di-nesu* destinada ao *ka* do defunto; c) estatuetas com a fórmula mágica dos chauabtis (a simples versão do *shabti-spell*), muitas vezes combinada com a fórmula *hotep-di-nesu*<sup>97</sup>.

Todas estas estatuetas possuem uma forma exterior semelhante: são mumiformes, às vezes mostram as mãos, outras vezes escondem-nas; as mãos aparentes encontram-se vazias ou seguram ornamentos; a cabeça possui uma cabeleira e o rosto pode ser acompanhado de uma barbicha. Provavelmente teriam a mesma função, pois os exemplares que não apresentam nenhuma inscrição ou que apresentam a fórmula *hotep-di-nesu*, podem ser considerados verdadeiros chauabtis e não simples substitutos da múmia do defunto, visto ser essa a função do sarcófago antropóide. O mesmo se pode aplicar às toscas figuras mumiformes de cera ou barro, consideradas as precursoras dos chauabtis, mas que podem ser vistas como chauabtis<sup>98</sup>.

A fórmula *hotep-di-nesu* podia estar combinada com dedicações, dado que existia o costume dos chauabtis serem dedicados por membros da família do defunto. Eram oferecidos pelos filhos, mencionando-se na dedicação os respectivos nomes e títulos, para que fossem, juntamente com o proprietário da estatueta, substituídos no Além. Mas, formalmente, é o filho herdeiro quem toma o papel de dedicador, dado que o texto podia terminar com a expressão «pelo seu filho que faz com que o seu nome permaneça vivo». Através destes laços pessoais, que se mantinham no Além através da estatueta, será possível explicar melhor o seu número limitado no túmulo<sup>99</sup>, pois podia corresponder ao número de dedicadores<sup>100</sup>.

As figuras colocadas em nichos, podiam ser esculpidas numa estela em alto-relevo ou apresentar-se como estatuetas, existindo um ou mais exemplares,

---

<sup>97</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 62; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 118.

<sup>98</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 62-63, 68; e Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 117-118.

<sup>99</sup> Iguualmente, como já foi referido, o número de estatuetas no túmulo variava conforme as possibilidades materiais do seu proprietário, mas o facto de apenas existirem um ou dois exemplares no túmulo poderá estar relacionado com a ideia de multiplicação mágica no Além. Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 68.

<sup>100</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 46, 64.

representando o defunto com o traje dos vivos ou com o formato mumiforme, podendo estar acompanhado pela esposa e filhos. Nas estelas ou nas próprias figuras mumiformes em relevo aparecem inscrições contendo a fórmula funerária e dedicações semelhantes às dos *chauabtis*, o que demonstra que estas figuras poderiam igualmente funcionar como *chauabtis*<sup>101</sup>.

## 2.5. A origem e a finalidade do *chauabti*

Nas práticas funerárias, a aparência física do defunto permanecia conservada graças ao desenvolvimento das técnicas de mumificação e, a um outro nível, através da elaboração de figuras mumiformes e dos sarcófagos antropóides<sup>102</sup>.

Os *chauabtis* presentes nos túmulos da XII e XIII dinastias poderiam constituir uma imagem do defunto, veículo de acolhimento para o seu *ka*, tendo um papel análogo ao da múmia, da estátua do *ka*, e do sarcófago antropóide. Para alguns especialistas como o casal Aubert<sup>103</sup>, Stewart<sup>104</sup>, Taylor<sup>105</sup>, Chappaz<sup>106</sup>, Hayes<sup>107</sup>, e Araújo<sup>108</sup>, numa primeira fase, os *chauabtis* são substitutos do corpo do defunto ou da múmia, constituindo um reforço mágico na eventualidade de esta sofrer algum dano na sua preservação ou mesmo de ser destruída. O estudo mais recente de Jacques Aubert sublinha que as primeiras estatuetas são um reflexo da estatuária, a qual revela a importância fundamental da reprodução mágica da imagem enquanto substituto do defunto<sup>109</sup>.

Com a introdução da fórmula de oferenda *hotep-di-nesu* em algumas estatuetas, é evidente a preocupação em garantir o aprovisionamento do defunto no Além. Esta fórmula era comum em estelas e outros objectos do acervo funerário, como as estátuas e o próprio sarcófago<sup>110</sup>. Mas esta inscrição não indicava ainda de forma clara a necessidade de realizar qualquer tipo de actividade no outro mundo. Somente a partir da XII dinastia, a fórmula mágica «para não trabalhar no outro mundo» começa a ser

---

<sup>101</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 63-64.

<sup>102</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 65.

<sup>103</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 13.

<sup>104</sup> Ver Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 14.

<sup>105</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 112, 117.

<sup>106</sup> Ver Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, p. 6.

<sup>107</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, p. 328-329.

<sup>108</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 115.

<sup>109</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Funéraires Égyptiennes*, p. 15.

<sup>110</sup> Ver Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 14; e Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 115-116.

aplicada às estatuetas e o simples substituto passa a abraçar uma função bem definida, explicitando que deverá trabalhar em nome do defunto no Além enquanto seu servidor. Deste modo, o funcionamento do chauabti dependia da fórmula mágica inscrita no corpo da estatueta<sup>111</sup>.

É nas concepções egípcias sobre a vida no Além que se deverá procurar a origem destas estatuetas funerárias. Estas crenças não se apresentam como um dogma coerente e único mas segundo uma multiplicidade de aspectos complementares, que o homem egípcio tenta apreender em variadas formas. E se a crença no Além radica numa origem estelar, solar ou osírica, passando neste caso a estar sob a influência de Osíris, destas diversas doutrinas sobressai sempre a noção de que é necessário um culto funerário e o conseqüente aprovisionamento eterno do defunto<sup>112</sup>.

No Império Médio surge uma nova concepção sobre o Além, criando uma complementaridade entre as várias práticas funerárias, sendo deste modo possível afirmar que a origem dos chauabtis é múltipla<sup>113</sup>. Jacques Aubert afirma não existir uma justificação plausível para considerar qualquer tipo de estatueta como um chauabti<sup>114</sup>, e Chappaz sustenta que seria errado generalizar a produção dos chauabtis a toda a história da civilização egípcia<sup>115</sup>.

Todavia, para Schneider as primeiras estatuetas aparecidas no Império Médio já podem ser consideradas como autênticos chauabtis, agindo como representantes do defunto e como servidores. Mesmo as estatuetas que não apresentam inscrições podem ser incluídas no conjunto. Não são simples substitutos da múmia do defunto ou uma miniaturização da múmia (podendo ser guardadas num sarcófago miniatura), especificando o chauabtólogo holandês que essa era já a função do sarcófago antropóide. Neste âmbito, mesmo as figurinhas de cera ou barro atribuídas à XI dinastia<sup>116</sup>, bem

---

<sup>111</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Funéraires Égyptiennes*, p. 16; e ainda Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, p. 328-329; Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115; e Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 116.

<sup>112</sup> Ver Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, p. 5.

<sup>113</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Funéraires Égyptiennes*, p. 15.

<sup>114</sup> Jacques Aubert salienta que em alguns trabalhos recentes verifica-se a tendência de considerar como chauabtis determinadas figurinhas nuas, de marfim, com os braços estendidos ao longo do corpo. Afirma igualmente que nem todas as estatuetas de cera descobertas até hoje podem ser chauabtis; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Funéraires Égyptiennes*, p. 16.

<sup>115</sup> Ver Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, p. 4.

<sup>116</sup> Geraldine Pinch também sugere que estas estatuetas podem ser consideradas chauabtis, pois ao serem confeccionadas a partir de materiais mágicos, como a cera e o barro, permanecem directamente ligadas ao proprietário do túmulo, com o intuito de o proteger na sua viagem para o Além; ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, p. 97.

como os diversos modelos mumiformes que aparecem nos túmulos do Império Médio, que consistem nas estatuetas em alto-relevo representadas em estelas ou nas estatuetas colocadas em nichos, podem ser consideradas chauabtis.

Esta opinião do autor poderá ser fundamentada através de vários argumentos expressos no seu estudo. Desde o Império Antigo constata-se a existência de imagens de corpos subsidiários que deveriam obedecer aos seus proprietários, substituindo-os no Além. Juntamente com este facto, é importante ter a noção de que o uso de estátuas no culto funerário revela a constante preocupação de garantir a alimentação do defunto. É neste contexto que podemos encontrar a origem do chauabti. Ademais, é conveniente não esquecer que as relações que se estabeleciam entre senhores e servidores durante a vida terrena, continuavam no Além<sup>117</sup>.

Tanto o faraó como os seus funcionários, e também todos os particulares que a partir do Império Médio passam a adquirir o direito a uma vida extraterrena, eram obrigados a realizar corveias, ordenadas pelos deuses no outro mundo, de modo a assegurarem a sua subsistência. Para fugirem a essa obrigação, deveriam ser acompanhados pelos seus subordinados na sua viagem eterna, os quais passariam a substituí-los, ficando incumbidos de todo o tipo de trabalho servil.

Ao estudar estas diversas concepções do culto funerário, Schneider afirma que tanto a própria estátua do *ka* do defunto, presente nos túmulos desde o Império Antigo, bem como os modelos de servidores, que tendem a desaparecer no Império Médio, estariam relacionados com a dupla função de substituto pessoal do defunto e de seu servidor.

Mas é só a partir do Império Médio que a imagem do proprietário e a do servidor, previamente representados por diferentes tipos de estátuas, passam a estar reunidos numa só figura mumiforme. Este fenómeno não resulta, segundo o autor citado, de uma doutrina religiosa específica mas desenvolve-se a partir do culto de oferendas e do culto da estátua, realizados nos túmulos de particulares durante o Império Antigo. A própria noção de trabalho servil obrigatório no Além para benefício do rei e dos deuses deverá ter pertencido a uma crença não oficial acerca da vida depois da morte. Nos «Textos das Pirâmides» o chauabti é desconhecido pois o faraó defunto não precisava dele, mas torna-se parte do desenvolvimento das ideias acerca do Além no Império Médio. A

---

<sup>117</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 14, 18, 68.

partir do Império Novo, os reis e os mais altos funcionários apropriam-se «de cet art, populaire à l'origine (...)»<sup>118</sup>, produzindo vários exemplares nos seus túmulos<sup>119</sup>.

A introdução gradual da fórmula do chauabti, com as suas referências agrícolas, reforça a hipótese destas novas estatuetas tomarem o papel dos modelos de servidores do Império Antigo, representando o proprietário e os seus dependentes que o iriam substituir nos trabalhos obrigatórios do Além. Desta maneira, a existência do chauabti só pode ser totalmente explicada no contexto do trabalho servil no outro mundo<sup>120</sup>.

O estudo da fórmula mágica demonstra três noções principais que permitem interpretar, de forma resumida, o seu significado original e respectivas funções: a) o defunto exige alimentos no Além; b) a obrigação imposta ao proprietário para que ele próprio produza alimentos; c) a tentativa de evitar essa tarefa através de um substituto, o qual reúne numa só imagem o proprietário e o servidor<sup>121</sup>.

## 2.6. A osirificação do chauabti

A essência dos «Textos das Pirâmides» permaneceu fundamentalmente ligada à figura do faraó, dado que a redacção de textos sobre os rituais funerários estava destinada a favorecer a figura real na sua viagem eterna, traduzindo-se em centenas de fórmulas de carácter mágico, que funcionavam como uma espécie de guia do Além<sup>122</sup>. Neste âmbito, os textos foram pela primeira vez inscritos no interior das paredes da pirâmide de Unas, último faraó da V dinastia e, a partir desse momento, em todos os túmulos reais (nas câmaras dos sarcófagos e antecâmaras), continuando a ser utilizados até ao Segundo Período Intermediário<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 27.

<sup>119</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 68.

<sup>120</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 67; e Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, p. 329.

<sup>121</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 8.

<sup>122</sup> A origem dos «Textos das Pirâmides» do Império Antigo remonta a uma compilação que deverá ter ocorrido entre a III e a V dinastias, resultando numa combinação de vários elementos de diferentes períodos, que contêm fragmentos de mitos e lendas, referências de astronomia, cosmologia, geografia, rituais e festivais, e também de ordem mágica, moral e histórica, correspondendo a uma importante fonte para a compreensão do pensamento do Egipto Antigo; ver David, *The Ancient Egyptians*, p. 72; ver ainda Hornung, *History of Ancient Egypt*, p. 36.

<sup>123</sup> Os «Textos das Pirâmides» encontram-se nos túmulos reais de Sakara, nomeadamente de Unas, Teti, Pepi I, Merenré, Pepi II e Ibi, mas também das rainhas de Pepi II; ver Grimal, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, pp. 155-156.

Em grande parte dos textos sobressai a relação do defunto com o deus Ré<sup>124</sup>, pois o destino do faraó partilha a glória de Ré e torna-se sobretudo celeste, vivendo no seu reino celestial, à imagem do deus, acompanhando-o na sua navegação quotidiana no céu, realizada nas suas barcas, diurna e nocturna, símbolo de eterna renovação<sup>125</sup>.

Paralelamente, o conteúdo dos textos expressa a semelhança do defunto com o deus Osíris. É que a partir de finais do Império Antigo, determinadas passagens demonstram esta nova visão sobre o destino do faraó, que não é incompatível com a precedente, participando também na vida eterna no seu reino subterrâneo<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Os textos parecem estar organizados de forma arbitrária pelos Egípcios e, através do seu estudo, verifica-se que reflectem uma evolução de correntes de ideias, coabitando variadas concepções pertencentes a diferentes ideologias que se desenvolveram no Império Antigo. Na realidade, esta falta de sistematização parece ser antes intencional, pois não se testemunha qualquer tipo de tentativa por parte dos seus compiladores de corrigir ou clarificar elementos muitas vezes contraditórios. Esta situação poderá ser explicável se atendermos às crenças egípcias de que a magia era poderosa e nestes termos um vasto conjunto de fórmulas mágicas poria em acção toda a sua eficácia, não havendo necessidade de formar um corpo coerente mas sim um campo abrangente que pudesse concretizar tal objectivo. No entanto, a partir do contexto da época, é possível afirmar que a maior parte das ideias parece ser originária de Heliópolis e dos seus sacerdotes, patrocinadores do culto de Ré. Ver Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, p. 189; ver ainda David, *The Ancient Egyptians*, pp. 72-73; e Araújo, «Textos das Pirâmides», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 821.

<sup>125</sup> É conveniente realçar a possibilidade do aparecimento de duas importantes doutrinas durante os primeiros tempos desta civilização, em grande parte devido aos seus aspectos similares. Estão relacionadas com o culto estelar e o culto solar, a partir dos quais o rei era identificado como uma estrela ou era associado a Ré, o que demonstra uma maior eficácia em alcançar os céus. De facto, certas fórmulas mágicas dos «Textos das Pirâmides» parecem estar relacionadas com elementos do culto estelar e pensa-se que poderão ter uma origem diferente das fórmulas associadas ao culto solar. É também sugerido que as pirâmides de degraus não estariam associadas ao culto solar (ao contrário das posteriores verdadeiras pirâmides) mas a um anterior culto estelar, se bem que o seu propósito fosse, igualmente, providenciar o acesso do faraó ao céu. Aliás, o templo mortuário presente no complexo funerário das pirâmides sofreu uma mudança de posição: ao situar-se no lado norte do complexo funerário da pirâmide de degraus passou a situar-se antes no lado este do complexo associado à pirâmide verdadeira, permanecendo de face para o sol nascente. A posterior integração da pirâmide de degraus no corpo da verdadeira pirâmide poderá indicar que o culto solar se tenha apoderado da arquitectura de um culto anterior. Mediante estes aspectos, é exequível uma transição nas crenças religiosas do Império Antigo, nomeadamente a absorção por parte do culto solar de um anterior culto estelar. Ver David, *The Ancient Egyptians*, pp. 60, 73.

<sup>126</sup> A introdução de elementos de Osíris nos textos pode indicar um aumento da importância dessa divindade mas, igualmente, poderá sugerir que o seu culto estaria a tornar-se uma autêntica alternativa oficial relativamente ao culto solar. Contudo, é difícil de aceitar que estes textos oficiais revelem uma rivalidade religiosa ou uma controvérsia, visto que a própria acção governativa empreendida pelos governantes da V dinastia personifica um apoio incondicional a Ré. Apesar de terem origens diferentes, ambos os deuses partilham importantes características comuns, como a possibilidade de sobrevivência depois da morte. Segundo as crenças solares, a vida eterna era simbolizada pelo nascer do sol, surgindo no horizonte depois de passar as noites no mundo subterrâneo, enquanto que a morte e ressurreição de Osíris, personificado como um antigo deus da vegetação, encontravam-se traduzidas na renovação anual da vegetação. Ambas as divindades repercutiam a crença básica egípcia de que a vida, a morte, e o renascimento eram cíclicos, tal como se verificava nos exemplos da natureza. Ré era também considerado o deus dos vivos, patrono da realeza, estando ligado aos sacerdotes de Heliópolis, e, Osíris, o deus dos mortos, através do seu mito que relata a sua morte provocada por Set e a sua consequente ressurreição graças à acção das suas irmãs Isís e Nefitís, passando a reinar no mundo dos mortos. Assim, é mais plausível que os textos expressem antes uma tentativa por parte do faraó de incorporar os elementos de Osíris nos seus textos funerários, visto o seu carácter divino estar a ser eclipsado pela supremacia de Ré e dos seus sacerdotes, tornando-se filho de Ré, enquanto que com o apoio de Osíris, passava a reinar como personificação de Hórus na terra, filho da divindade, e, depois da morte, tornar-se-ia Osíris, passando a



É então tangível a ocorrência de um desenvolvimento religioso responsável pelo crescimento de importância do deus Osíris ao nível das crenças no Além, nova doutrina traduzida na ressurreição osírica que, nesta fase ainda, permanece a par com a ressurreição solar, estabelecendo-se assim dois elementos que visam robustecer o novo estatuto do defunto que alcançou o Além. A doutrina heliopolitana de uma sobrevivência celeste passa ser acompanhada pela ideia de imortalidade osírica, o que reforça o destino eterno do faraó defunto, que se prolonga para além da morte física e constitui uma segurança contra uma segunda morte<sup>127</sup>.

Nos princípios do Império Antigo, apenas o rei poderia atingir o Além, permanecendo na companhia dos deuses. O faraó defunto iria viver no paraíso solar, domínio de Ré, denominado de Campo de Juncos<sup>128</sup>. Este destino real, inacessível ao comum dos mortais, era apenas outorgado aos familiares do soberano e aos funcionários privilegiados através de favores reais, materializados nos túmulos e bens funerários, edificadas junto às necrópoles reais<sup>129</sup>.

O desmoronar do Império Antigo, que corresponde ao final da VI dinastia<sup>130</sup>, é marcado pela ocorrência de mudanças ao nível político, social, económico e ideológico,

---

governar no submundo. A doutrina de Osíris vinha aumentar tanto na terra como no outro mundo o seu poder e consistia um reforço de benefícios através dos poderes mágicos dos rituais. Ver David, *The Ancient Egyptians*, pp. 72-75; ver ainda Hornung, *History of Ancient Egypt*, p. 35.

<sup>127</sup> Ver Dunand, Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 189-190.

<sup>128</sup> O mais antigo e popular conceito sobre o Além desenvolvido pelos Egípcios consiste num paraíso agrícola, imagem dos campos, dos canais e bacias de irrigação artificial, que caracterizam a sociedade agrícola do Antigo Egipto. Esta região é conhecida por variados nomes e descrições conforme as tradições dos textos funerários. Nos «Textos das Pirâmides» o paraíso é denominado como o Campo de Juncos, e este é provavelmente o mesmo que o Campo das Oferendas ou Campo de Hotep. Na fórmula 404 dos «Textos dos Sarcófagos», e, no capítulo 99 do «Livro dos Mortos», o Campo de Juncos é mencionado como domínio do deus Hórus. O Campo das Oferendas ou Campo de Hotep é mencionado nos «Textos dos Sarcófagos» (fórmulas 464-468) e no «Livro dos Mortos» (110) como a residência do deus Hotep. O Além enquanto reflexo do meio natural do Egipto, consiste numa síntese das várias ideias sobre a vida depois da morte, isto é, as várias regiões onde o defunto podia viver, as várias formas da sua aparência exterior e as suas diversas actividades. Ver Schneider, *Shabti*, vol. I, pp. 33, 35.

<sup>129</sup> Ver David, *The Ancient Egyptians*, p. 54.

<sup>130</sup> Para certos autores, os crescentes sinais de instabilidade verificam-se já na IV dinastia, num cenário de obscuros acontecimentos que dissimularam uma crise dinástica, que poderá ter sido consequência de uma crise religiosa. Uma hipótese explicativa aponta para a situação do último faraó, Chepseskaf, que terá rompido com as concepções religiosas do clero de Heliópolis, colocando na sombra o culto do deus Ré e vinculando a monarquia ao deus Ptah, ligado a Mênfis desde a I dinastia, verificando-se a ascensão do clero menfita. Esta ameaça para o clero heliopolitano terá provocado um conflito responsável pela extinção da dinastia e assim com o advento da V dinastia verifica-se o retorno das concepções solares através de débeis governantes, que ficam a dever o trono ao triunfo dos sacerdotes de Heliópolis. O preço a pagar é demasiado elevado pois implica a cedência de privilégios, como a doação de terras aos templos, a isenção de impostos e a concessão de autonomia jurídica e administrativa dos bens do clero. Esta deterioração do poder real aumenta perante uma igual cedência de privilégios a determinados funcionários reais, alastrando-se esta situação às províncias, tornando-se difícil de controlar a sua crescente autonomia. A ideia de apogeu da V dinastia será por conseguinte aparente, verificando-se

iniciando-se uma época de grande instabilidade denominada de Primeiro Período Intermediário. Neste cenário de crise é patente a perda do poder centralizado na figura do faraó, o que poderá ser explicado pela cedência de privilégios face uma crescente ambição dos funcionários reais<sup>131</sup>.

Perante a diminuição do poder real, a crescente autonomia da elite de funcionários torna-se patente na construção dos seus túmulos (mastabas e, a partir de meados da V dinastia, sobretudo na província, túmulos escavados na rocha), não só nas próprias necrópoles reais mas também na província, onde estabelecem autênticos governos locais, deixando de ser imperativo que fossem sepultados perto do respectivo faraó<sup>132</sup>.

Neste cenário, ocorreram importantes mudanças ao nível ideológico que permitiram abrir caminho para a chamada «demotização» da morte e do culto dos mortos, que implicou um aumento do número de pretendentes a uma vida extraterrena,

---

graves crises. Ver Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 74, 76-79, 102-103, 115-117; ver ainda David, *The Ancient Egyptians*, p. 50.

<sup>131</sup> Na prática, esta situação implica que os títulos, honras e cargos (tanto no culto como na administração), que consistiam um usufruto em nome do rei, consoante o mérito individual, passassem a ser concedidos de forma hereditária, persistindo nas mãos da mesma família de funcionários, tornando-se difícil de controlar a crescente autonomia das poderosas famílias da corte e dos diferentes nomos da província, responsável pelo dismantelamento do Estado centralizado. Os abusos desta elite são responsáveis pelo eclodir de uma autêntica revolução social, que esvazia o poder da eficaz máquina administrativa, verificando-se na prática uma inevitável invasão do Delta por povos estrangeiros devido à inexistência do exército real que deixa as fronteiras do Baixo Egipto indefesas. Temos então um reino governado pela anarquia geral, que suplanta a autoridade e a ordem social, onde os governadores provinciais afastam-se cada vez mais do jugo da capital e constituem dinastias locais, assistindo-se ao eclodir de acontecimentos violentos e de desordem profunda, como o saque protagonizado pelos pobres aos bens dos funcionários e túmulos reais, a insegurança nos campos e o conseqüente abandono do cultivo dos campos, e, juntamente com outras calamidades naturais, observa-se uma descida da natalidade. Durante este período ocorrem várias tentativas efémeras de restaurar a realeza, nomeadamente com a VII dinastia, encabeçada por uma série de enigmáticos governantes, que rapidamente é substituída pela VIII dinastia. Apesar das escassas fontes sobre este período de governação (como o *Canon Real de Turim* e a *Lista Real de Abido*), constata-se que o poder real passa para as mãos dos governadores de Heracleópolis (situada próxima da rica zona do Faium) fundando-se a IX e X dinastias, época igualmente mal conhecida (observa-se profundas lacunas nas principais fontes, como o *Canon Real de Turim* e Maneton), cujos governantes tentaram ressuscitar uma administração centralizada segundo o modelo menfita do Império Antigo, mas a sua autoridade alcançou somente a região de Mênfis, e a respectiva província. Ver Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 76, 179-187, 194.

<sup>132</sup> Os avanços técnicos aplicados na edificação de túmulos reais, nomeadamente no trabalho da pedra, passam a abranger os túmulos dos funcionários através de favores reais, proporcionando uma maior segurança para a conservação do corpo e do equipamento funerário, o que assegurava o aprovisionamento do túmulo eternamente. É que a continuação da vida depois da morte dependia da correcta realização dos rituais funerários e também da provisão de todas as necessidades materiais. Igualmente, a cerimónia da «abertura da boca», realizada no templo funerário do rei, é propalada aos funcionários e, eventualmente, a todos aqueles que tivessem meios para realizar um funeral elaborado. Este ritual restabelecia a força da vida ao corpo do defunto. Assim, o serviço funerário e igualmente o ritual de abertura da boca poderiam animar não só o corpo mumificado mas também as estátuas e as cenas das paredes, gravadas ou pintadas, mostrando o proprietário e a sua família empenhados em aspectos do quotidiano, de modo a providenciar todas as necessidades que o defunto desejasse gozar no Além. Ver David, *The Ancient Egyptians*, pp. 76-81; e ainda Hornung, *History of Ancient Egypt*, pp. 24, 31.

tendo repercussões na organização do culto funerário e nas ideias inerentes à vida no Além. O uso dos textos funerários, que anteriormente consistiam numa prerrogativa real («Textos das Pirâmides») tornaram-se acessíveis a uma elite da população («Textos dos Sarcófagos»). Os defuntos podem ascender aos céus, e iluminados pelos raios solares, transformam-se em *akhu*, os defuntos glorificados, vivendo no paraíso solar de Ré. Com o acesso às fórmulas mágicas e aos rituais funerários, seguem o exemplo real e são magicamente identificados com Ré, participando na sua eterna regeneração<sup>133</sup>.

Os defuntos inspiravam-se na imortalidade real, mas a invocação de Osíris nas fórmulas de oferendas, pronunciadas em favor dos defuntos, nos túmulos privados durante a V dinastia, torna-se cada vez mais frequente. À medida que se aproxima o final do Império Antigo, é nesse deus que os Egípcios passam a ver a imagem emblemática da sua sobrevivência no Além, pois enquanto que as outras divindades eram também mortais, o destino fatal e profundamente humano de Osíris fomenta a atribuição proeminente do estatuto de deus dos mortos para os crentes em geral, dado que esta divindade morre mas conquista a morte ressuscitando. A presença de elementos míticos nos textos funerários e nas fórmulas mágicas ajudava a concretizar propósitos particulares, como a transfiguração do defunto e a sua identificação com Osíris<sup>134</sup>.

Todavia, a onipotência de Ré não é completamente afectada, pois o defunto continua a depender da luz solar e a percorrer o céu na sua barca diurna. À noite, regressa ao mundo subterrâneo de Osíris, onde espera pela passagem dos raios de sol de Ré, que iluminarão as parcelas de terra que deverá cultivar. Nas fórmulas funerárias dos «Textos dos Sarcófagos» o defunto serve ambos os deuses e identifica-se com eles<sup>135</sup>.

Desde o Império Antigo o faraó estava sujeito ao julgamento do deus Ré e o destino real heliopolitano implica a ascensão, ressurreição e fusão com Ré. A partir do Império Médio o defunto comum é julgado pelo deus Osíris e seus ajudantes e o

---

<sup>133</sup> Ver Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, pp. 116-118, 167-171; ver ainda Grimal, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, pp. 106-112; A. Hall, «Primeiro Período Intermediário», *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 710-711; Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 114; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 17, 32.

<sup>134</sup> Na literatura funerária, como os «Textos das Pirâmides», as fórmulas mágicas deveriam ajudar o faraó a ultrapassar um grande momento de crise, que consiste na morte física. Para alcançar o renascimento, o faraó deveria ser assimilado com os deuses, através de um processo ritual de identificação, passando a viver entre eles. Existiam, igualmente, fórmulas mágicas para o dia-a-dia dos Egípcios, que continham breves narrativas míticas, pelo que a pessoa que necessitasse de protecção seria identificada com os protagonistas do mito. Este processo de identificação transferia um problema humano para a esfera dos deuses, para que fosse resolvido através dos poderes da magia. De facto, este acto de identificação constitui um dos pilares da magia egípcia. Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 21, 23; e ainda Hornung, *History of Ancient Egypt*, pp. 33-34; Dunand e Zivie-Coche, *Dieux et Hommes*, pp. 189-190; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 33.

<sup>135</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 33.

consequente destino individual abidiano pressupõe que o defunto se assemelhe aos deuses. É através desta noção que a necessidade do chauabti se impôs, observando-se uma mudança na aparência das estátuas funerárias, pois estas representam o defunto segundo a imagem do deus mumificado<sup>136</sup>.

Neste contexto, é possível que a introdução das estatuetas de cera ou barro nos túmulos do período heracleopolitano, atrás mencionadas, envolvidas com tiras de linho, untadas com óleos e guardadas em sarcófagos miniaturais, estivesse associada ao crescimento de importância do culto de Osíris. As próprias figurinhas mumiformes do defunto transportadas nos modelos de barcos funerários eram apelidadas de «Osíris» pelos sacerdotes. Todavia, estas duas situações não evidenciam de forma concreta ou específica a hipótese de identificação do defunto com a divindade em questão. Em contrapartida, a associação do defunto ao deus Osíris é sugerida nas estatuetas da XII dinastia através da sua pose osírica, com os braços cruzados sob o envoltório fúnebre, e através do papel proeminente que a divindade possui nas inscrições<sup>137</sup>.

De facto, como já foi atrás referido, na fórmula de oferenda invocava-se o deus da eternidade, para que o defunto receba em seu nome as oferendas do rei, e, igualmente, observa-se uma tendência para introduzir nos textos determinadas expressões que associam o defunto a Osíris, denominando-o como um «venerado por Osíris», ou, «bem aventurado junto de Osíris». Ora, as concepções religiosas do Império Médio implicam um aumento do número de pretendentes ao Além, a ascensão de Osíris no culto funerário, e o desenvolvimento das ideias sobre o paraíso, originalmente uma região solar que passa a pertencer à esfera de influência de Osíris. Todo este cenário tem consequências no significado e na própria iconografia básica do chauabti, dado que ao representar o defunto este espera atingir a ressurreição eterna, personificada na imagem mumiforme do deus Osíris<sup>138</sup>.

Porém, Schneider levanta uma questão relativamente ao formato mumiforme e a sua conotação com Osíris. Na iconografia religiosa egípcia, a forma de múmia representava os deuses em geral e não exclusivamente Osíris, e assim as estatuetas mumiformes não deveriam ser chamadas estátuas de Osíris mas estátuas do *sah*. O defunto que alcançava o Além com êxito era considerado um *akh* ou um *sah*<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 11, 16.

<sup>137</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part I, pp. 326, 328.

<sup>138</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 68; ver ainda Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 284; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 11.

<sup>139</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 65.

Originalmente, esta qualidade de *sah* consistia num título atribuído aos privilegiados do faraó habilitados a usar um selo/condecoração. Os defuntos glorificados podiam ser denominados de *sahu*, recebendo esse estatuto terreno no Além através da fórmula «para transformar num *sah*», passando a viver na companhia do soberano do Além, que podia ser tanto o faraó defunto ou um deus. Nesta primeira fase, a configuração do *sah* não corresponde a uma múmia mas à aparência física de uma pessoa viva, e era com ela que o defunto seria unido aos raios do sol, o que demonstra a origem solar desta qualidade do defunto. É possível relacionar as estátuas do defunto com o traje dos vivos e igualmente os chauabtis em traje dos vivos com esta qualidade de *sah*<sup>140</sup>.

No Império Médio, o *sah* tinha o significado de «antepassado» ou «defunto privilegiado», mas é a partir dos princípios do Império Novo que a expressão «tornar-se um *sah*» adquire o sentido de «mumificar», ou seja, vestir o defunto com uma indumentária divina, através dos rituais de mumificação. O corpo do defunto seria transformado numa imagem perfeita, para a eternidade. É certo que a palavra *tut* refere-se especificamente ao corpo mumificado, podendo significar «múmia» ou «imagem», mas também a palavra *sah* (que se mantém sem tradução, tal como acontece com o termo *akh*, bem como as conhecidas expressões *ka* e *ba*)<sup>141</sup> exprime um corpo cuidadosamente preparado para exercer o seu papel especial no Além graças aos rituais de mumificação. A aparência idealizada e distinta do *sah* é bem conhecida através das múmias, dos sarcófagos antropóides e das estátuas mumiformes, que manifestam determinados atributos pertencentes às divindades e conferem ao defunto um carácter divino. Neste âmbito, *sah* é um deus, e «mumificar» é idêntico a «transformar num deus», e, segundo os textos funerários, tanto a estátua do *sah* com o formato humano ou mumiforme deveria ser exposta à luz do sol, para que pudesse viver na eternidade<sup>142</sup>.

A própria múmia de Osíris era considerada um *sah*, modelo por excelência para as estátuas mumiformes de particulares. Para corroborar esta ideia, Schneider realça o facto de as estatuetas mumiformes privadas nunca usarem os atributos de Osíris, o bastão curvado (*heka*) e o malho (*nekhakha*), cuja origem está relacionada com o faraó defunto. Os amuletos nas mãos das estatuetas são atributos dos deuses em geral, como o *ankh* e o cetro *uase*, tal como o uso da barba, considerada outro atributo divino. Deste

---

<sup>140</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 65.

<sup>141</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 284.

<sup>142</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 65; ver ainda Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 116-117.

modo, a estátua do *sah*, com o seu formato mumiforme e com os atributos divinos, assemelha-se a um deus criador, o demiurgo, representante e senhor da vida<sup>143</sup>.

O chauabti mumiforme não seria pois necessariamente uma cópia do corpo mumificado de Osíris mas uma expressão das divindades em geral ou especificamente do deus criador, como Atum. Segundo este quadro, Schneider chega a duas conclusões: a) o chauabti seria uma das mais antigas aplicações da estátua do *sah* no culto funerário e estaria ligada ao princípio mágico de substituição e não a uma específica doutrina religiosa; b) a relação do defunto com Osíris seria mais tardia do que a própria origem do chauabti, pois na mais antiga versão da fórmula mágica do chauabti (fórmula 472, encontrada nos sarcófagos), não se encontra qualquer tipo de indício sobre a predominância desse deus. O autor acrescenta ainda que mesmo se o uso dos chauabtis tenha entrado cedo na esfera de Osíris, nas expressões que aparecem a acompanhar as fórmulas das primeiras estatuetas, como «Osíris justificado», o defunto apenas deseja para ele próprio uma porção das oferendas destinadas ao deus. No seguimento destas ideias, Bovot salienta que na fórmula habitual *hotep-di-nesu*, que marca o início dos textos inscritos nas estatuetas de finais do Império Médio, a oferenda poder ser dirigida a outras divindades para além de Osíris, como Sokar e Ptah, duas outras divindades funerárias<sup>144</sup>.

É importante salientar que esta questão sobre a identificação do defunto com Osíris prolonga-se através do estudo de uma nova expressão introduzida nos textos das estatuetas (mesmo quando estes se limitam ao nome e ao título do proprietário ou constituam uma versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos») a partir de finais da XVIII dinastia até ao período ptolemaico. A sequência introdutória uniformiza-se segundo a nova expressão, «que seja iluminado (*sehedj*) o Osíris N, justo de voz» ou «que brilhe o Osíris N»<sup>145</sup>.

Estamos perante duas noções originalmente independentes, que remontam ao Império Antigo, ou seja, a noção solar, *sehedj* (*shd*), e a noção osírica, *usir* (*wsir*), mas a sua associação, explícita na frase introdutória das inscrições, implica uma inovação ideológica, fruto do fenómeno denominado de «demotização» das crenças funerárias,

---

<sup>143</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 66.

<sup>144</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 66; e ainda Bovot, *Chaouabtis*, p. 19.

<sup>145</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 283; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 19.

que se traduz na solarização do defunto e, ao mesmo tempo, na sua osirificação, complementaridade que garante de forma eficaz a sua ressurreição no Além<sup>146</sup>.

A primeira palavra é praticamente específica do chauabti, pois ocorre apenas nas inscrições das figurinhas, precedendo o nome do proprietário desde finais do Segundo Período Intermediário. A noção de luz que lhe é inerente deve ser relacionada com um dos estados do defunto enquanto *akh* ou *sah*, a múmia iluminada pelo sol<sup>147</sup>.

Por outro lado, segundo alguns autores<sup>148</sup>, o título de Osíris («Osíris N») era já usado juntamente com os nomes dos defuntos desde o Império Médio e podia ser aplicado em outros textos funerários inscritos nos mais diversos materiais do túmulo, exprimindo o desejo de vida eterna do proprietário da estatueta. Outros autores<sup>149</sup> especificam que é introduzido pela primeira vez nos chauabtis durante os finais do Segundo Período Intermediário e inícios do Império Novo, tornando-se habitual no período ramsésida. Este título substitui a noção antiga de *akh* e identifica imediatamente o defunto a Osíris, muito embora existam determinadas opiniões que propõem não associar directamente o defunto à divindade, interpretando antes o título como «aquele que pertence ao reino de Osíris», ou considerando que o nome do deus designaria uma parte divina da pessoa humana<sup>150</sup>.

Uma vez mais, o estudo de Schneider aprofunda este debate ao afirmar que, perante a qualificação do defunto como Osíris, o proprietário da estatueta toma o papel da divindade e adquire a autoridade para comandar os seus servidores. Mas o defunto não se torna no próprio Osíris, apenas se assemelha a ele, imitando o seu destino. Na realidade, este deus passivo deve a sua ressurreição e protecção ao seu filho Hórus, e somente através da luz de Ré é que poderia sobreviver no seu mundo subterrâneo. Deste modo, o título de Osíris implica que o defunto seja o senhor dos chauabtis mas que igualmente ele dependa dos servidores que eles representam<sup>151</sup>.

Por último, se é possível colocar a hipótese de o título de Osíris substituir a noção antiga de *akh*, identificando o defunto a Osíris, Schneider sugere ainda que a

---

<sup>146</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 282-284; ainda Bovot, *Chaouabtis*, p. 19; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 131, 133.

<sup>147</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 19-20; ver ainda Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 131; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115.

<sup>148</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, p. 283; e também Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 27.

<sup>149</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 134; ver ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 9; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 20.

<sup>150</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 283-284; e ainda Bovot, *Chaouabtis*, pp. 19-20; Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 131, 134; Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, p. 10.

<sup>151</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 66-67.

mudança do paraíso agrícola, originalmente uma região solar, para o domínio de Osíris, teve consequências importantes na iconografia e no significado das estatuetas. A partir de finais da XVIII dinastia, a estatueta com a aparência do proprietário é representada com os instrumentos agrícolas dos servidores, e, pela primeira vez, o carácter híbrido é visualizado, não se podendo falar mais da verdadeira estátua *sah* do proprietário, visto ser antes reforçado o seu papel ligado à subserviência. É o primeiro passo para a despersonalização do chauabti, que durante o Terceiro Período Intermediário passa a ser considerado um servidor anónimo ou até mesmo um escravo<sup>152</sup>.

## 2.7. A fórmula mágica do chauabti (*shabti spell*)

A partir do Primeiro Período Intermediário, e até finais do Império Médio, os «Textos das Pirâmides» tornaram-se numa fonte de inspiração para os textos inscritos nos sarcófagos de madeira dos altos funcionários da região de Mênfis e também do Médio e Alto Egipto, por isso mesmo chamados pelos especialistas de «Textos dos Sarcófagos». Os textos foram copiados, adaptados e ampliados para benefício próprio dos altos funcionários cuja riqueza permitia aceder a todo o aparato ideológico e artístico necessário à sobrevivência do defunto no outro mundo<sup>153</sup>.

A mais antiga versão da fórmula mágica dos chauabtis tem a sua origem nos «Textos dos Sarcófagos», mais precisamente na fórmula 472, intitulada «Fórmula para obrigar o chauabti a fazer o trabalho para o seu senhor no mundo dos mortos». Os textos não estavam confinados somente aos sarcófagos e podiam aparecer cópias nouro tipo de suporte, como o papiro, as paredes do túmulo, as estelas votivas, as caixas dos vasos de vísceras, entre outros elementos do acervo funerário, como os chauabtis<sup>154</sup>.

A partir da adaptação da fórmula 472 resultou uma evolução responsável pelo aparecimento de um novo e sintetizado texto mágico, que corresponde ao capítulo 6 do «Livro dos Mortos», que conheceu, aliás, numerosas variações utilizadas sucessivamente ou em simultâneo nas estatuetas funerárias. De igual modo, algumas fórmulas mágicas do «Livro dos Mortos» foram inscritas separadamente em

---

<sup>152</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 32, 33, 67; para aprofundar o significado das estatuetas funerárias do Terceiro Período Intermediário, ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 145-150; e também Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 127-128; Bovot, *Chaouabtis*, p. 51.

<sup>153</sup> Ver Araújo, «Textos das Pirâmides», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 820; ver ainda Araújo, «Textos dos Sarcófagos», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 822; Lalouette, *Textes sacrés et textes profanes*, p. 266; Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 194-195; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 37.

<sup>154</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 37; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115.



determinados objectos, como exemplifica bem o capítulo 6 nos chauabtis, ou ainda os capítulos 30 ou 30B, 26, 27, e 29B, nos escaravelhos<sup>155</sup>.

Na mais antiga versão da fórmula mágica do chauabti, inscrita nos sarcófagos rectangulares atrás mencionados, encontra-se adicionada uma rubrica com instruções para que o texto fosse recitado por um membro da família, na presença de uma estátua de madeira do proprietário, tal como ele era em vida, colocada na capela do túmulo do defunto<sup>156</sup>. É possível que originalmente esta estátua fosse a estátua do *ka* do defunto, vestida com o traje dos vivos, antes de passar a ser uma estatueta com o formato mumiforme. O termo *chauabti* surge na fórmula mágica de forma explícita, o que poderia, já nesta fase inicial, implicar a noção de representação do proprietário e do servidor (um familiar ou um elemento do pessoal doméstico)<sup>157</sup>.

A fórmula mágica dos chauabtis está relacionada com a existência de um outro grupo particular de fórmulas mágicas dos «Textos dos Sarcófagos»<sup>158</sup>, intituladas «para devolver ao homem a sua família na terra do deus» ou, segundo uma forma mais abreviada, «reunião de família». Expressam a preocupação de reunir a família e os servidores do defunto no Além, mas esta preocupação está ligada à necessidade essencial do aprovisionamento do defunto e, por esta razão, as fórmulas são também conhecidas por «fórmulas de alimentos»<sup>159</sup>.

A sociedade egípcia era fundamentalmente agrícola, e todos os membros da família e os respectivos servos participavam nas tarefas agrícolas do dia-a-dia, cuja organização dependia do pai ou do filho principal. Para além do trabalho doméstico, existiam as corveias sazonais destinadas ao faraó. Apenas os altos funcionários do rei e os sacerdotes estavam isentos de todo o processo de produção de comida, que incluía a lavoura dos campos e a manutenção do sistema de irrigação. Se os particulares tivessem poder suficiente, poderiam dispensar os seus dependentes das corveias através de um decreto real. Todo este cenário seria reproduzido no Além<sup>160</sup>.

---

<sup>155</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 271-272, 279-280; e também Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 196.

<sup>156</sup> Na mais antiga versão da fórmula do chauabti o defunto é mencionado na terceira pessoa do singular. Este pormenor reforça a ideia, expressa na rubrica, de que a fórmula deveria ser recitada por uma outra pessoa perante uma estatueta do proprietário; ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 20, 45; e Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 14.

<sup>157</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 42, 46, 62, 67-68; ver ainda Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, p. 68.

<sup>158</sup> Algumas versões destas fórmulas estão estudadas na obra de Schneider e consistem nas passagens das fórmulas 131, 132, 134, 136, 137, 141, 142, 143, 144, e 146; ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 43-44.

<sup>159</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 38, 42.

<sup>160</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 12-13, 42; e Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 114.

O defunto viveria eternamente numa terra mítica, domínio de Ré ou de Osíris, que necessitava de ser irrigada e cultivada para o seu sustento, sob a autoridade dos deuses. As fórmulas funerárias, como as «fórmulas de alimentos», expressam essa grande preocupação de concretizar um aprovisionamento eterno, destinado a ele próprio, mas igualmente aos deuses e aos outros *akhu*. O próprio sustento do faraó podia ser da sua própria responsabilidade ou podia ser delegado aos seus subordinados: deuses ou *akhu* trabalhavam para ele. Deste modo, o maior receio não estava directamente ligado à produção de comida, mas ao facto de ser representado no Além com um estatuto inferior ao que tinha gozado na sua vida terrena. Se o trabalho servil continuava a ser uma realidade no paraíso agrícola, o defunto deveria tomar as medidas adequadas para que fosse dispensado das tarefas obrigatórias<sup>161</sup>.

Através das fórmulas mágicas, o defunto chamava a sua família e servidores para que fossem reunidos no Além, ficando dispensado de trabalhar nas corveias. Estes textos tinham a força de documentos legais, fundamentados no modelo dos decretos reais que eximiam os privilegiados do cumprimento de tarefas arbitrárias em nome do faraó. Deveriam ser sancionados pelo mundo divino, mas como essa garantia não era totalmente fiável foi necessário introduzir uma outra fórmula, a fórmula mágica dos *chauabtis*, de modo a minimizar o risco do defunto ser efectivamente chamado para trabalhar. A fórmula do *chauabti* é igualmente uma «fórmula de alimentos» ou de «reunião de família», um documento onde as relações entre o proprietário e os seus dependentes ficam estabelecidas legalmente<sup>162</sup>.

Com o advento da XII dinastia, a iconografia dos *chauabtis* estabelece-se de forma estandardizada através do modelo mumiforme. Esta nova criação implica uma simplificação e correcção: a totalidade dos servidores, representados tanto pelas estátuas do proprietário como dos seus servidores, passam a estar reunidos num único tipo de estátua que corresponde ao *chauabti* mumiforme<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 33-34.

<sup>162</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 13, 34, 36, 42, 45.

<sup>163</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 23-24.

## 2.8. A utilização e o significado dos termos *chabti*, *chauabti* e *uchebti*

A designação atribuída pelos Egípcios às estatuetas funerárias conheceu várias etapas, assumindo, de um modo geral, três principais formas, que poderiam constituir autênticos índices cronológicos. Todavia, a análise dos diversos termos feita pelos especialistas não deixa de colocar algumas dificuldades, dado que o uso de um determinado nome para as estatuetas implicava, aparentemente, uma certa confusão para os próprios Egípcios, visto existirem variadas formas da mesma palavra escrita usadas simultaneamente num mesmo período ou conforme diferentes épocas. Outra dificuldade acrescida está relacionada com o estudo da origem dos termos em questão, que origina uma série de interpretações por parte dos próprios especialistas sobre o seu significado.

Segundo alguns autores, o termo *chabti* tornou-se comum em todos os seus respectivos períodos históricos<sup>164</sup>, enquanto que outros especificam que terá sido utilizado em finais do Império Médio e durante o Império Novo<sup>165</sup>. É certo que este termo aparece nas prescrições dos «Textos dos Sarcófagos», que referem a necessidade da «fórmula do *chabti*» (na sua primitiva versão, conhecida pelos especialistas como fórmula 472) dever ser pronunciada na presença de uma estátua de madeira. Tanto a aparência das primeiras estatuetas como a natureza do seu material, reforçam a suposição de que o termo *chabti* será proveniente da palavra *chabed* que significa justamente «pau» ou «pedaços de madeira»<sup>166</sup>. Neste debate sobre a etimologia das palavras surge ainda outra hipótese relacionada com a palavra *chabti*, pois para além de poder derivar da palavra para «pau», alusão à madeira usada na confecção das estatuetas, a sua origem poderá estar ainda ligada à palavra *chabt*, ou seja, «comida», com o intuito de designar as figuras como responsáveis pelo sustento do defunto<sup>167</sup>.

Na opinião de alguns autores, o termo *chauabti* é usado de forma corrente durante o Segundo Período Intermediário, permanecendo até ao final do Terceiro Período Intermediário<sup>168</sup>. Para outros autores, aparece na XVII dinastia (finais do

---

<sup>164</sup> Ver Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13.

<sup>165</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115.

<sup>166</sup> Os Egípcios utilizaram primeiro o termo *chabti* no plural, *chabtiu*, o que era normal em egípcio antigo para os nomes dos materiais, reforçando então a hipótese explicativa da origem do termo se encontrar na palavra *chabed*. Contudo, o emprego no plural deveria incomodar os Egípcios na medida em que as estatuetas designavam um só proprietário. Deste modo, verifica-se a utilização da palavra no singular juntamente com o pronome demonstrativo no plural: «Oh, estes *chabti*»; ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 12-13; e ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13.

<sup>167</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115; e ainda Bovot, *Chaouabtis*, p. 13.

<sup>168</sup> Ver Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13.

Segundo Período Intermediário), mas de forma circunspecta, quando comparado com a utilização dos outros termos, destacando-se sobretudo nas figuras da XIX dinastia, de Deir el-Medina<sup>169</sup>. De facto, parece radicar na palavra *chauab*, a qual se referia à árvore *persea* e à sua madeira, apesar de não existir nenhuma prova segura de que as estatuetas fossem realmente feitas a partir desse tipo de madeira<sup>170</sup>. Existe ainda a hipótese de igualmente derivar da palavra *chabed*, atrás referida<sup>171</sup>.

Durante o Terceiro Período Intermediário, até à Época Baixa, e sobretudo a partir da XXI dinastia (por iniciativa do sumo sacerdote Pinedjem II), as estatuetas passaram a ser denominadas de *uchebti*, a partir do verbo *ucheb*, «responder», dado que o papel das estatuetas evoluiu, e neste contexto as estatuetas deveriam responder no sentido de prestar obediência ao seu proprietário em relação às tarefas a realizar no Além<sup>172</sup>. É ainda possível que *uchebti* derive de *chauabti* dado que esta última palavra possui as mesmas consoantes dispostas na mesma ordem que a palavra hebraica *chueb*, que significa «responder»<sup>173</sup>. No entanto, o termo *chauabti* continua a aparecer nas estatuetas, juntamente com *uchebti*, mas tende a desaparecer, o que acontece de vez na XXVI dinastia (Época Baixa) em prol de *uchebti* que se torna a única designação a partir de então<sup>174</sup>. Para além do mais, o termo *chabti* continua a ser muito comum nas estatuetas de finais do Império Novo e, sobretudo, do Terceiro Período Intermediário, dado aproximar-se do verbo *chabi*, «substituir», adquirindo assim o significado de «substituto», no sentido em que as estatuetas deverão tomar o lugar do defunto para cumprirem as suas obrigações no Além<sup>175</sup>.

---

<sup>169</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 115. Outra opinião confirma o aparecimento da designação de *chauabti* nas estatuetas da XVII dinastia e também do Império Novo, nomeadamente durante a XIX dinastia; ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 13.

<sup>170</sup> Da palavra *chauabti* derivam várias formas escritas, cujas inscrições hieroglíficas incluem diversas modalidades gráficas e estéticas, verificando-se até a ocorrência de alguns erros ao nível da ortografia. Além do mais, os exemplares feitos de madeira poderiam comprovar de forma compreensível a escolha do termo em questão, mas o emprego de outros materiais, como a pedra, a terracota, torna menos plausível a sua aplicação. No entanto, apesar de as primeiras figuras serem feitas de pedra, é certo que a madeira tornou-se a pouco e pouco de uso corrente até ao domínio de um novo material conhecido pelo nome de «faiança egípcia». Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 108-109; ver ainda, Bovot, *Chaouabtis*, p. 13; Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13; e Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 115-116.

<sup>171</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 13.

<sup>172</sup> Ver Araújo, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, pp. 108-109; ver ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13, Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 116, e, Bovot, *Chaouabtis*, p. 13.

<sup>173</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 13.

<sup>174</sup> Ver Araújo, «Estatuetas Funerárias», *Dicionário do Antigo Egípto*, p. 344.

<sup>175</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 13; e ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 13.

## CAPÍTULO III

### 3. Finais do Segundo Período Intermediário: estatuetas da XVII dinastia

Depois da XIII dinastia parece ter ocorrido um declínio na produção de chauabtis e até mesmo uma interrupção que se estende aos finais da XVII dinastia, quando na região de Tebas surge uma dinastia independente, ainda contemporânea dos últimos governantes Hicsos, esboçando-se neste período de transição um novo interesse artístico na região do Alto Egito. Algumas das estatuetas deste período (XVII dinastia e princípios da XVIII dinastia) constituem imitações de qualidade inferior dos chauabtis do Império Médio, pois os exemplos mais característicos foram trabalhados de uma forma extremamente simples e grosseira, a partir da madeira de sicómoro ou de tamargueira, obtendo-se figuras que consistem praticamente em simples paus. Apelidados pelos especialistas de «pedaços de madeira», «paus» ou «estacas» pelo seu aspecto quase informe, de onde apenas sobressai uma simples projecção da cabeça e, às vezes, também dos pés, apresentam o corpo coberto de inscrições feitas a tinta preta, conferindo ao conjunto uma rudimentar aparência com a múmia. Tanto a forma, como o material, e as palavras mágicas usadas, demonstram bem que a produção destas estatuetas segue um modelo definido pelos artesãos. Como os chauabtis anteriores, estes «paus» eram geralmente guardados em sarcófagos miniaturizados, de madeira ou barro, rectangulares ou imitando o formato antropóide. Os textos são muito diversos e, por vezes, de difícil leitura, devido às suas inscrições cursivas (em hieróglifos grosseiros ou em hierático), à sua má grafia ou ao seu sentido mágico. De uma maneira geral, apresentam uma simples invocação com o nome do defunto, igualmente a fórmula de oferenda real, e a fórmula mágica para ir trabalhar no Além. A fórmula de oferenda real pode ser dirigida a Osíris, a Ptah, e a Sokar, divindades dos mortos, que evidenciam uma evolução sincrética de Ptah-Sokar-Osíris. Uma inovação ocorrida nos textos destas estatuetas trata do aparecimento de uma dedicação com o nome do respectivo doador, familiar, irmão ou mãe<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 118-119; ver ainda Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 21-25; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 46.

### 3.1. As estatuetas do Império Novo

Durante a XVIII dinastia as estatuetas funerárias mantêm algumas das principais características das suas precursoras do Império Médio, nomeadamente o seu formato mumiforme, mas o grau de variedade aumenta ao nível da utilização de materiais e da própria iconografia. A maioria era igualmente feita de pedra e madeira mas observa-se uma crescente utilização da faiança e da cerâmica. Em meados da XVIII dinastia, o modelo opcional de mãos cruzadas torna-se dominante, podendo estas estar vazias ou a segurar símbolos sagrados e profilácticos, atrás descritos, como o pilar osírico *djed* e o nó de Isís<sup>177</sup>.

Uma das mais importantes inovações corresponde à produção de chauabtis para os faraós. Ahmés I, fundador da XVIII dinastia, possui até hoje uma das primeiras estatuetas atribuídas à realeza. É de calcário, mumiforme, com os braços cruzados, mãos fechadas e vazias. No Império Novo, a fórmula mágica dos chauabtis é adaptada no capítulo 6 do «Livro dos Mortos» e apresenta-se em linhas horizontais sobre o corpo e pernas das estatuetas. No caso particular desta estatueta, a inscrição sobre a fórmula mágica, em linhas horizontais, encontra-se entre a bacia e os joelhos. A cabeça possui o toucado real, coroado pela serpente sagrada *ureus*, e uma barbicha a acompanhar o queixo<sup>178</sup>.

No início da XVIII dinastia, os chauabtis são ainda pouco numerosos nos túmulos dos particulares, conservando as características do estilo do Império Médio, ao permanecer mumiformes e próximos da função de substituto da múmia<sup>179</sup>.

Com Amen-hotep II, constata-se um aumento considerável do número de estatuetas colocadas no túmulo real, existindo 88 exemplares de variados materiais, alguns deles possuindo as mãos cruzadas e vazias ou a segurar os já descritos símbolos sagrados e profilácticos<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 119; ver ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 16; e Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 32, 34-35.

<sup>178</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 121; ver ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, pp. 16-17.

<sup>179</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 35, 39.

<sup>180</sup> Dezassete de faiança azul, doze de madeira pintada, com a cabeleira tripartida, sem mãos aparentes e apenas com uma linha vertical de inscrições; mais cinquenta e oito estatuetas de pedra, como o alabastro e o arenito, com o nemes a ornamentar a cabeça e em cada mão o símbolo de vida, com excepção para os oito exemplares de arenito que possuem as mãos vazias; todas possuem o capítulo 6. Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 33; e também Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 119; Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 17; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 37.

Outros faraós seguem rapidamente o exemplo, e os seus túmulos passam a ter vários chauabtis de aspecto e materiais diferentes: Tutmés III possui cerca de dez estatuetas, entre quarenta a sessenta para Amen-hotep III, mais de duzentas para Akhenaton, enquanto que Tutankhamon apresenta cerca de 418. Igualmente, o período ramsésida parece marcar o desejo dos defuntos partirem para o Além com o número maior possível de servidores<sup>181</sup>.

Em meados da XVIII dinastia, sobretudo após Amarna, ocorre outra importante inovação, pois as estatuetas são representadas segurando instrumentos agrícolas, fundamentais para o desempenho das suas tarefas, como as enxadas, cestos ou sacos suspensos por cordas<sup>182</sup>. É precisamente durante o reinado de Tutmés IV que parece dar-se este desenvolvimento, dado que os seus chauabtis segurando tais ferramentas são os primeiros a ser datados<sup>183</sup>.

A representação dos instrumentos agrícolas e o texto do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» vêm sublinhar o papel do chauabti como servidor pessoal destinado a trabalhar no Além, mas a antiga noção de substituto pessoal do defunto ainda permanece vincada, sobressaindo ao longo do Império Novo esta dupla função. Neste contexto, continua a existir um paralelismo entre a iconografia do chauabti e os sarcófagos antropóides, eternas imagens do proprietário, pois muitas estatuetas possuem textos pintados de azul, vermelho e amarelo, sobre um fundo branco, como os modelos dos sarcófagos contemporâneos<sup>184</sup>.

Sob Akhenaton as estatuetas continuam a ser realizadas para o faraó e seus súbditos, embora se desconheça o seu papel preciso, visto o sistema de crenças rejeitar as tradicionais concepções do Além, baseadas em Osíris, e garantir a ressurreição através do cíclico nascer do sol. Os exemplares de Akhenaton possuem apenas os títulos

---

<sup>181</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 37.

<sup>182</sup> No entanto, antes de passarem a ser pintados ou gravados nas próprias estatuetas, estas ferramentas consistiam em modelos individuais, em formato natural ou em miniatura, de bronze ou faiança, colocados nos túmulos de modo a serem magicamente utilizados no Além; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 119; ver ainda Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 16; e, Bovot, *Chaouabtis*, p. 49.

<sup>183</sup> O pormenor encontrado nas estatuetas do túmulo de Tutmés IV, com as mãos a segurarem alviões é abandonado pelos faraós ulteriores, que parecem preferir os modelos de instrumentos em miniatura até à XIX dinastia; ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, p. 35. Num primeiro momento, os cestos apresentavam-se na parte dianteira das estatuetas, sendo depois do reinado de Tutankhamon transferidos para o dorso, segurados a partir do ombro; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 121.

<sup>184</sup> Mais tarde, como uma clara imitação dos sarcófagos de meados da XVIII dinastia e princípios da XIX dinastia, apresentam detalhes em talha dourada ou tinta amarela sobre um fundo preto. Noutras estatuetas a cor natural da pedra ou da madeira é preferencialmente deixada exposta. Os próprios contentores das estatuetas imitam os sarcófagos, antropóides ou rectangulares, podendo as pessoas mais abastadas compreender os dois tipos de caixa; ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 121.

e nomes do defunto, não se verificando a utilização de outros textos que possam fazer referências às suas funções específicas, constatando-se então a ausência da utilização da própria palavra *chauabti*, descurando-se qualquer indicação sobre um possível papel agrícola. As mãos encontram-se vazias ou seguram símbolos, como o *ankh*, ou o bastão curvado e o malho. No entanto, alguns particulares seguem os modelos anteriores, com a utilização de instrumentos agrícolas, ou mesmo a fórmula mágica, mas despida de qualquer referência osírica, enquanto que algumas outras estatuetas apresentam uma fórmula especial na qual o disco solar divino, Aton, é invocado de forma a garantir as oferendas funerárias<sup>185</sup>.

Durante o Império Novo são criadas novas formas excepcionais, como os exemplares únicos ou duplos, de pedra, adossados a uma placa, ou também o *chauabti* jacente, simples ou duplo, neste caso, constituído por uma figura feminina e outra masculina (provavelmente correspondendo a um casal) que permanecem lado a lado, representados sobre uma cama funerária, e, ainda, outro exemplo que consiste num *chauabti* de joelhos a moer cereais, uma imagem claramente relacionada com os modelos de servidores do Império Médio<sup>186</sup>.

### 3.2. Os *chauabtis* em traje dos vivos

Na XIX dinastia as estatuetas funerárias continuam a iconografia da XVIII dinastia, com a sua pose mumiforme, os braços cruzados e as mãos a segurar símbolos sagrados e profiláticos, sobressaindo as inscrições do capítulo 6 do «Livro dos Mortos», que definem uma lista de tarefas agrícolas que o defunto deverá efectuar no Além, como a lavoura dos campos, a sua irrigação e as sementeiras. Esta lista de tarefas é completada pelos diversos instrumentos agrícolas que as estatuetas passaram a possuir: alviões, para lavrar as terras, sacos ou cestos para transporte de sementes, vasos para transporte de água e moldes para o fabrico de tijolos. No paraíso agrícola, domínio de Osíris, as tarefas estavam determinadas mas, de modo a tirar partido desta situação, o defunto contava com a ajuda de servidores pessoais da sua vida terrena, conseguindo manter o seu estatuto privilegiado no Além<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 18-19, 122.

<sup>186</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 122; ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 25, e ainda do mesmo autor, «Le Chaouabti “Menier”, une Typologie Singulière», em *Toutankhamon Magazine*, pp. 34-38; e Berlandini-Keller, «*Gisants et double gisants au Nouvel Empire*», pp. 51, 56.

<sup>187</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 18; e também Schneider, *Shabtis*, p. 67.



Não obstante, em finais da XVIII dinastia<sup>188</sup> e, sobretudo, ao longo da XIX dinastia, constata-se o aparecimento de um novo tipo de servidor funerário privado: representa o proprietário como uma pessoa viva, vestindo um elaborado conjunto de peças de roupa, denominado de traje do dia-a-dia ou traje dos vivos. Ocasionalmente, os braços estão estendidos, com as mãos em repouso sobre o longo saiote, como na estatuária do Império Médio. Porém, a pose mais comum consiste nos braços cruzados ou afrontados sobre o peito, com as mãos a segurar símbolos sagrados ou os instrumentos agrícolas<sup>189</sup>.

Este desenvolvimento que se verifica na sua iconografia através da utilização do traje dos vivos, segurando instrumentos agrícolas, relembra as imagens gravadas nas paredes dos túmulos, cujos proprietários são representados com os seus vestidos ou compridos saiotes refinados, a lavrar e a ceifar os campos do Além. De facto o defunto iria usar um requintado traje nos duros trabalhos no Além, mas na prática o servidor permanecia como o seu substituto<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> No reinado de Amen-hotep III, verificando-se uma interrupção durante a época de Amarna; ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 24-25, 49.

<sup>189</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 124; e ainda Bovot, *Chaouabtis*, p. 49.

<sup>190</sup> Ver Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 19.

## **CAPÍTULO IV**

### **4. A iconografia das estatuetas funerárias em traje dos vivos**

#### **4.1. As características gerais**

Os exemplares escolhidos para este estudo pertencem na sua maioria à XIX dinastia, existindo ainda um número reduzido atribuído à XVIII dinastia, enquanto que outros exemplares correspondem a uma datação menos precisa, ou seja, XIX-XX dinastia e até mesmo ao Império Novo. É de facto após o período de Amarna, mais concretamente durante a XIX dinastia, que esta nova iconografia das estatuetas funerárias se estabelece e desenvolve, enriquecendo hoje o espólio de variados museus, sem esquecer as colecções privadas.

O critério de selecção que permite o estudo das estatuetas em questão baseia-se num motivo fundamentalmente prático, e por isso mesmo limitado em termos metodológicos ou científicos, relacionado com a consulta de obras ou de artigos de determinados autores onde é apenas possível chegar a um conhecimento indirecto da maioria dos exemplares. Deste modo, o nosso foco de estudo baseia-se em fotografias publicadas, a maior parte a preto e branco, o que dificulta a análise das estatuetas policromadas, e que também revelam em muitos casos imagens parciais, como a visualização da parte anterior, não sendo possível obter uma visão de conjunto de cada peça, limitando a análise das inscrições e de certos detalhes da sua iconografia.

O caminho que se pretende aqui traçar conduz-nos à análise de peças de colecções egípcias de alguns importantes museus, como o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, Musée d'Art et d'Histoire de Genebra, Musée de Picardie, Amiens, Museu de Antiguidades de Leiden, Museu Egípcio do Cairo, Museu Egípcio de Turim, Museu do Louvre, Fine Arts Museum, Boston, e o Museu de Arqueologia de Petrie.

Muitos dos exemplares consultados revelam uma técnica que se caracteriza por um bom trabalho de modelação. Tais estatuetas apresentam em geral uma pose harmoniosa, pois o seu aspecto é bem proporcionado, como evidencia a equilibrada relação entre a cabeça e o corpo. Importantes detalhes bem delineados, como o rosto, enriquecem a sua iconografia, bem como os ornamentos, os símbolos profilácticos e os instrumentos agrícolas. Os materiais utilizados para a feitura das estatuetas são diversificados, como a madeira, a terracota, a faiança e sobretudo a pedra. Quanto ao

seu estado de conservação, são enunciadas as alterações sofridas pelos objectos com o passar do tempo.

#### **4.1.1. Os ornamentos**

##### **Cabeleiras**

As representações nos monumentos do Império Antigo indicam a preferência dos Egípcios em usar o cabelo curto, tornando-se numa moda comum a todos os grupos sociais. Neste âmbito, a ideia de que existia o costume exclusivo de rapar o cabelo natural e de substituí-lo por cabeleiras artificiais não pode ser corroborada, pois é conhecida a preocupação, tanto de homens como de mulheres, de aplicar vários tratamentos para evitar a calvície, para além de se constatar nas representações das próprias estátuas a existência de curtas madeixas naturais que sobressaem das extremidades das cabeleiras artificiais. Assim, o mesmo proprietário de um túmulo podia ser representado com o cabelo curto ou a exhibir uma polida calva, sinal de distinção social observado nos altos funcionários e sacerdotes. Do mesmo modo, era possível exhibir ainda uma cabeleira artificial, curta ou comprida, utilizada em dias festivos, outro sinal de distinção social. Era possível que o penteado destas cabeleiras incluísse uma certa variedade de detalhes como a representação de pequenos caracóis de formato triangular ou quadrado, ou apenas de uma leve ondulação, ou, então, simplesmente liso, formando uma compacta madeixa de cabelos. Um corte arredondado ou a direito enquadrava o rosto, tapando a maior parte da frente e escondendo muitas vezes as orelhas. A cabeleira comprida caía atrás das costas formando uma só madeixa ou podia ser dividida em três madeixas, duas das quais cobrindo parte do peito, formando assim a típica cabeleira tripartida. As respectivas extremidades demonstravam um corte a direito ou de forma arredondada. A cabeleira curta podia ter igualmente um corte a direito ou arredondado, acompanhando a linha do pescoço<sup>191</sup>.

Enquanto que a moda referente ao uso de cabeleiras pelos homens e mulheres da alta sociedade pouco variou entre o Império Antigo e o Império Médio, durante o Império Novo assiste-se a um eclodir de elaborados penteados, que demonstram uma grande criatividade ao nível de detalhes, sobretudo nas cabeleiras femininas, que

---

<sup>191</sup> Ver Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 218-220.

passam a determinar o corte estilístico geral imitado pelos homens, ao contrário das épocas anteriores<sup>192</sup>.

A cabeleira comprida, que se divide em três madeixas, ou, a cabeleira curta, pela linha dos ombros, ambas usadas pelas mulheres desde o Império Antigo, passam a revelar detalhes muito ricos e variados: o topo do penteado pode ser liso e as madeixas constituírem belas tranças<sup>193</sup> ou, antes, ser todo encaracolado e com as extremidades aneladas<sup>194</sup>, ou, ainda, todo ondulado, com as extremidades encaracoladas<sup>195</sup>, observando-se na parte posterior três tranças bem desenhadas<sup>196</sup>. Outro penteado muito usado consistia no cabelo todo entrançado, com as extremidades encaracoladas<sup>197</sup>.

As cabeleiras dos homens acompanham a mesma evolução de pormenores, que parece resultar de um desejo de implementar inovações nos modelos de penteados, que se tornam menos rígidos e mais livres quanto à sua composição, quando comparados com as épocas anteriores, e que parecem corresponder à vivência de um período de expansão e cosmopolitismo<sup>198</sup>.

Ora, as estatuetas apresentadas neste trabalho exibem um importante ornamento que continua a tradição iconográfica das estatuetas mumiformes privadas do Império Médio, ou seja, a representação de uma cabeleira artificial. Nelas sobressaem dois tipos de cabeleiras: a cabeleira tripartida e a cabeleira dupla. Além destas, surge a representação de uma cabeleira redonda num único exemplar, completada por uma madeixa lateral, atributo dos sacerdotes *sem* e dos sumos sacerdotes de Ptah<sup>199</sup>.

A cabeleira tripartida era considerada um elemento divino, utilizado pelos deuses, e acompanhou toda a história dos chauabtis, reforçando um forte paralelismo com a representação das estátuas do defunto e com os sarcófagos. Dividia o cabelo em três madeixas compridas, a posterior caída sobre as costas e as duas anteriores sobre o peito. O penteado podia ser liso ou trabalhado. Este tipo de cabeleira tornou-se muito

---

<sup>192</sup> Ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, p. 73; e Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 221, 223.

<sup>193</sup> Cabeleira de uma esposa de Tutmés III; ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 132, fig. 69; cabeleira com o mesmo tipo de penteado, reproduzida em Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 223.

<sup>194</sup> Como se pode ver na cabeleira de outra esposa de Tutmés III, em Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 133, fig. 70.

<sup>195</sup> Cabeleira exibida numa imagem exposta no British Museum, reproduzida em Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 223.

<sup>196</sup> Cabeleira de uma estátua do reinado de Amen-hotep III; ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 267, fig. 161.

<sup>197</sup> Estátua da XIX dinastia, representando um casal, onde se destaca a cabeleira da esposa; ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 381, fig. 238.

<sup>198</sup> Ver Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 223.

<sup>199</sup> Ver Bovot, *Chauabtis*, p. 27.

popular para as mulheres durante o período ramsésida, que chegavam a adorná-las com faixas, as quais ajudavam a segurar as madeixas compactas de cabelo, o que se verificava também nas cabeleiras usadas pelos homens<sup>200</sup>.

A cabeleira dupla («wig of daily life» nas versões inglesas ou «perruque à revers» nas versões francesas) aparece durante o reinado de Amen-hotep III e torna-se num elemento da moda sob Seti I. Apesar da sua denominação, consiste numa única cabeleira, cuja principal massa de cabelo repousa sobre os ombros, enquanto que duas madeixas anteriores saem debaixo dela para cair sobre o peito como se estivessem invertidas. Era usada tanto nos chauabtis em traje dos vivos como nos mumiformes, sendo o penteado usualmente trabalhado<sup>201</sup>.

### **Cabeleira tripartida**

As três madeixas podiam ser estriadas e normalmente ultrapassavam a linha dos ombros, como se vê no modelo apresentado pelo chauabti de Kasa (fig. 18). O efeito estriado é conseguido através de linhas verticais sulcadas ao longo das três madeixas da estatueta, enquanto que a cobrir a fronte do rosto encontram-se linhas horizontais. As extremidades das madeixas estão cortadas a direito.

Na estatueta de madeira de Uabet (fig. 49), reconhece-se a cabeleira tripartida, pintada a negro cheio. É especificamente denominada de cabeleira tripartida unida, pois o penteado compacto e liso parte do topo da cabeça, estendendo-se verticalmente até às suas extremidades<sup>202</sup>. Observa-se ainda um corte arredondado que enquadra todo o rosto, tapando as orelhas, e igualmente nas extremidades das madeixas<sup>203</sup>. No exemplar de acácia, anónimo (fig. 45), detecta-se o mesmo modelo mas o cabelo é visivelmente mais comprido, com as extremidades das três madeixas cortadas a direito. O corte a direito cobre apenas parte da sua fronte proeminente. Outra estatueta de madeira, de Duatnefert (fig. 50) possui a cabeleira tripartida pintada a negro mas visivelmente curta, a acompanhar a linha dos ombros, embora as duas madeixas arredondadas sejam

---

<sup>200</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 26-27; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 165-166.

<sup>201</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 27; e também Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 35; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 165.

<sup>202</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 26.

<sup>203</sup> A imagem consultada de Uabet apenas permite observar as duas madeixas anteriores que ultrapassam ligeiramente a linha dos ombros, não sendo possível verificar se a madeixa posterior é comprida ou curta, de acordo com o estudo de outros modelos apresentados de forma completa que mostram as duas variantes.

ligeiramente mais compridas, cobrindo as orelhas. A frente da estatueta encontra-se em parte tapada pelo corte a direito. A estatueta de Paentaueret (fig. 39), de faiança, possui as mesmas características da cabeleira de Uabet, com um cabelo espesso, pintado a negro, mas é possível observar a parte posterior da estatueta que revela o cabelo curto pela linha dos ombros, enquanto que as extremidades redondas das duas madeixas anteriores são bastante mais compridas. Outro pormenor consiste no cabelo cortado a direito cobrindo a frente e as orelhas.

Igualmente semelhante é a cabeleira tripartida comprida de Djehutimés (fig. 16), mas esta estatueta de grés não apresenta o seu penteado através de traços a cheio de pintura, seguindo antes o modelo estriado. As linhas verticais desenvolvem-se ao longo de todo o comprimento do cabelo mas as extremidades das duas madeixas anteriores apresentam um desenho quadriculado a representar pequenos caracóis separados. Do mesmo modo, observa-se o corte arredondado enquadrando todo o rosto, tapando as orelhas, e nas extremidades das madeixas<sup>204</sup>.

Na estatueta de Hui, de calcário (fig. 26), a cabeleira comprida distingue-se pelo facto de incluir estrias verticais e horizontais, pintadas a negro, originando largos caracóis separados, de formato quadrangular. As duas madeixas anteriores dividem-se na raiz dos cabelos, deixando a frente a descoberto, e as suas extremidades são arredondadas<sup>205</sup>. Do mesmo género apresenta-se a cabeleira de Ptahemheb (fig. 28), com estrias verticais e horizontais, pintadas a negro, originando largos caracóis separados, mas de formato rectangular. A parte posterior mantém-se pela linha dos ombros, enquanto que as madeixas anteriores são visivelmente mais compridas, com as extremidades arredondadas. Um corte arredondado acompanha todo o rosto, tapando a frente e as orelhas. Na estatueta anónima (fig. 33) vêem-se os mesmos pormenores encontrados no exemplar de Ptahemheb (fig. 28), com o penteado trabalhado, originando largos caracóis, excepto nas extremidades das duas madeixas anteriores, que apresentam um efeito anelado. Sublinha-se também o facto de a madeixa posterior ser curta, ao contrário das duas madeixas anteriores bastante compridas e arredondadas, e de um corte arredondado acompanhar todo o rosto, tapando parte da frente e totalmente as orelhas.

---

<sup>204</sup> Apenas nos é possível observar as duas madeixas anteriores, bastante compridas.

<sup>205</sup> É apenas visível a parte anterior da estatueta, não sendo possível verificar se a madeixa posterior é curta ou comprida.

Na realidade, tanto a estatueta de Ptahemheb (fig. 28) como a estatueta anónima (fig. 33), levantam algumas questões quanto à definição das suas cabeleiras. No estudo de Schneider, as respectivas cabeleiras encontram-se dentro dos parâmetros que caracterizam a cabeleira dupla, com um penteado trabalhado<sup>206</sup>. A este respeito Schlögl e Brodbeck apresentam um quadro com ilustrações<sup>207</sup> sobre os vários tipos de cabeleiras utilizadas tanto pelas estatuetas mumiformes como em traje dos vivos, e, a partir da sua análise, é possível afirmar que a cabeleira tripartida pode apresentar as três madeixas igualmente compridas, ou então a parte posterior mais comprida que as duas madeixas anteriores, ou, ainda, a parte posterior mais curta que as duas madeixas anteriores. Ora é precisamente este último pormenor que nos chama a atenção relativamente a estas duas estatuetas, pois reforça a ideia que de facto possuem antes cabeleiras tripartidas e não duplas. Para corroborar esta afirmação, temos também a estatueta, atrás descrita, de Paentaueret (fig. 39), que numa análise superficial parece usar uma cabeleira dupla, com a madeixa posterior curta e as duas madeixas anteriores mais compridas e invertidas. Ora, como o trabalho de Schlögl e Brodbeck revela, trata-se antes de uma cabeleira tripartida, pois como se verifica na estatueta de Ptahemheb (fig. 28), bem como na anónima (fig. 33), as madeixas anteriores, mais compridas que a parte posterior, não estão invertidas, constituindo antes um penteado contínuo, do topo da cabeleira às suas extremidades.

É conveniente acrescentar ainda, relativamente a esta questão, que a partir do quadro de cabeleiras efectuado no estudo de Schneider<sup>208</sup> as cabeleiras de Ptahemheb (fig. 28) e da anónima (fig. 33) deveriam ser antes enquadradas na tipologia que define a cabeleira curta e arredondada<sup>209</sup>, cuja ilustração exemplifica de forma clara a madeixa posterior curta e as madeixas anteriores compridas, com as extremidades arredondadas. Ora, o quadro apresentado na obra de Bovot<sup>210</sup> revela vários modelos de cabeleiras tripartidas com as extremidades das madeixas anteriores cortadas a direito, tal como as ilustrações do quadro de Schlögl e Brodbeck, e, também de Schneider. Será então pertinente colocarmos a questão se de facto este pormenor das madeixas anteriores com as extremidades arredondadas ou cortadas a direito constitui toda a diferença, que faz

---

<sup>206</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 166; vol. II, pp. 82, 87, e, vol. III, fig. 11, wig-key, ilustração nº 14.

<sup>207</sup> Ver Schlögl e Brodbeck, *Agyptische Totenfiguren*, p. 49.

<sup>208</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. III, fig. 11, wig-key, ilustração nº 11.

<sup>209</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 166, wig 11.

<sup>210</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 26.

distinguir a cabeleira curta e arredondada da cabeleira tripartida comprida, com as madeixas anteriores cortadas a direito.

Deste modo, a estatueta de Kasa (fig. 18), inserida no estudo de Schlögl e Brodbeck, e o exemplar anónimo (fig. 45), analisado por Chappaz, possuem sem dúvida alguma cabeleiras tripartidas, com as três madeixas compridas e as suas extremidades cortadas a direito. Mas, uma vez mais, o estudo de Chappaz também considera a cabeleira da estatueta de Duatnefert (fig. 50) tripartida, apesar de ser curta e de possuir as duas madeixas anteriores arredondadas.

Apesar da discrepância entre os autores e da riqueza de pormenores inerentes à distinção das cabeleiras, podemos caracterizar, em consonância com a estatueta de Paentaueret (fig. 39) e a de Duatnefert (fig. 50), as restantes cabeleiras de Djehutimés (fig. 16), Hui (fig. 26), Ptahemheb (fig. 28), anónima (fig. 33), e de Uabet (fig. 49), como tripartidas, sem esquecermos que o próprio artesão poderia utilizar ao nível da técnica uma certa liberdade nos seus trabalhos e que esta não seria de todo incompatível com os cânones da arte egípcia em geral.

### **A cabeleira dupla**

A cabeleira dupla consiste no modelo mais comum deste conjunto de estatuetas. Apesar de constituir uma só cabeleira, apresenta duas partes distintas. No chauabti de Naia (fig. 20) a massa de cabelo superior não ultrapassa a linha dos ombros; o penteado é estriado mas entre cada divisão vertical encontram-se salientes caracóis separados, cujo formato é rectangular. O cabelo que enquadra o rosto está cortado de forma arredondada, cobrindo parte da frente e das orelhas. A parte inferior da cabeleira é constituída por duas madeixas compridas, que caem sobre o peito, com as extremidades arredondadas, salientando-se os lóbulos das orelhas. O cabelo está igualmente dividido por caneluras preenchidas por salientes caracóis separados, de formato rectangular. Verifica-se o mesmo penteado em Penduá (fig. 25), embora o cabelo que enquadra o rosto esteja aqui representado a direito. As mesmas características são observadas na cabeleira de Meriré (fig. 2) mas o penteado diverge ligeiramente, pois a parte superior



estriada é constituída por salientes caracóis separados e quadrados e as duas madeixas compridas desenham caracóis quadrados de tamanho inferior<sup>211</sup>.

Em ambos os chauabtis de Ptahmés (fig. 35) e de Nebsemen (fig. 1), o cabelo que enquadra o rosto está cortado a direito, preenchendo a frente e parte das orelhas, e, enquanto que na primeira estatueta toda a parte superior da sua cabeleira dupla se apresenta com pequenos caracóis separados, quadrangulares, a de Nebsemen possui desde o topo estrias verticais cujas extremidades se convertem igualmente num efeito encaracolado, quadrangular.

No exemplar anónimo (fig. 40), de alabastro, e no de Sennedjem (fig. 47), de calcário, é igualmente perceptível um penteado estriado nas cabeleiras pintadas a negro, mas as extremidades do cabelo, que enquadra o rosto com um corte arredondado, caracterizam-se por pequenos caracóis rectangulares, cobrindo parte das orelhas<sup>212</sup>.

A estatueta anónima (fig. 32) apresenta a parte superior da cabeleira estriada mas as extremidades do cabelo que acompanham a linha dos ombros possuem pequenos caracóis, enquanto que um corte arredondado cobre parte da frente e das orelhas. As duas madeixas arredondadas caracterizam-se por largos caracóis.

O penteado da parte superior da cabeleira da estatueta anónima (fig. 44)<sup>213</sup>, de madeira, consiste em caracóis quadrangulares, que enquadram o rosto com um corte arredondado e cobrem parte das orelhas.

Outra estatueta anónima (fig. 24), de calcário, apresenta a parte superior com largos caracóis quadrados mas as suas extremidades possuem pequenos caracóis rectangulares. As linhas verticais e horizontais que produzem este efeito estão pintadas a negro. Grande parte da sua frente permanece visível mas o corte do cabelo enquadra o rosto a direito, permanecendo visível parte das orelhas.

O penteado de Penduá (fig. 30) segue o modelo do exemplar anterior, mas constata-se que apenas as extremidades que seguem a linha dos ombros é que apresentam caracóis rectangulares, estando as linhas verticais e horizontais pintadas a branco. Um corte arredondado enquadra o rosto, deixando adivinhar os lóbulos das orelhas. As partes inferiores de todas estas cabeleiras seguem o parâmetro das duas madeixas compridas com caracóis rectangulares, com as extremidades arredondadas.

---

<sup>211</sup> É apenas visível o comprimento das duas madeixas, desconhecendo-se o tamanho da parte superior da cabeleira.

<sup>212</sup> É apenas possível analisar a parte anterior de ambas as cabeleiras.

<sup>213</sup> É apenas visível a parte anterior da estatueta.

As estatuetas de Hornakht (fig. 23) e de Amenmés (fig. 36), possuem uma cabeleira curta, pintada a preto, mas é estriada do topo às extremidades, formando salientes linhas verticais. Na primeira, as duas madeixas compridas têm caracóis rectangulares, com as extremidades arredondadas, enquanto que a segunda apresenta igualmente um penteado estriado, em linhas verticais. Em ambas está patente parte das orelhas, com um leve sinal que corresponde a um furo. O penteado que enquadra a fronte é arredondado para Hornakht e cortado a direito para Amenmés, tapando parte da fronte.

Em Nakhtamon (fig. 29), a cabeleira dupla apresenta-se toda estriada, sem ser pintada, e o cabelo que enquadra a fronte possui um corte arredondado, adivinhando-se timidamente parte das orelhas.

Na estatueta de Piai (fig. 43) o penteado estriado e as duas madeixas de caracóis apresentam a cor natural da pedra, embora os sulcos pareçam estar pintados a branco. As orelhas estão tapadas pelo cabelo e igualmente a sua fronte, enquadrada por um corte a direito.

A de Hui (fig. 7) possui na parte superior da cabeleira linhas verticais marcadas pelas estrias e as duas madeixas encaracoladas, mas estas estão visivelmente pintadas, parecendo apresentar igualmente alguns traços de pintura na parte superior. Os lóbulos das orelhas estão à vista e um corte redondo cobre parte da sua fronte.

O desenho da estatueta de Hatiai (fig. 9) representa a sua cabeleira com a parte superior estriada e as duas madeixas com caracóis rectangulares e as extremidades arredondadas. Um corte arredondado enquadra o seu rosto e deixa adivinhar as orelhas com brincos.

A parte superior das cabeleiras de Hui (fig. 4), Nakhtamon (fig. 21), anónima (fig. 31), Ré (fig. 51), e de Penonuris (fig. 22)<sup>214</sup>, não ultrapassa a linha dos ombros, mas detecta-se um penteado com um tratamento diferente: linhas muito onduladas, do topo às extremidades, formam um encaracolado contínuo.

Nos chauabtis de Raiai (fig. 3) e de Keni (fig. 19), a parte do cabelo ondulado que cobre a linha dos ombros termina num quadriculado que pressupõe o desenho de pequenos caracóis separados, mas a de Ahmés (fig. 12) apresenta ainda um pormenor diferente: a meio da parte posterior da cabeleira, entre o ondulado, existem quatro linhas de cabelo estriado, que terminam com a representação de dois nenúfares pendentes.

---

<sup>214</sup> A imagem revela apenas a parte anterior da estatueta mas o comentário do autor permite a confirmação da parte superior curta, estando as orelhas escondidas.

Nos exemplares feitos para Ramessuhesi (fig. 14), Uepuauetmés (fig. 17), Hesiefhemsunesu (fig. 10), verifica-se o mesmo ondulado mas todas as extremidades, da parte superior da cabeleira, possuem caracóis rectangulares.

Quanto aos exemplares de Tjuri (fig. 34)<sup>215</sup>, Sunero (fig. 15), e outra estatueta anónima (fig. 13), apresentam o mesmo pormenor apenas nas extremidades do cabelo que enquadra o rosto.

Em todas as estatuetas é visível parte das orelhas, excepto na de Penonuris (fig. 22) e na anónima (fig. 31). O corte a direito a enquadrar o rosto está apenas patente na estatueta de Hui (fig. 4), anónima (fig. 13), na de Hesiefhemsunesu (fig. 10) e na de anónima (fig. 31). As duas madeixas inferiores apresentam-se sempre com o mesmo padrão de pormenores, ou seja, o cabelo comprido e arredondado, com caracóis salientes.

Aos chauabtis de Suti (fig. 6)<sup>216</sup>, Uepetnefer (fig. 27), Ramés (fig. 41), Amenemhat (fig. 42), e de Penduá (fig. 5), de alabastro, corresponde uma cabeleira dupla, tal como as anteriores, mas o cabelo encontra-se liso, sem qualquer tipo de trabalho. Nas quatro primeiras estatuetas, o cabelo possui a cor natural da pedra usada na sua confecção; na última, o cabelo está pintado a negro cheio.

Na estatueta de faiança de Sunero (fig. 48), a dupla cabeleira está pintada a negro e o penteado é liso. A madeixa posterior ultrapassa a linha dos ombros e possui um corte arredondado<sup>217</sup>. As duas madeixas anteriores são ligeiramente mais compridas, com as extremidades arredondadas.

A cabeleira de Pahemnetter (fig. 11) está igualmente pintada a negro, encontrando-se um penteado liso na sua parte superior e encaracolado nas duas madeixas, enquanto na estatueta anónima (fig. 46), de madeira, a cabeleira dupla está pintada a negro e o seu penteado é liso. A parte superior ultrapassa a linha dos ombros e as duas madeixas anteriores são visivelmente mais compridas, com as extremidades cortadas a direito<sup>218</sup>. Um corte arredondado cobre toda a sua frente e parte das orelhas.

Observa-se ainda o corte arredondado que enquadra o rosto em Penduá (fig. 5) e Uepetnefer (fig. 27), mas que se encontra a direito em Ramés (fig. 41), Amenemhat

---

<sup>215</sup> É apenas visível a parte anterior da estatueta.

<sup>216</sup> É apenas visível a parte anterior da estatueta.

<sup>217</sup> A cabeleira dupla pode ter a madeixa posterior pela linha dos ombros, mas outros modelos apresentam-na bastante mais comprida, com um corte a direito ou arredondado; ver Schneider, *Shabtis*, vol. III, fig. 11, wig-key, ilustração nº 15 e nº 31.

<sup>218</sup> De facto, as madeixas anteriores da cabeleira dupla podem ser cortadas a direito, como na cabeleira tripartida; ver Schneider, *Shabtis*, vol. III, fig. 11, wig-key, ilustração nº 30 e nº 31.

(fig. 42), Sunero (fig. 48), Suti (fig. 6) e Pahemner (fig. 11). Todas as madeixas anteriores são arredondadas, deixando perceptível uma parte das orelhas, exceto para Pahemner (fig. 11) e Sunero (fig. 48), cujo cabelo pintado esconde as orelhas na sua totalidade.

## **Barba**

Para além das cabeleiras artificiais existia o costume de usar barba artificial, o que reforçava a ideia de higiene dos Egípcios contra o cabelo natural e comprido, que ao estar associado à ideia de sujidade deveria ser parcialmente removido. No entanto, era conferido à barba um sentido de dignidade e em determinadas cerimónias usava-se uma barba artificial pois a natural era proibida, acompanhada pelas sumptuosas cabeleiras. Aplicada debaixo do queixo, consistia num pedaço de cabelo franzido, segurado por duas tiras, suspensas a partir da cabeleira ou da parte posterior das orelhas, como se verifica em algumas representações do respectivo proprietário do túmulo. Essas tiras nem sempre estão presentes nas representações da barba (que no fundo correspondia a uma curta pêra), e apesar da sua ausência devem sempre ser consideradas artificiais. Mas o mesmo proprietário poderia ser representado com ou preferencialmente sem a barba, dado que se considerava um elemento responsável pela desfiguração da beleza do rosto<sup>219</sup>.

É visível uma curta pêra nas estatuetas de Hui (fig. 4), Khaemuset (fig. 8), Ahmés (fig. 12), Ramessuhesi (fig. 14), Sunero (fig. 15), Djehutimés (fig. 16), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), Amenmés (fig. 36). Em Meriré (fig. 2) não se observa uma barba mas um pormenor no peito chama a atenção, consistindo numa protuberância que parece ser o final de uma longa barba osírica<sup>220</sup>.

## **Jóias**

A opulência e o notável gosto pelo luxo reflectem os caprichos da moda do Império Novo e encontram expressividade nas estatuetas em traje dos vivos, onde é visível o uso de um outro tipo importante de ornamento para além das cabeleiras e que

---

<sup>219</sup> Ver Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 225-226, juntamente com algumas ilustrações.

<sup>220</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 324.

consiste em várias peças de bijuteria, como os colares, as pulseiras e os brincos<sup>221</sup>. No entanto, para os Egípcios tais adereços poderiam ter uma outra função mais profunda, pois estavam imbuídos de poderes protectores, mesmo se fossem feitos a partir de simples contas de formato cilíndrico, discóide, tubular ou esférico, ou de elementos mais elaborados, conhecidos como amuletos. Por outro lado, a protecção desejada poderia advir directamente do tipo de material utilizado na sua confecção, como o ouro, a prata, as pedras semipreciosas e a faiança. Tanto a grande variedade de formas como a grande riqueza de materiais originam uma confecção muito elaborada e original, guarnecendo o espólio dos túmulos com verdadeiras peças de arte<sup>222</sup>.

Durante o período ramsésida, os colares de uma ou várias fileiras continuam a ser muito populares. Paralelamente, observa-se a tendência de as contas passarem a ser mais pequenas e elegantes. Quanto ao seu formato acima referido, acrescenta-se ainda a utilização muito comum de contas pendentes, em forma de pingo ou lágrima, de bola, de losango, de pês, e, ainda, ao adquirirem formas naturais, de folhas, pétalas de flores, tâmaras, cachos de uvas, romãs, entre outros, característica patente na joalheria de finais da XVIII dinastia e do período ramsésida. Os amuletos usados como contas e pendentes são muito variados, podendo incluir figuras de divindades em forma humana ou parcialmente humana, de Osíris, Tot, Hórus, Bastet, Hathor, Mut, entre outros. Igualmente encontramos representações de animais, como pássaros, peixes, felinos, e insectos, como a mosca e o escaravelho, que eram associados a certas divindades mas também a características próprias do mundo animal, como a força e a coragem. Outros amuletos menos utilizados em comparação com as épocas precedentes possuem a forma de partes do corpo humano, como o olho-*udjat*, a orelha, o rosto, a mão, o coração, funcionando como imagens fortalecedoras que asseguram a saúde e a segurança daqueles que os usam, ou mesmo como possíveis substitutos dos próprios membros representados. Outros amuletos ainda completam a função de protecção e consistem em símbolos muito familiares desde o Império Antigo, como o símbolo *ankh* («vida»), o

---

<sup>221</sup> Certos chauabtis mumiformes podiam também usar certos acessórios luxuosos, como a peruca, o colar e as pulseiras; ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 53.

<sup>222</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 179. É possível testemunharmos, em algumas ilustrações provenientes da obra do mesmo autor, determinados exemplares de colares e pulseiras encontrados em túmulos do período tutmésida, onde estão patentes as variadas formas de contas: figs. 69, 70, 72, 73, 100, pp. 132, 133, 135, 136, e 181.

pilar *djed* (para «estabilidade»), o ceptro *uase* (para «bem-estar»), o símbolo *sa* (para «protecção»), o laço *chenu* (para «poder universal»), entre outros<sup>223</sup>.

## Colares

Neste âmbito, um elemento bastante frequente consiste no largo colar, o *usekh*, composto por várias voltas de contas, que pode terminar com uma fileira de contas pendentes<sup>224</sup>. No dia-a-dia, era utilizado pelos egípcios de posição abastada, mas consistia igualmente num objecto de cerimónia, enquanto oferenda real, e do culto funerário, enquanto amuleto, representado nas estátuas, nos relevos e nos sarcófagos antropóides<sup>225</sup>.

A partir do Império Novo, muitas estatuetas funerárias possuem tal adorno, representado de forma bastante variada, em relevo, pintado ou de forma incisiva. Por vezes, o desenho, efectuado pelo artesão, de fileiras em simples traços incisivos ou pintados não torna visível o formato das contas e de outros detalhes.

Um colar de duas voltas, constituídas por pequenas contas esféricas ou cilíndricas, é usado pela estatueta de Hatiai (fig.9), e por dois exemplares anónimos (fig. 13 e fig. 40). Porém, a este mesmo modelo podem ser acrescentadas mais duas voltas de contas tubulares, como atesta a estatueta de Sunero (fig. 15). A estatueta de Nakhtamon (fig. 21) possui um colar de cinco voltas, de pequenas contas cilíndricas, enquanto que a figura de Penduá (fig. 30) apresenta de novo um colar de duas voltas, tratando-se a primeira de uma simples linha contínua e a segunda de uma visível fileira de pequenas contas cilíndricas.

Outro tipo de colar está representado nas estatuetas feitas para Kasa (fig. 18) e Ptahmés (fig. 35). Consiste em várias voltas, dispostas continuamente, sendo rematadas por uma última fileira formada por pingentes ou contas tubulares. Em Hornakht (fig. 23) o colar é formado por duas voltas contínuas e uma última fileira de contas tubulares.

Encontra-se um colar do mesmo género em Keni (fig. 19), mas as voltas contínuas estão intercaladas por fileiras divididas em pequenas contas tubulares e ainda

---

<sup>223</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, pp. 179-180. Nesta obra, poderemos igualmente encontrar imagens de colares e pulseiras, do período tutmésida, que exemplificam a variada utilização de contas pendentes e de amuletos: fig. 101, p. 182.

<sup>224</sup> Belos exemplares podem ser apreciados em algumas obras, como a ilustração sobre um largo colar do túmulo de Tutankhamon; ver Reeves, *The Complete Tutankhamun*, p. 152; e também dois largos colares de faiança, reproduzidos em Vários, *L'Art Égyptien au Temps des Pyramides*, pp. 39 e 58.

<sup>225</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 30, 53; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, pp. 175-176.

por uma última fileira de contas pingentes. Na estatueta de Ahmés (fig. 12), cinco voltas contínuas estão alternadas por quatro voltas de pequenas contas tubulares, finalizando por uma fileira de grandes contas tubulares. Todavia, o colar desta estatueta apresenta uma variante na sua configuração, pois a sua parte posterior é igualmente constituída por um semi-círculo menos largo que a parte anterior, parecendo ser atado por um laço que termina em dois fios pendentes, os quais acompanham a linha das costas e cujas extremidades representam duas flores de lótus ou nenúfares.

Os colares de Penonuris (fig. 22), de Hui (fig. 4) e da estatueta anónima (fig. 33) possuem três voltas de grandes contas tubulares, intercaladas por quatro linhas contínuas. O mesmo acontece com a estatueta anónima (fig. 24) e a de Naia (fig. 20), mas os respectivos colares apresentam apenas duas voltas de grandes contas tubulares, intercaladas por três linhas dispostas continuamente. No exemplar de Khaemuaset (fig. 8), o colar apresenta-se com duas fileiras de contas de formato triangular, que parecem representar pequenas moscas estilizadas, seguidas por uma última fileira de pingentes. Estas três fileiras estão igualmente intercaladas por quatro linhas contínuas.

O colar de Hui (fig. 26) apresenta um simples colar de uma volta com um medalhão que representa um amuleto, com a forma da cabeça de Hathor. No exemplar de Ptahemheb (fig. 28), encontra-se novamente um colar de uma volta com um amuleto que consiste num escaravelho pintado.

As estatuetas de madeira feitas para Hesiefhemsunesu (fig. 10) e Nebsemen (fig. 1) parecem usar um simples colar de uma volta com um medalhão em forma de pingente, mas de facto trata-se antes da gola da túnica, atada por dois fios, que apresenta uma pequena abertura, detalhe que se confirma de forma clara na estatueta de Hui (fig. 26).

Nas estatuetas de madeira, como a de Duatnefert (fig. 50), a representação do colar é realizada através de traços de pintura, constituindo um largo colar de oito fileiras simples. No exemplar de terracota de Khonsu (fig. 38), o largo colar de várias voltas está igualmente pintado por traços grosseiros, chegando a cobrir toda a parte anterior da túnica, incluindo os braços, com excepção das mãos representadas de forma irrealista sobre o colar. Tal peça é constituída por uma primeira fileira de contas esféricas, seguindo-se outras quatro de contas tubulares, intercaladas por cinco linhas contínuas. Do mesmo proprietário, uma segunda estatueta (fig. 37) possui um mesmo tipo de colar pintado, embora no braço esquerdo apareça uma fileira contínua como se o artesão se tivesse esquecido de representar as contas que caracterizam o conjunto.

Com um formato mais convencional, o colar de Pahemnetjer (fig. 11) está marcado por traços pintados que dão origem a duas fileiras de contas tubulares. Tal como a estatueta anterior de faiança, Sunero (fig. 48) possui um colar pintado de uma volta contínua, com pequenas contas pingentes. Quanto ao exemplar de Amenmés (fig. 36), encontra-se um largo colar completamente liso, sem qualquer tipo de detalhe.

À semelhança de Duatnefert (fig. 50), o colar da estatueta de pedra de Uepuautmés (fig. 17) consiste em várias voltas contínuas, simples, mas representadas de forma incisa.

### **Pulseiras e brincos**

Nos pulsos, e raramente nos antebraços, podem estar igualmente representadas largas pulseiras, de formato contínuo ou compartimentado por contas de formato tubular, que evocam os vários tipos de pulseiras encontradas em túmulos do Império Novo.

Em alguns exemplares encontra-se visível o sinal indicativo de orelhas furadas, pois na maior parte dos casos os brincos<sup>226</sup> não estão representados.

As estatuetas de Ahmés (fig. 12), Naia (fig. 20), Penonuris (fig. 22), anónima (fig. 40), apresentam pulseiras em ambos os pulsos, de três fileiras, sendo a do meio constituída por contas largas, de formato tubular. A de Penduá (fig. 30) parece usar o mesmo modelo nos dois pulsos, enquanto que em Pahemnetjer (fig. 11), Djehutimés (fig. 16), Kasa (fig. 18), Nakhtamon (fig. 21), é apenas visível no braço direito. No pulso direito de Hornakht (fig. 23) e também no de Ptahmés (fig. 35) parece encontrar-se uma larga pulseira lisa, sem pormenores, e na estatueta de Ré (fig. 51) encontram-se duas largas pulseiras, sem pormenores, que ornamentam os seus braços estendidos. A larga pulseira, sem pormenores, no pulso direito de Amenmés (fig. 36), é constituída por dois simples traços de pintura, e nos braços estendidos de Sunero (fig. 48), observa-se quatro pulseiras, nos pulsos e abaixo da linha dos cotovelos, igualmente constituídas por simples traços pintados.

Apenas a estatueta de Hatiai (fig. 9) possui as orelhas adornadas com brincos. Algumas outras estatuetas apresentam os lóbulos das orelhas com o sinal indicativo de orelhas furadas, elaborado de forma incisa ou simplesmente pintado, como é o caso de

---

<sup>226</sup> É possível observarmos variados exemplares do período tutméssida, nomeadamente em Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 185, fig. 102; e ainda outros modelos mais elaborados do túmulo de Tutankhamon, em Reeves, *The Complete Tutankhamun*, p. 151.



Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), anónima (fig. 13), Ramessuhesi (fig. 14), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), outra anónima (fig. 24), Amenmés (fig. 36), Khonsu (figs. 37 e 38) e Ré (fig. 51).

As estatuetas de Nebsemen (fig. 1), Suti (fig. 6), Keni (fig. 19), Tjuri (fig. 34), anónima (fig. 44) e de Sennedjem (fig. 47), parecem ter as orelhas furadas, mas na verdade trata-se de um detalhe de difícil observação.

### **Maquilhagem**

Para os Egípcios, a forte sombra negra destinada à maquilhagem dos olhos e sobrancelhas consistia num importante adorno pois revelava uma necessidade prática do dia-a-dia, ao assegurar uma protecção da vista contra os insectos e a poeira, sem deixar de exprimir um certo ideal de beleza, ao sublinhar a intensidade do olhar, e, também, de simbolizar a sobrevivência no Além<sup>227</sup>.

Muitas das estatuetas de pedra apresentam de forma evidente as sobrancelhas em relevo e as linhas dos olhos gravadas de forma incisiva, de modo a torná-los bem delineados, como se na realidade fossem pintados. É o caso das estatuetas de Nebsemen (fig. 1), Meriré (fig. 2), Hui (fig. 4), Khaemuset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Ramessuhesi (fig. 14), que apresenta as sobrancelhas e os olhos desalinhados, e, ainda, Sunero (fig. 15), Djehutimés (fig. 16), Uepuauetmés (fig. 17), Keni (fig. 19), Penonuris (fig. 22), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), anónima (fig. 32), Ptahmés (fig. 35), Piai (fig. 43), anónima (fig. 46).

A estatueta anónima (fig. 13) possui as sobrancelhas em relevo e as linhas dos olhos gravadas de forma incisiva, mas a respectiva linha superior é acompanhada por uma segunda linha em relevo, como se se tratasse da pálpebra pintada, destinada a vincar a intensidade do olhar.

Hesiefhemsunesu (fig. 10) apresenta uma variante na representação das sobrancelhas em relevo, dado que são recortadas por uma linha incisiva, e, também na modelação dos olhos incisivos, cuja linha inferior está acompanhada por uma segunda linha em relevo.

Noutros casos ainda, constata-se que as linhas incisivas dos olhos prolongam-se para os lados, acompanhando o comprimento das sobrancelhas em relevo, de modo a

---

<sup>227</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 53.

ampliar o olhar, como é o caso da figura de Raiai (fig. 3), Ahmés (fig. 12), de Naia (fig. 20), de Nakhtamon (fig. 21),

A estatueta de Kasa (fig. 18) possui as sobrancelhas em relevo e os olhos marcados por duas linhas em relevo que se prolongam a acompanhar o comprimento das sobrancelhas. O exemplar de Tjuri (fig. 34) revela características semelhantes mas enquanto que a linha inferior dos olhos está apenas marcada por um traço incisivo, a superior está em relevo prolongando-se para os lados.

Algumas estatuetas que conservaram traços de pintura ou que são de facto policromadas, como as de pedra, faiança, terracota e as de madeira, possuem as sobrancelhas e os olhos pintados a negro, o que permitirá uma descrição minuciosa e mais próxima da realidade, como é o caso dos exemplares de faiança pertencentes a Pahemnetjer (fig. 11) e a Paentaueret (fig. 39), e, de madeira, pertencentes à estatueta anónima (fig. 45), a Uabet (fig. 49), e a Duatnefert (fig. 50), e, ainda, de calcário de Hornakht (fig. 23).

Paralelamente a esta característica das sobrancelhas e olhos pintados a negro, observa-se igualmente uma variante que consiste no prolongamento das linhas dos olhos acompanhando o comprimento das sobrancelhas, como é notório o caso da estatueta anónima de alabastro (fig. 40) e de madeira de Amenmés (fig. 36). Quanto aos exemplares de Penduá (fig. 5) e de Ptahemheb (fig. 28), ambas de alabastro, ou da estatueta anónima (fig. 24) e de Penduá (fig. 25), com as sobrancelhas e os olhos desalinhados, de Sennedjem (fig. 47), e de Hui (fig. 26), todas de calcário, sem esquecer a estatueta anónima de esteatite (fig. 31), e a de faiança de Sunero (fig. 48), parece que a linha dos olhos acompanha o comprimento das sobrancelhas.

Algumas peças guardam ainda alguns traços de pintura, como os olhos de Suti (fig. 6) e de Hui (fig. 7), ambas de alabastro, e da estatueta anónima de arenito (fig. 33), da estatueta anónima (fig. 44) e de Ré (fig. 51), ambas de madeira.

As figuras policromadas de Khonsu (fig. 37 e fig. 38) possuem as sobrancelhas e os olhos pintados a branco (com as pupilas a negro), sobressaindo do seu tom de pele escuro.

Quanto aos exemplares de Uepetnefer (fig. 27), Ramés (fig. 41) e Amenemhat (fig. 42), a sua modelação medíocre não revela os traços fisionómicos de forma clara ou minuciosa, permanecendo as sobrancelhas e os olhos pouco perceptíveis.

#### 4.1.2. O vestuário

Durante o Império Novo, o vestuário masculino segue alguns parâmetros da moda do Império Médio, como o característico saio duplo, constituído por um primeiro saio interior, curto e justo, e, sobreposto a este, um saio exterior transparente e longo, que ultrapassa a linha dos joelhos ou alcança a barriga das pernas, podendo apresentar-se mais curto na sua parte anterior<sup>228</sup>. No entanto, neste período de expansão ocorrem algumas importantes mudanças na moda, como no traje festivo ou de cerimónia, cujo saio interior transforma-se numa comprida peça de tecido plissado, enquanto que o saio exterior transforma-se numa faixa de tecido plissado, colocada à volta da bacia. Esta faixa de tecido podia ainda ser colocada de modo a cobrir parte das costas e a envolver a cintura e as pernas em diversas voltas, chegando até aos tornozelos. Outro modelo comprido podia envolver toda parte posterior das pernas mas permanecia visivelmente curto à frente<sup>229</sup>. É certo que no Império Antigo prevaleceu a moda do saio curto mas existiram igualmente alguns exemplos excepcionais do emprego de saios compridos, da cintura aos pés, como se constata nas imagens dos túmulos que representam o defunto com este traje sentado junto à mesa de oferendas, o que levanta a hipótese de constituir um traje típico dos idosos, usado provavelmente no período que antecede a morte. No Império Médio aparecem as primeiras peças de roupas destinadas a cobrir o tronco, mas é sobretudo a partir do reinado de Hatchepsut que a parte superior do corpo abandona a sua nudez e passa a estar revestida por uma túnica curta, presa ao saio, que se torna para a elite num indispensável elemento da moda<sup>230</sup>.

Deste modo, ao longo do Império Novo, é frequente o saio estar combinado com uma túnica de mangas curtas e soltas, cujo tecido é geralmente plissado. Igualmente, verifica-se o uso de uma túnica larga e comprida, podendo chegar até aos tornozelos, com o tecido liso ou plissado, de mangas compridas ou cavas<sup>231</sup>, que

---

<sup>228</sup> É possível apreciarmos algumas ilustrações do saio duplo do Império Médio e também do Império Novo, em Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 206-207.

<sup>229</sup> Como bem exemplificam algumas ilustrações do traje de cerimónia de finais da XVIII dinastia, em Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 207-208.

<sup>230</sup> Ver Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 204-209; e Hall, *Egyptian Textiles*, pp. 20-21.

<sup>231</sup> Foram encontrados nos túmulos da época de Tutmés I e de Hatchepsut alguns exemplares de túnicas curtas, cujo modelo consiste numa simples peça de tecido de linho, com duas aberturas laterais para os braços e um colarinho em forma de pêra, com uma discreta bainha que possui a meio duas fitas que permitem fazer um laço ao nível do pescoço. Outras túnicas semelhantes foram encontradas no túmulo de um funcionário, em Tebas, de meados da XVIII dinastia; ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 187, fig. 103; e Hall, *Egyptian Textiles*, p. 36, figs. 25-26.

esconde um curto saiote interior<sup>232</sup>. Outro pormenor na indumentária consiste no uso de uma capa, de tamanho curto ou comprido, a cobrir ambos os ombros<sup>233</sup>.

Tanto o saiote como o modelo da túnica comprida podem apresentar uma faixa de tecido plissado cingido à volta da cintura e das nádegas, cuja parte posterior pode abranger parte das costas. À frente, as extremidades da faixa sobrepõem-se, escondendo um nó, permanecendo visível uma das pontas, a qual poderia ser facilmente confundida com um cabo de uma faca. A segunda extremidade, visivelmente comprida, fica solta e dá origem a um proeminente avental de formato triangular. De facto, já no Império Antigo, o tradicional saiote curto cingido à cintura por um cinto, sofre uma inovação e torna-se mais comprido e largo, e, apesar de uma das extremidades do tecido continuar a formar uma prega solta na parte anterior do saiote, surge uma variação deste modelo, que apresenta antes uma rígida projecção triangular, simétrica, que se estende do cinto do saiote à sua bainha. Porém, uma segunda opinião dos especialistas aventa a hipótese de o avental triangular consistir numa peça de tecido presa ao saiote, mas como nenhum exemplar foi até hoje encontrado num túmulo, fica por esclarecer se na prática era possível manter a sua projecção<sup>234</sup>.

Neste período de expansão, em que as pessoas davam grande importância ao estilo de roupa e ao uso de elaboradas cabeleiras, predominava o hábito de se andar descalço, mesmo quando se vestia a mais rica indumentária. Tanto no Império Antigo como no Império Médio, as mulheres não pareciam demonstrar preocupação em usar sandálias e os homens apenas deveriam calçá-las fora de casa. Este tipo de calçado tornou-se mais frequente durante o Império Novo, e, segundo os costumes, deveria ser usado na presença de algum superior. Alguns exemplares encontrados num túmulo da época de Hatchepsut correspondem a modelos fabricados com solas e tiras de couro ou pele de ovelha, enquanto que outros modelos são fabricados a partir de caules rijos e flexíveis de palmeira e do junco de papiro, assemelhando-se a um verdadeiro trabalho de cestaria. Uma primeira correia acompanha o peito do pé, outra permanece presa entre os dedos dos pés, e, uma terceira pode ser acrescentada de modo a contornar o calcanhar, originando uma maior estabilidade ao andar. Apenas algumas estatuetas do presente

---

<sup>232</sup> Exemplo de uma túnica comprida, mas de mangas curtas, usada com um cinto e um curto saiote interior, numa pintura de um túmulo de Tebas, da XVIII dinastia; ver Hall, *Egyptian Textiles*, p.25, fig. 14.

<sup>233</sup> Ver Hall, *Egyptian Textiles*, p. 21.

<sup>234</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 53; e ainda Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 203-205; e Hall, *Egyptian Textiles*, pp. 21-22. Dois exemplos de um saiote comprido com a projecção triangular podem ser apreciados em duas estátuas de madeira de um funcionário, encontradas em Sakara (V-VI dinastias); ver Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, p. 73, figs. 137-138.

estudo estão calçadas com sandálias, de duas correias, característica que transmite a ideia de uma certa fragilidade e elevados custos inerentes, o que confirma a ideia deste tipo de calçado estar reservado apenas para uma utilização cerimonial<sup>235</sup>.

### **Túnica curta**

A grande maioria das estatuetas veste uma túnica curta, caracterizada pelas suas mangas curtas, largas e plissadas, como evidencia bem a seguinte enumeração: Nebsemen (fig. 1), Meriré (fig. 2), Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), Penduá (fig. 5), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), anónima (fig. 13), Ramessihesi (fig. 14), Sunero (fig. 15), Djehutimés (fig. 16), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Penonuris (fig. 22), Hornakht (fig. 23), Penduá (fig. 25), Uepetnefer (fig. 27), Ptahemheb (fig. 28), Nakhtamon (fig. 29), duas anónimas (fig. 31 e fig. 32), Ptahmés (fig. 35), anónima (fig. 40), Ramés (fig. 41), outra anónima (fig. 44).

Algumas túnicas possuem as mangas curtas mas o seu tecido é liso, e, encontram-se expostas nas estatuetas de Pahemnetjer (fig. 11), Paentaueret (fig. 39), Amenemhat (fig. 42) e de Sunero (fig. 48). Outras túnicas curtas possuem ainda as mangas de  $\frac{3}{4}$ , com o tecido plissado, como a de Sennedjem (fig. 47), Duatnefert (fig. 50) e a de Ré (fig. 51).

Outras túnicas desenham mangas compridas e lisas, como acontece nas estatuetas de Khonsu (fig. 37 e fig. 38), cujo tecido de linho pintado a branco termina nos pulsos. Em contrapartida, as estatuetas que apresentam a cor natural da pedra e que não possuem mangas curtas impossibilitam uma análise clara e rigorosa, sendo lícito perguntar se de facto o tronco está simplesmente nu, se se encontra vestido por uma túnica de mangas cavas ou de mangas compridas.

Ora, segundo a análise de Bovot, a estatueta de pedra de Khaemuaset (fig. 8) apresenta mangas compridas e lisas, o que pode ser corroborado graças a uma linha visivelmente esculpida no pulso direito. Para Schlögl e Brodbeck, a estatueta de Kasa (fig. 18) veste o traje dos vivos mas a parte superior do corpo encontra-se nua. Ainda segundo os mesmos autores, existe um outro pormenor importante na estatueta de Keni (fig. 19) e na estatueta anónima (fig. 24), isto é: aparentemente não usam mangas, os braços cruzados estão levemente delineados e apenas as mãos permanecem visíveis,

---

<sup>235</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 27, 53; ver ainda Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 188, fig. 104; e Erman, *Life in Ancient Egypt*, pp. 226-227, igualmente com algumas ilustrações.

parecendo sair do envoltório fúnebre, tal como acontece em certos exemplares mumiformes. Aliás, quando atrás foram caracterizados os ornamentos das duas estatuetas de Khonsu (fig. 37 e fig. 38), ficou mencionado que apenas as mãos permaneciam de forma irrealista sobre os colares. Na realidade, este tipo de representação vem reforçar a ideia de que as mãos saem do envoltório fúnebre<sup>236</sup>.

O trabalho de Hans Schneider caracteriza algumas estatuetas como não apresentando mangas, como é o caso de Penduá (fig. 30), anónima (fig. 33), Amenmés (fig. 36), e Piai (fig. 43). As estatuetas de Penduá (fig. 30), Amenmés (fig. 36), e Piai (fig. 43), apresentam os braços cruzados (o direito sobre o esquerdo) e as mãos bem indicados, enquanto que a estatueta anónima (fig. 33), uma vez mais, possui os braços cruzados levemente indicados, com as mãos a saírem do envoltório fúnebre. Uma outra estatueta, analisada na obra de Bovot, a de Tjuri (fig. 34), parece não apresentar mangas e as mãos a saem do envoltório fúnebre.

Assim, numa primeira análise superficial, baseada na noção geral de que o traje dos vivos seria composto por uma túnica curta e um saiote comprido, seria possível afirmar que estas específicas estatuetas teriam o tronco vestido por uma túnica de mangas compridas. Se atendermos ainda ao facto de que existem nos túmulos, para além das próprias estátuas, outras representações do defunto usando o traje dos vivos e que este corresponde a um longo saiote plissado, e, juntamente com a opinião de certos autores aqui estudados, poderíamos chegar à conclusão de que o tronco estaria nu. Tendo em conta que Schneider apenas especifica que as estatuetas não têm mangas, estas vestiriam então uma túnica de mangas cavas. Todavia, segundo o pormenor importante das mãos a saírem do envoltório, é possível então afirmar que algumas estatuetas continuam a tradição iconográfica dos exemplares mumiformes, opção do artesão, que procuraria manter a parte superior do corpo à semelhança das estatuetas mumiformes, sublinhando a função de substituto do corpo do defunto, e na parte inferior representaria o traje dos vivos, inovação iconográfica do Império Novo.

Esta mesma conclusão poderá ser aplicada às estatuetas de Raii (fig. 3), Hui (fig. 4), anónima (fig. 13), Nakhtamon (fig. 29), outra anónima (fig. 32), que vestem a túnica de mangas curtas e plissadas, com as mãos a apresentarem o mesmo efeito de estarem a sair do sudário.

---

<sup>236</sup> Curiosamente, encontramos estatuetas mumiformes policromadas do Império Novo com os mesmos pormenores ao nível da iconografia, isto é, o envoltório fúnebre está pintado a branco e sobre o largo colar sobressaem as mãos, vazias ou a segurar alviões; ver Borla, «Les Statuettes Funéraires du Musée Égyptien de Turin», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, pp. 26-27.

As túnicas de mangas curtas têm as golas desenhadas segundo um corte arredondado, como evidenciam as estatuetas de Meriré (fig. 2), Penduá (fig. 5), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Penduá (fig. 25), anónima (fig. 31) e a de Sennedjem (fig. 47).

Os exemplares de Raiai (fig. 3), Nakhtamon (fig. 29), e a estatueta anónima (fig. 32), apesar de possuírem as mãos a saírem do sudário, usam a túnica de mangas curtas com uma gola redonda. Segundo as mesmas características, temos a figura anónima (fig. 13) que usa ainda um colar mas a gola redonda parece permanecer à vista. Na estatueta de Tjuri (fig. 34), sem mangas e com as mãos a saírem do envoltório fúnebre, está igualmente desenhada uma gola redonda. Uma vez mais, ao observarmos alguns exemplares mumiformes, estes apresentam igualmente a parte superior do corpo com o envoltório fúnebre marcado por uma gola redonda<sup>237</sup>. Deste modo, o pormenor da gola salientará a hipótese de algumas estatuetas em traje dos vivos apresentarem a parte superior do corpo com o sudário, reminiscência da iconografia das estatuetas mumiformes. Mesmo na estatueta de Piai (fig. 43), que possui os braços cruzados bem delineados, sem mangas, como se o tronco estivesse nu e vestisse apenas o longo saiote, é visível o pormenor da gola que poderá sugerir o uso de um sudário. Ora, em Penduá (fig. 30) e em Amenmés (fig. 36) os braços estão igualmente bem delineados e também não apresentam mangas, mas o uso de colares não permite verificar este pormenor da gola. Do mesmo modo, o exemplar de Keni (fig. 19) e as estatuetas anónimas (fig. 24 e fig. 33) não usam mangas e as mãos permanecem visíveis a sair do envoltório, bem como Hui (fig. 4), com mangas curtas, e, Khonsu (fig. 37 e fig. 38), com túnicas de mangas compridas, as três com as mãos como se saíssem do sudário, apresentam todas colares, situação que não permite o aprofundar desta questão.

Devido à qualidade da imagem consultada de certas estatuetas ou mesmo pelo próprio trabalho do artesão, cujo trabalho não parece demonstrar uma preocupação pelos pormenores, é difícil de verificarmos se de facto está representada uma gola redonda, ficando apenas uma hipótese nos casos de Pahemnetjer (fig. 11), Uepetnefer (fig. 27), Paentaueret (fig. 39), Ramés (fig. 41), Amenemhat (fig. 42), três anónimas (fig. 44, fig. 45, fig. 46), Sunero (fig. 48) e a de Ré (fig. 51).

---

<sup>237</sup> Como está patente numa estatueta mumiforme dupla, de pedra, do Império Novo; ver Borla, «Les Statuettes Funéraires du Musée Égyptien de Turin», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, p. 25. Igualmente nas estatuetas mumiformes de Takelia (3.2.1.52) e de Hatitai (3.2.1.32), ambas de calcário e da XIX dinastia; ver Schneider, *Shabtis*, vol. III, pp. 23 e 26; e ainda a estatueta mumiforme de Hesmeref, da XVIII dinastia; ver Schlögl e Brodbeck, *Agyptische Totenfiguren*, p. 82.

Existem alguns exemplares com a característica gola aberta, em forma de pêra, como atestam a estatueta anónima (fig. 40) e a de Uabet (fig. 49), que ao ser atada por dois finos cordões revela uma pequena abertura, como parece ser possível de testemunhar nas estatuetas de Nebsemen (fig. 1), de Hesiefhemsunesu (fig. 10), e de Hui (fig. 26). No entanto, em muitos outros exemplares a suposta gola está tapada pelo colar, não sendo possível de verificar a sua configuração: Khaemuset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Ahmés (fig. 12), Sunero (fig. 15), Uepuauetmés (fig. 17), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Penonuris (fig. 22), Hornakht (fig. 23), Ptahemheb (fig. 28), Ptahmés (fig. 35), e a Duatnefert (fig. 50). Em outras estatuetas a gola parece estar tapada pelo *ba*, como acontece com Ramessuhesi (fig. 14) e Djehutimés (fig. 16).

### **Tecido**

Durante o Império Novo, mais precisamente na XVIII e XIX Dinastias, o vestuário masculino torna-se mais elaborado e requintado; as peças de roupa demonstram um corte impecável, seguindo as linhas do corpo; o tecido de linho tem pormenores importantes: é em geral plissado e transparente, permitindo adivinhar as formas do corpo.

As poses das estatuetas são harmoniosas, bem proporcionadas, com detalhes e contornos bem definidos. Estas figuras são masculinas, mas a sua musculatura praticamente desaparece, as formas tornam-se delicadas e curvilíneas, revelando uma certa efeminação.

O tecido transparente torna visíveis os mamilos e o umbigo, como nas estatuetas de Sennedjem (fig. 47) e de Sunero (fig. 48), que apresentam os braços estendidos e em repouso sobre o avental. Mas nem sempre seria intenção do artesão em mostrar essa anatomia, como evidenciam as estatuetas de Uabet (fig. 49) e Ré (fig. 51), que apesar de terem os braços estendidos mostram apenas o umbigo. Ora, a iconografia das estatuetas poderia impedir também a sua visualização, no caso de as mãos estarem cruzadas sobre o peito, a segurar instrumentos ou determinados atributos, ou, ainda, os próprios colares que escondem os mamilos.

Deste modo, temos os colares a dificultar a representação dos mamilos nas estatuetas de Hui (fig. 4), Khaemuset (fig. 8), Pahemneter (fig. 11), Ahmés (fig. 12), Kasa (fig. 18), Keni (fig. 19), Naia (fig. 20), Penonuris (fig. 22), anónima (fig. 33), Amenmés (fig. 36), Duatnefert (fig. 50). As mãos a segurarem os símbolos profiláticos



em Nebsemen (fig. 1), Meriré (fig. 2), Penduá (fig. 5), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10), ou ainda, no caso peculiar da estatueta de Ahmose (fig. 12), cujos braços abraçam o *ba* e as mãos seguram símbolos profiláticos. Com as mãos a segurarem alviões, temos as estatuetas de Hornakht (fig. 23), Penduá (fig. 25), Uepetnefer (fig. 27), Ptahemheb (fig. 28), Penduá (fig. 30), anónima (fig. 31), Ptahmés (fig. 35), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), ou ainda, apenas com as mãos vazias, nas estatuetas de Paentaueret (fig. 39), Ramés (fig. 41), Amenemhat (fig. 42), anónima (fig. 44). Por último, através da representação da comprida cabeleira, duas estatuetas anónimas (fig. 45 e fig. 46).

Com os mamilos não representados temos as estatuetas de Raiai (fig. 3), Nakhtamon (fig. 21), outra anónima (fig. 24), Hui (fig. 26), Nakhtamon (fig. 29), anónima (fig. 32), Tjuri (fig. 34), outra anónima (fig. 40), Piai (fig. 43), Uabet (fig. 49) e a de Ré (fig. 51).

Com o umbigo visível, temos as estatuetas de Meriré (fig. 2), Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), Penduá (fig. 5), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), Kasa (fig. 18), Keni (fig. 19), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), anónima (fig. 24), Penduá (fig. 25), Ptahemheb (fig. 28), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), anónima (fig. 32), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Amenmés (fig. 36), outra anónima (fig. 40), Ramés (fig. 41), Amenemhat (fig. 42), Piai (fig. 43), anónima (fig. 44).

O umbigo parece visível em Pahemnetjer (fig. 11), Hui (fig. 26), anónima (fig. 33), mas não está representado no exemplar anónimo (fig. 31) e no de Duatnefert (fig. 50). Pela posição dos braços cruzados sobre a barriga, alguns exemplares demonstram que não seria possível ao artesão de desenhar o umbigo, como é evidente em Nebsemen (fig. 1), Penonuris (fig. 22), Uepetnefer (fig. 27), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), Paentaueret (fig. 39) e duas anónimas (fig. 45 e fig. 46).

Por último, outros exemplares abraçam o *ba*, cujas asas e cauda do pássaro escondem obrigatoriamente os mamilos e o umbigo, nomeadamente na estatueta anónima (fig. 13) e nas de Ramessuhesi (fig. 14), Sunero (fig. 15), Djehutimés (fig. 16), e Uepuauetmés (fig. 17).

## Saiote

Na grande maioria das estatuetas o saiote comprido chega à linha dos tornozelos, mas existem algumas particularidades que os diferenciam devido à aplicação de inscrições ou da própria iconografia.

O primeiro caso apresenta a parte posterior do comprido saiote com inscrições, bem visível nas estatuetas de: Nebsemen (fig. 1), Meriré (fig. 2), Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), Ramessuhesi (fig. 14), Djehutimés (fig. 16), Kasa (fig. 18), Keni (fig. 19), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), anónima (fig. 24), Penduá (fig. 25), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), anónima (fig. 32), Amenmés (fig. 36), Amenemhat (fig. 42), Piai (fig. 43), Ré (fig. 51).

Nos casos em que não é possível visualizar as estatuetas na sua totalidade, parece que o comprido saiote apresenta inscrições, como é o caso de Suti (fig. 6), Hatiai (fig. 9), Sunero (fig. 15), e Tjuri (fig. 34).

Ao segundo caso corresponde um comprido saiote liso na parte posterior das estatuetas, sem inscrições: Penduá (fig. 5), Uepetnefer (fig. 27), anónima (fig. 31), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), Paentaueret (fig. 39), Sunero (fig. 48), Duatnefert (fig. 50); e as anepígrafas, anónimas (fig. 33, fig. 45, fig. 46).

Ainda em Ptahemheb (fig. 28), a parte posterior do seu saiote liso apresenta uma só coluna vertical com inscrições. Em Ramés (fig. 41) o saiote é liso mas uma coluna à qual está endossada a estatueta apresenta duas colunas verticais com inscrições.

No terceiro caso, as estatuetas são apenas visíveis de frente, não se podendo constatar se de facto o saiote é liso ou plissado, como é o caso de Pahemnetjer (fig. 11). As estatuetas de Ptahmés (fig. 35) e uma anónima (fig. 40), parecem apresentar o saiote liso. Em Penonuris (fig. 22) o tecido do comprido saiote parece estar liso pois as inscrições apresentam-se no seu avental.

Igualmente com o saiote pelos tornozelos mas com o tecido todo plissado, temos a estatueta anónima (fig. 13).

O saiote das estatuetas anónima (fig. 44) e de Sennedjem (fig. 47), apenas visíveis de frente nas imagens que obtivemos, encontra-se abaixo da linha dos joelhos. Como a primeira é anepígrafa, o tecido parece ser liso. A segunda parece apresentar igualmente o tecido liso.

## **Avental**

Na parte anterior do saiote sobressai um proeminente avental de formato triangular ou trapezoidal.

Com o tecido plissado, abaixo da linha dos joelhos: anónima (fig. 44), sem inscrições, e, a de Sennedjem (fig. 47), com inscrições.

Com o tecido plissado mas pelos tornozelos, com inscrições: Nebsemen (fig. 1), Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), Penduá (fig. 5), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Pahemnetjer (fig. 11), Ahmés (fig. 12), Ramessuhesi (fig. 14), Sunero (fig. 15), Djehutimés (fig. 16), Uepuauetmés (fig. 17), Kasa (fig. 18), Keni (fig. 19), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), Uepetnefer (fig. 27), Ptahemheb (fig. 28), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Amenmés (fig. 36), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), Ramés (fig. 41), Sunero (fig. 48) e Duatnefert (fig. 50).

Com o tecido plissado pelos tornozelos, com inscrições parcialmente apagadas ou incompletas: Hesiefhemsunesu (fig. 10), anónima (fig. 24), Penduá (fig. 25), anónima (fig. 31) e ainda outra anónima (fig. 32).

Com o tecido plissado pelos tornozelos, com uma coluna lisa sem inscrições: Meriré (fig. 2), anónima (fig. 33) e a estatueta anónima (fig. 40). Na estatueta anónima (fig. 13) e de Ré (fig. 51), o avental é totalmente plissado, sem inscrições.

Com o avental liso, pelos tornozelos: Penonuris (fig. 22), com inscrições; Paentaueret (fig. 39), com inscrições; Amenemhat (fig. 42), com inscrições; Piai (fig. 43), com inscrições; duas anónimas (fig. 45 e fig. 46), ambas sem inscrições.

Sem avental: Hui (fig. 26), Uabet (fig. 49).

## **Túnicas compridas**

Entre as estatuetas estudadas, parecem existir alguns exemplos do uso de túnicas compridas, até aos joelhos. O primeiro modelo, de Uabet (fig. 49), revela umas mangas curtas e lisas. No entanto, a partir de uma análise mais atenta, verifica-se a existência de uma linha incisiva abaixo do umbigo, que põe a hipótese de se tratar da divisão entre uma túnica de mangas curtas e o respectivo saiote. Um segundo modelo, de Hui (fig. 26), possui o tecido plissado da cintura para baixo e nas mangas curtas. Contudo, se esta estatueta usa de facto uma túnica comprida, esta parece ser completada por um saiote

interior ligeiramente mais comprido, ou, estará antes vestida com uma túnica de mangas curtas e com um duplo saiote, sendo o exterior visivelmente curto à frente e mais comprido atrás.

Pela sua sumária modelação, outras estatuetas de madeira, duas anónimas (fig. 45 e fig. 46) e a de Duatnefert (fig. 50), levantam igualmente algumas questões quanto à sua indumentária. A primeira, estudada na obra de Chappaz, possui os braços cruzados sobre a barriga levemente indicados, com as mãos fechadas e vazias. No trabalho de Schlögl e Brodbeck, a segunda figura caracteriza-se por uma modelação bastante medíocre, com os braços pouco delineados, recolhidos sobre a barriga, e sem as mãos visíveis. Ambos os autores não especificam a descrição da respectiva indumentária, limitando-se a referir a existência do proeminente avental, no caso de Chappaz, e, no caso de Schlögl e Brodbeck, ao traje dos vivos. Parece evidente que as duas estatuetas não apresentam uma túnica de mangas curtas e seria possível de colocar então a hipótese de ambas vestirem uma simples túnica comprida de mangas compridas ou cavas. Como também não apresentam uma faixa de tecido à volta da cintura e como, em contrapartida, o avental de formato trapezoidal encontra-se bem realçado, é possível afirmar que de facto as estatuetas usam o típico saiote comprido do traje dos vivos, ao qual se encontra preso o respectivo avental, permanecendo o tronco nu. A terceira estatueta, descrita na obra de Chappaz, poderia colocar a mesma hipótese de vestir uma túnica comprida com mangas pelos cotovelos, mas a presença do proeminente avental reforça a ideia de este estar preso ao comprido saiote, enquanto que a parte superior do corpo veste uma túnica curta, com mangas a  $\frac{3}{4}$  plissadas.

## **Faixa**

A faixa de tecido plissado podia ser colocada sobre o saiote ou sobre a túnica comprida, realçando a cintura e as nádegas. Nas imagens das estatuetas que possibilitam a sua total visualização, como sucede com Raiai (fig. 3), Hui (fig. 4), Penduá (fig. 5), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Ahmés (fig. 12), Ramessuhesi (fig. 14), Kasa (fig. 18), Keni (fig. 19), Naia (fig. 20), Nakhtamon (fig. 21), Hornakht (fig. 23), Penduá (fig. 25), Ptahemheb (fig. 28), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), três anónimas (fig. 31, fig. 32 e fig. 33), Amenmés (fig. 36) e Ramés (fig. 41), confirma-se uma perfeita configuração da faixa, com o tecido minuciosamente plissado. Em contrapartida, os exemplares de Hesiefhemsunesu (fig. 10), Uepetnefer (fig. 27), Khonsu (fig. 37 e fig.

38), Piai (fig. 43) e Ré (fig. 51) manifestam um pormenor interessante que consiste no facto de o artesão ter só desenhado a parte frontal da faixa. As imagens que apenas permitem uma visualização da parte anterior das estatuetas, como Nebsemen (fig. 1), Suti (fig. 6), Hatiai (fig. 9), Sunero (fig. 15), Penonuris (fig. 22), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), e ainda duas outras anónimas (fig. 40 e fig. 44), demonstram igualmente a representação da faixa de tecido, não sendo possível especificar o trabalho realizado nas peças.

Quando as extremidades da faixa se sobrepõem, escondendo um nó, a extremidade mais curta aparece muitas vezes representada sobre a barriga das estatuetas, como se constata em Nebsemen (fig. 1), Raiai (fig. 3), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), Kasa (fig. 18), Penonuris (fig. 22), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Amenmés (fig. 36), Khonsu (fig. 37 e fig. 38) e anónima (fig. 40). A segunda extremidade, mais comprida, mantém-se solta, parecendo dar origem ao avental, como é o caso de Nebsemen (fig. 1), Raiai (fig. 3), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), Ramessuhesi (fig. 14), Kasa (fig. 18), Naia (fig. 20), Penonuris (fig. 22), Hornakht (fig. 23), Uepetnefer (fig. 27), duas anónimas (fig. 31 e fig. 32), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Amenmés (fig. 36), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), anónima (fig. 40), Ramés (fig. 41), Piai (fig. 43) e anónima (fig. 44).

Noutras situações ainda, regista-se que o avental está preso sobre a faixa, como nos exemplares de Hui (fig. 4), Sunero (fig. 15), Keni (fig. 19), Nakhtamon (fig. 21), Penduá (fig. 25), Ptahemheb (fig. 28), Nakhtamon (fig. 29), Penduá (fig. 30), anónima (fig. 33) e de Ré (fig. 51). Ora, as estatuetas de Meriré (fig. 2), Pahemnetjer (fig. 11), anónima (fig. 13), Amenemhat (fig. 42) e Sunero (fig. 48) não apresentam faixa, e possuem o avental preso ao saiote. Estas duas situações parecem corroborar a hipótese de o avental consistir antes numa peça de tecido acrescentada à faixa ou directamente ao saiote.

A estatueta anónima (fig. 24) e a de Sennedjem (fig. 47), sem faixa e com o avental preso ao saiote, apresentam desenhada sobre a barriga uma extremidade curta de tecido. Este detalhe interessante poderá constituir a parte superior do avental, mais estreita, mas, por outro lado, levanta a questão de constituir uma lacuna ou falta de atenção no trabalho do próprio artesão, que apesar de preterir a representação da faixa de tecido não deixa de assinalar essa particularidade.

Para finalizar, as estatuetas de Hui (fig. 26) e de Uabet (fig. 49) não apresentam faixa nem avental, enquanto que os casos de Djehutimés (fig. 16), Paentaueret (fig. 39), anónima (fig. 45), e anónima (fig. 46) não apresentam faixa mas, devido aos braços estarem cruzados sobre a barriga, não é visível se o avental está preso ao saiote. A estatueta de Duatnefert (fig. 50), igualmente sem faixa, apresenta os braços estendidos mas a sua fraca modelação não permite verificar de forma clara se o avental está preso ao saiote.

## Capa

Apenas o exemplar de Uepuauetmés (fig. 17) possui uma capa comprida e plissada.

## Sandálias

Algumas as estatuetas estão calçadas, como a de Nebsemen (fig. 1), Raiai (fig. 3), Khaemuset (fig. 8), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), anónima (fig. 13), Sunero (fig. 15) e Ptahmés (fig. 35).

### 4.1.3. Os símbolos profiláticos

Muitos exemplares seguram objectos sagrados e profiláticos, representando o signo *djed* (pilar de Osíris, símbolo de permanência e estabilidade) e o signo *tit* (nó de Ísis, símbolo de protecção). Estes objectos não são necessariamente atributos destas específicas divindades mas poderão simbolizar antes a participação do defunto na vida cósmica e eterna dos deuses, estando associados a qualquer divindade e ao estado transfigurado do defunto<sup>238</sup>.

Os braços cruzados de certas estatuetas, de mãos abertas, abraçam o *ba* do defunto gravado sobre o peito. Esta representação concreta do *ba*, como um pássaro de asas abertas e cabeça humana, reforça a ideia do chauabti enquanto substituto do defunto. De facto, como já foi referido, a estátua egípcia constituía uma base material que permitia agregar os elementos dos homens, essenciais para a continuação da sua

---

<sup>238</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 175.

existência, como o *ka*, o *ba*, o *akh*, o nome (*ren*) e a sombra (*chut*). Ao receberem esses elementos, as estátuas são por eles animadas e tornam-se na própria pessoa do defunto, reunindo-se assim as condições para que a estátua pudesse receber o culto para a eternidade<sup>239</sup>.

A segurar o nó de Ísis na mão direita e o pilar de Osíris na mão esquerda, estando o braço direito sobre o esquerdo, encontramos Hui (fig. 4), Penduá (fig. 5) e Hatiai (fig. 9).

Outras estatuetas seguram o pilar de Osíris na mão direita e o nó de Ísis na mão esquerda (braço direito sobre o esquerdo) como Nebsemen (fig. 1), Meriré (fig. 2), Raiiai (fig. 3), Suti (fig. 6), Hui (fig. 7), Khaemuaset (fig. 8), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Pahemnetjer (fig. 11).

Com os braços cruzados (o direito sobre o esquerdo) e as mãos abertas, a abraçar o *ba*, correspondem as estatuetas de Ramessuhesi (fig. 14), Sunero (fig. 15), e Djehutimés (fig. 16).

A estatueta anónima (fig. 13) apresenta a representação do *ba* sobre os braços cruzados (o direito sobre o esquerdo), com as mãos a segurar alviões.

Ahmés (fig. 12) possui os braços cruzados (direito sobre o esquerdo), na mão direita o pilar de Osíris e na esquerda o nó de Ísis, a abraçar o *ba*.

Por último, Uepuauetmés (fig. 17) apresenta o braço direito flectido e a mão vazia a abraçar o *ba*; o braço esquerdo encontra-se ligeiramente estendido, com a mão a segurar o pilar de Osíris.

#### 4.1.4. Os instrumentos agrícolas

De destacar a presença dos novos elementos na iconografia das estatuetas: as mãos seguram instrumentos agrícolas. A partir de finais da XVIII, os chauabtis seguram sistematicamente dois alviões<sup>240</sup>. A lâmina segurada pela mão esquerda é larga, enquanto que a lâmina da mão direita é pontiaguda.

As estatuetas visíveis de frente apresentam as mãos a segurarem dois alviões: Penonuris (fig. 22), Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Khonsu (fig. 37 e fig. 38).

---

<sup>239</sup> Ver Araújo, «Arte», *Dicionário do Antigo Egipto*, p. 100; e ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 19; Grimal, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, p. 109; Daumas, *La Civilisation de l'Égypte*, p. 130.

<sup>240</sup> Ver Bovot, *Chauabtis*, p. 49.

As estatuetas visíveis na sua totalidade, apresentam apenas as mãos a segurarem dois alviões: Penduá (fig. 25), Uepetnefer (fig. 27), Ptahemheb (fig. 28) e três anónimas (fig. 31, fig. 32, fig. 33).

Outras estatuetas seguram igualmente dois alviões, mas as costas apresentam um cesto, para sementes, suspenso por cordas: Keni (fig. 19), anónima (fig. 24). A estatueta de Amenmés (fig. 36) possui as mãos a segurarem igualmente dois alviões e dois cestos suspensos por cordas, um primeiro representado nas costas e um segundo no ombro esquerdo. As estatuetas de Kasa (fig. 18), Naia (fig. 20), Hornakht (fig. 23), Penduá (fig. 30), possuem nas mãos dois alviões e um cesto suspenso por cordas no ombro esquerdo. As mãos da estatueta de Nakhtamon (fig. 21) seguram dois alviões, nas costas apresenta um cesto suspenso por cordas na diagonal, e ainda nos ombros encontram-se gravados dois vasos de água, também suspensos por cordas. A estatueta de Nakhtamon (fig. 29) apresenta as mãos a segurarem dois alviões e igualmente um cesto nas costas, suspenso por cordas, na diagonal. O exemplar de Amenemhat (fig. 42) possui as mãos fechadas e vazias mas em contrapartida parece ter representado nas costas um cesto suspenso por cordas.

As estatuetas que seguram os símbolos sagrados e profiláticos nas mãos, atrás descritos, apresentam também instrumentos agrícolas, nomeadamente dois alviões nos ombros, como é o caso de Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10). Mas esta última estatueta apresenta ainda nas costas um jugo enlaçado<sup>241</sup>, sobre o lado esquerdo, e, um saco<sup>242</sup>, sobre o lado direito. A estatueta de Hui (fig. 4) segura os símbolos sagrados e profiláticos nas mãos e um cesto suspenso por cordas no ombro esquerdo. A estatueta de Ré (fig. 51) apresenta os braços estendidos sobre as coxas e as mãos vazias, com a particularidade de possuir dois alviões representados nas costas.

Por último, as estatuetas de Hui (fig. 26) e de Paentaueret (fig. 39) parecem segurar nas mãos dois chicotes.

#### **4.2. A importância do traje dos vivos no culto funerário**

A estatuária do Império Novo é um reflexo significativo das mudanças históricas ocorridas no Antigo Egipto, que enriquecem a tradição artística oficial e religiosa, pautada pelo idealismo da escola menfita e pelo realismo das oficinas tebanas. De forma

---

<sup>241</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 171, Implements Key: 18 a.

<sup>242</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 172, Bag and Basket Key: 6 b.



resumida, podemos sublinhar dois acontecimentos importantes: as conquistas asiáticas que introduzem uma maior receptividade em relação às influências estrangeiras, nomeadamente o gosto pelo luxo e elegância, e, a heresia imposta por Akhenaton que implementa uma revolução moral e filosófica sobre a verdade interior, que tende a exteriorizar os sentimentos mais íntimos e profundos, quebrando com as convenções objectivas do passado e implementando novas ideias, de carácter mais subjectivo, que exigiam novas formas de expressão na arte, abrindo caminho para um maior naturalismo. Tanto a estatuária real como a privada tornam-se mais expressivas, revelando uma modelação mais viva e flexível, mais elegante e graciosa; os corpos alongam-se, com atitudes e gestos mais leves, revelando a ideia de um certo movimento, que contrasta com a pose hierática, vigorosa e intensa do Império Médio. De igual modo, os temas decorativos nas paredes dos túmulos do Império Novo são bastante mais variados do que aqueles que eram apresentados nas mastabas do Império Antigo. Os artistas-artesãos demonstram uma maior liberdade e uma certa individualidade na reprodução de temas antigos, introduzindo variações e detalhes novos nos desenhos. O estilo e a iconografia do Império Médio não são de forma alguma interrompidos e paralelamente assiste-se ao eclodir de formas artísticas inconfundíveis que atingem o seu ponto alto sob os reinados de Tutmés IV e Amen-hotep III<sup>243</sup>.

Após o período de Amarna, os chauabtis em traje dos vivos fazem o seu primeiro aparecimento. Esta nova iconografia das estatuetas não constitui um modelo totalmente original nos túmulos do Antigo Egipto, que contrasta com as diversas figuras mumiformes atrás descritas ou com o sarcófago antropóide, pois lembra-nos a presença constante da estátua do *ka*, que representa o defunto como uma pessoa viva, idealizada na sua plena juventude<sup>244</sup>, ou, ainda, uma das obras-primas do florescimento artístico do Império Novo que consiste na tradicional representação do casal, desta feita duas figuras delicadas e graciosas, adornadas com belas peças de vestuário plissadas, jóias e grandes cabeleiras, com uma expressão facial delicada e serena<sup>245</sup>.

As imagens gravadas nas paredes dos túmulos, através da pintura ou do baixo-relevo, representam igualmente os proprietários com os seus trajes refinados, a lavar e

---

<sup>243</sup> Ver Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, pp. 118-119, 122; ver ainda Málek, *Egyptian Art*, pp. 239-241; Lloyd, *The Art of the Ancient Near East*, pp. 152-153, 175, 178; e Aldred, *New Kingdom Art*, pp. 14-15, 23-24, 26.

<sup>244</sup> Estátua de madeira de um funcionário, elegantemente vestido com o traje dos vivos, da XVIII dinastia, conservada no British Museum; ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 142.

<sup>245</sup> Ver Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, pp. 119, 124; e também Aldred, *New Kingdom Art*, pp. 21-22; e Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 20.

a ceifar os campos do Além<sup>246</sup>, ou acompanhados pelas esposas e familiares em cenas de banquetes, de caça e de pesca. A representação de cenas domésticas e familiares torna-se frequente e revela uma atmosfera de luxo e de opulência, própria de uma época de expansão e de prosperidade, pois tanto homens como mulheres usam elaboradas cabeleiras, de trajes longos, de tecido transparente e plissado, e jóias. Através do alongamento do cânone das proporções, as figuras tornam-se elegantes, com belas formas anatómicas, reveladas nos músculos cheios mas harmoniosos, que proporcionam uma atitude e gestos delicados e leves. A grandeza e o vigor dos períodos precedentes não desapareceram, mas os traços delicados e sinuosos expressam a admiração pela beleza feminina<sup>247</sup>, que marca este período com o seu charme e sedução. Os próprios modelos das figuras masculinas adquirem uma nova espécie de elegância convencional. Entre estas novas qualidades sobressai um novo elemento: o luxo e da riqueza dos trajes, que transmitem a ideia de perfeição ao conjunto, sem cair no exagero da sumptuosidade inerente à influência asiática<sup>248</sup>.

Tal como os exemplares mumiformes, o chauabti em traje dos vivos representa o defunto e o seu servidor. Mas o proprietário destas específicas estatuetas desembaraça-se do envoltório fúnebre e encontra-se vestido com uma elegante e rica indumentária bem característica da moda do Império Novo. As três principais peças, como o comprido saiote, o avental e as mangas da túnica curta, revelam importantes detalhes, fruto do trabalho minucioso e tecnicamente perfeito do artista, e que consistem no tecido plissado e transparente, que deixa adivinhar as formas do corpo, dando origem a verdadeiras obras de arte, que traduzem a expressividade artística da estatuária desta frutuosa época.

Durante o reinado de Akhenaton, tanto na estatuária como no relevo observa-se uma preocupação pela beleza plástica, apesar da particularidade de representar o faraó

---

<sup>246</sup> Parede este do túmulo de Sennedjem, em Deir-el-Medina, da XIX dinastia, com a representação do defunto acompanhado pela sua esposa no Além. No Império Novo, as tradicionais cenas do quotidiano nas paredes dos túmulos tendem a ser substituídas pelo tema sobre a passagem para o outro mundo, inspirado nos textos e ilustrações do «Livro dos Mortos», cujo objectivo consistia em proporcionar ao defunto o conhecimento necessário para realizar a sua viagem eterna em segurança. É sobretudo após-amarna que as cenas religiosas tornam-se mais numerosas nos túmulos privados, descrevendo o cortejo fúnebre e os rituais fúnebres ver Robins, *The Art of Ancient Egypt*, pp. 181-182, 185; ver ainda Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, p. 127.

<sup>247</sup> Os trabalhos dos artesãos do reinado de Hatchepsut expressam uma nova orientação artística que combina graciosamente as qualidades femininas idealizadas com uma majestade imperial; ver Lloyd, *The Art of the Ancient Near East*, pp. 165-166; e Aldred, *New Kingdom Art*, pp. 11-12.

<sup>248</sup> Ver Lloyd, *The Art of the Ancient Near East*, pp. 157, 166-167; e também Málek, *Egyptian Art*, pp. 240, 243; e Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, p. 128.

conforme as suas características físicas, ao ponto de se revelar de forma exagerada alguns traços das suas deformidades físicas. Este novo realismo é suavizado nos retratos de família que expressam uma fisionomia graciosa, de contornos delicados, com um nariz fino, uma boca sinuosa e cheia, os olhos em amêndoa, transmitindo um olhar sonhador, inteligente e introspectivo, que não se coaduna mais com o sentido da verdade puramente material dos tempos precedentes. Apesar do rápido desaparecimento do reinado do faraó apóstata, as qualidades da experiência de Amarna não deixaram de acompanhar o restabelecimento das convenções artísticas, que se deixam influenciar pela fineza e elegância de finais da XVIII dinastia<sup>249</sup>.

Até ao período de Amarna, os artistas negligenciavam a beleza dos membros inferiores e dos pés, mas os raros exemplos de obras que chegaram até nós demonstram o trabalho das pernas caracterizado por linhas nobres e belas, realçando os finos tornozelos, bem como a elegância que caracteriza o torso e os braços. Nas pinturas e baixo-relevo constata-se a procura de um realismo mais próximo da verdade, transmitido num pormenor relativo à representação dos pés, dado que o dedo principal deixa de ser o único a ter um contorno bem definido, aparecendo uma ilustração dos restantes dedos<sup>250</sup>.

Como já foi referido, algumas estatuetas corroboram de forma evidente estas novas qualidades artísticas próprias da época, apresentando formas bem proporcionadas e longilíneas, revelando um corpo curvilíneo e efeminado, como exemplificam bem as estatuetas de Raiai (fig. 3), Khaemuset (fig. 8), Hatiai (fig. 9), Hesiefhemsunesu (fig. 10), Ahmés (fig. 12), anónima (fig. 13), Sunero (fig. 15), Kasa (fig. 18), Nakhtamon (fig. 21), Ptahmés (fig. 35), Amenmés (fig. 36) e de Sennedjem (fig. 47). Estamos perante um certo erotismo subtil e delicado, completado pelos pormenores do vestuário transparente e plissado que deixa adivinhar o gosto pelo requinte e por uma musculatura leve, que liberta a estatueta da sua pose maciça e formal.

A elegante túnica, de mangas curtas, destinada a cobrir o tronco é o modelo predominante das estatuetas estudadas neste trabalho, observando-se a preocupação do artesão em seguir a moda do Império Novo, descurando o interesse em representar a nudez da parte superior do corpo. Nas estatuetas de Meriré (fig. 2), Raiai (fig. 3), Hatiai (fig. 9), Ahmés (fig. 12), anónima (fig. 13), Sunero (fig. 15), Nakhtamon (fig. 21), Ptahmés (fig. 35), e de Sennedjem (fig. 47), a túnica justa envolve o tronco, permitindo

---

<sup>249</sup> Ver Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, pp. 121-122.

<sup>250</sup> Ver Desroches-Noblecourt, *L'Art Égyptien*, pp. 130-131.

visualizar uma modelação delgada que se caracteriza por um pescoço fino e longo, ombros e peito largos, em contraste com uma cintura marcada. As mangas curtas e largas deixam transparecer os ombros e os braços levemente delineados, sem músculos salientes, permanecendo apenas os antebraços visíveis, pouco volumosos.

O tecido transparente mostra o pormenor do umbigo em quase todas as estatuetas acima referidas, com excepção para a estatueta anónima (fig. 13) e a de Sunero (fig. 15). Em contrapartida, a iconografia da estatueta de Sennedjem (fig. 47), com os seus braços estendidos, em repouso sobre o avental, demonstra a intenção do artesão em permitir a visualização tanto do umbigo como dos mamilos.

Como as estatuetas de Kasa (fig. 18) e de Amenmés (fig. 36) não apresentam mangas, existe a hipótese do tronco estar nu, e nelas podemos constatar claramente as linhas dos braços sem qualquer traço de musculatura, testemunhando uma apetência artística por uma delicadeza efeminada. Mesmo nas estatuetas que apresentam a túnica com mangas compridas, como em Khaemuset (fig. 8) e Khonsu (fig. 37 e fig. 38), verifica-se uma semelhante modelação.

O tecido transparente da túnica curta da estatueta de Ré deixa transparecer uma modelação do torso menos idealizada e por conseguinte mais realista, evidenciando na zona abaixo dos peitorais duas linhas que correspondem a uma inestética obesidade, igualmente visível na modelação proeminente da barriga.

A faixa de tecido plissado consiste num pormenor importante da indumentária da época e encontra-se em quase todas as estatuetas analisadas no presente trabalho. Poderá substituir o tradicional cinto, constituído por uma estreita faixa de tecido, destinado a segurar o curto saiote, frequente no Império Antigo, ou o duplo saiote do Império Médio. Este cinto podia ser apertado através da elaboração de um nó, a partir das duas extremidades, e ainda ser reforçado por um bonito gancho de metal<sup>251</sup>. No entanto, neste traje dos vivos, de uso festivo e cerimonial, a presença desta larga faixa de tecido faz transparecer o seu lado funcional e ornamental, que embeleza os aspectos físicos, marcando uma fina cintura e as nádegas, chamando a atenção para as formas curvilíneas das estatuetas de Raiai (fig. 3), Nakhtamon (fig. 21), Ptahmés (fig. 35) e de Amenmés (fig. 36).

Apesar de alguns exemplares não usarem a faixa, o corte do saiote, bem cingido ao corpo, não deixa de acentuar as formas curvilíneas, como exemplificam Meriré (fig.

---

<sup>251</sup> Ver Erman, *Life in Ancient Egypt*, p. 205.

2), Sennedjem (fig. 47), ou, ainda, Hesiefhemsunesu (fig. 10), que apesar de apresentar o saiote, possui apenas a representação da parte dianteira da faixa.

As estatuetas de Uepetnefer (fig. 27), Khonsu (fig. 37 e fig. 38), Piai (fig. 43), e de Ré (fig. 51), manifestam igualmente a particularidade de terem apenas gravada ou desenhada a parte dianteira da faixa. No seu trabalho, o artesão devia aplicar os princípios da representação aspectiva, utilizados nas pinturas e no relevo das paredes dos túmulos e templos, produzindo imagens bidimensionais que revelam os elementos essenciais de cada ser. Para que a arte fosse eficaz, era necessário pôr em prática os seus cânones, de modo a definir bem o conjunto da imagem através do estabelecimento dos aspectos mais típicos, garantindo as suas potencialidades mágicas. Como se pode constatar nas estatuetas em traje dos vivos, não era imprescindível que a faixa fosse representada, existindo uma certa variação e liberdade na representação de certos pormenores, desde que não afectasse as realidades essenciais que compunham a imagem. Assim se pode explicar a ausência de uma reprodução exacta da forma da faixa.

Para além do mais, o artista deveria aplicar uma outra regra fundamental da arte egípcia, a lei da frontalidade, dado que as imagens estavam destinadas a ser vistas de frente, de modo a facultar uma apreensão total das suas características e do seu significado. As linhas exactas e precisas das estátuas exprimem uma ideia de imobilidade para que todos os elementos essenciais fossem reconhecidos sem qualquer tipo de ambiguidade, reforçando-se a sua frontalidade ao serem colocadas dentro de caixas rectangulares ou de nichos nas paredes do túmulo. As estátuas estavam destinadas a permanecer de frente e, neste âmbito, encontramos alguns chauabtis mumiformes com as breves inscrições apenas a cobrir a sua parte anterior. No entanto, não nos podemos esquecer do carácter pragmático da arte egípcia, exemplificado na opção do artista em escrever o texto, sobretudo quando se trata das longas versões do capítulo 6, de modo a envolver preferencialmente a totalidade inferior do envoltório fúnebre ou, nas estatuetas em traje dos vivos, a cobrir a superfície do saiote.

As estatuetas de Uepetnefer (fig. 27) e de Khonsu (fig. 37 e fig. 38) apresentam apenas uma coluna vertical no saiote com inscrições, revelando na sua parte posterior a ausência de pormenores, nomeadamente na forma da faixa. Por seu lado, Piai (fig. 43) possui uma inscrição na coluna vertical do avental e uma versão do capítulo 6 a envolver toda a parte posterior do saiote. No exemplar de Ré (fig. 51) encontramos o texto inscrito nas costas e na parte posterior do saiote, incluindo a representação de dois

alviões, tal como se verifica noutras estatuetas, que possuem os tradicionais cestos, sacos ou vasos representados nas costas.

A estatuária egípcia não encerra em si mesma um efeito decorativo e, neste específico caso, o trabalho do artesão parece demonstrar antes uma preocupação em transformá-la num meio útil para atingir uma finalidade precisa, ou seja, garantir a ressurreição e a vida eterna do defunto. Por isso prescinde da total representação da faixa de modo a poder completar com as inscrições a clara função da estatueta. A imagem e a escrita complementam-se de forma harmoniosa e equilibrada, dando origem a uma composição homogénea e eficaz.

Apesar de os membros inferiores estarem escondidos pelo saiote e avental, que funcionam na maioria dos casos como suporte para as inscrições dos textos, o artista revela a preocupação de demonstrar um corte impecável, seguindo as linhas elegantes das pernas e tornozelos, terminando com uma descrição pormenorizada dos pés. Este importante detalhe é realçado pelo uso de sandálias, outro ornamento da rica indumentária da época, destinado a uma utilização cerimonial. Apenas as estatuetas de Hatiai (fig. 9), Kasa (fig. 18), Nakhtamon (fig. 21), Hui (fig. 26), anónima (fig. 40), Piai (fig. 43), anónima (fig. 44) e de Sennedjem (fig. 47) apresentam a perfeita anatomia dos pés sem usarem este tipo de calçado.

Estes padrões artísticos contrastam sobretudo com a estatuária do Império Antigo, sem provocar uma ruptura em relação ao passado. Nesse período, a estatuária privada seguia a tendência dos cânones da estatuária real, representando uma imagem do corpo idealizada para a eternidade. No entanto, observavam-se determinadas características que lhe conferiam um aspecto compacto, como um curto pescoço assente sobre largos ombros, os músculos dos braços e peito salientes, grossos tornozelos e pernas e pés volumosos<sup>252</sup>. Esta leitura do passado pode ser aplicada a algumas

---

<sup>252</sup> É conveniente não deixar de mencionar a indiscutível originalidade da arte do Império Médio, igualmente fruto de uma evolução do estilo, inerente às próprias transformações históricas. Não obstante, constata-se que ao nível da estatuária funerária dos túmulos dos faraós e também da elite de funcionários existe uma continuidade em relação ao passado nomeadamente nas regras fundamentais que conferem então à arte egípcia um carácter intemporal e eterno. A arte egípcia, destinada a assegurar a continuidade da vida no Além, permanecia de acordo com a tendência do estilo tradicional menfita, do Império Antigo. Deste modo, certas estátuas revelam o predomínio de um retrato que personifica um ideal intemporal, ou seja, uma imagem idealizada para a eternidade, revelando os traços confiantes e tranquilos da classe dirigente, com um olhar fixo na eternidade, sem procurar reflectir nenhum sentimento. A forma subtil do corpo, que corresponde a um estilo menos austero nas formas (próprio do Período Arcaico e princípios do Império Antigo), mostra a preferência por traços simples e graciosos, o que origina uma pose formal, deixando transparecer uma natural ligeireza quanto à musculatura e uma modelação simples dos membros. Ora, o Império Novo reflecte este quadro de continuidade e de evolução da arte, afirmando a herança do passado e introduzindo novas concepções próprias de uma época de apogeu e de uma vivência

estatuetas do presente trabalho, sugerindo, uma vez mais, a intenção do artesão em apresentar linhas exactas e precisas, conferindo ao seu trabalho um aspecto compacto, que reflecte a ideia de imobilidade, devido à sua preocupação em representar os traços essenciais do ser, para que fossem reproduzidos de forma clara no Além. Os exemplares anónimos (fig. 32 e fig. 33) e de Ramés (fig. 41), Amenemhat (fig. 42), Sunero (fig. 48) e Uabet (fig. 49), possuem uma modelação volumosa e maciça. Em Hui (fig. 7), Ramessuhesi (fig. 14), anónima (fig. 32) e Ramés (fig. 41), deparamos com uns ombros, braços e pulsos volumosos. Ainda, em Penduá (fig. 25) e Nakhtamon (fig. 29), observa-se um curto pescoço.

Outras figuras apresentam ainda uma modelação medíocre, como Uepetnefer (fig. 27), Paentaueret (fig. 39), duas anónimas (fig. 45 e fig. 46), e Duatnefert (fig. 50), pois o trabalho realizado pelo artesão dependia por vezes das condições económicas do proprietário da estatueta ou do escasso tempo para a sua concretização.

A grande maioria das estatuetas possui os pés descalços, representados de uma forma sumária, sem qualquer tipo de detalhe. Em alguns casos, os pés continuam juntos, como se estivessem ainda envolvidos pelo sudário, ficando aqui a hipótese de se considerar existir uma opção do artista-artesão em continuar a tradição das estatuetas mumiformes<sup>253</sup>. Em contrapartida, grande número de estatuetas revela as pernas e pés separados, que se coaduna mais com a representação do proprietário da estatueta enquanto uma pessoa viva.

Outro pormenor importante parece continuar a tradição iconográfica das estatuetas mumiformes do Império Médio. Os braços cruzados de certas estatuetas estão levemente delineados e apenas as mãos permanecem visíveis, como se estivessem a sair do envoltório fúnebre. Outros exemplares ao vestirem a túnica de mangas curtas apresentam os braços bem indicados mas as mãos parecem igualmente sair do sudário. O detalhe da gola desenhada com um corte arredondado parece constituir outra característica do estilo das figuras mumiformes do Império Médio, aplicado ao traje dos vivos, como se a parte superior do corpo permanecesse envolvida pelo sudário, contrastando com a característica gola aberta, em forma de pêra<sup>254</sup>, de uso mais prático e aprazível, muito embora a representação de colares impossibilite aprofundar a configuração das golas das respectivas túnicas.

---

cosmopolita. Ver Wildung, *L'Âge d'Or de l'Égypte*, p. 25; e ainda Aldred, *Egyptian Art*, pp. 58, 70, 72, 99-102, 127-128; Padró, *Historia del Egipto Faraónico*, p. 96.

<sup>253</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 324.

<sup>254</sup> Ver Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 187, fig. 103; e Hall, *Egyptian Textiles*, p. 36, figs. 25-26.

Ao estudarmos estas estatuetas em traje dos vivos podemos afirmar que o artesão segue os novos padrões artísticos que representam o proprietário enquanto uma pessoa viva, demonstrando a influência da elegância refinada do Império Novo. Contudo, o seu trabalho não deixa de expressar uma preocupação pelas convenções estabelecidas e que sublinham o papel utilitário da arte egípcia. As estatuetas constituem um instrumento mágico para que o bem-estar da vida terrena do defunto possa continuar a ser reproduzido eternamente no Além. Neste contexto, é plausível que os detalhes encontrados em alguns exemplares continuem a tradição das estatuetas mumiformes do Império Médio, verificando-se uma sobrevivência das características relacionadas com o envoltório fúnebre e que sublinham a função inicial do chauabti enquanto substituto da múmia. Como é sabido, através da representação aspectiva é possível construir uma figura através de imagens parciais, formando uma composição daquilo que é mais essencial. Este princípio artístico pode igualmente fundamentar a estatuária, retratando de forma clara os aspectos mais característicos da figura. Assim, a estatueta em traje dos vivos parece querer manter alguns elementos particulares da sua original silhueta mumiforme, traduzindo-se numa complementaridade artística rica e dinâmica, que reflecte a coexistência das diversas concepções egípcias sobre a vida no Além.

Até meados da XVIII dinastia, algumas estatuetas permanecem mumiformes e sem mãos aparentes, conservando as características de estilo dos primeiros exemplares do Império Médio, próximos do substituto da múmia. Do mesmo modo, verifica-se a existência de estatuetas que mantêm a pose osírica, com os braços cruzados sobre o peito e a segurar símbolos profiláticos nas mãos. Ao nível das inscrições, observamos ainda o emprego de breves inscrições, como o nome e o título do defunto, ou da fórmula de oferenda em nome de Osíris, apesar da sua crescente substituição pelo capítulo 6 do «Livro dos Mortos»<sup>255</sup>. Paralelamente, aparecem os instrumentos agrícolas nas mãos das estatuetas, como os alviões, para desbravar a terra, e ainda, sobre os ombros ou costas, os cestos para o transporte de sementes, os potes para o transporte da água, ou, no caso particular de Hesiefhemsunesu (fig. 10), para além dos alviões, um jugo enlaçado e um saco. Para o casal Aubert, tanto a generalização do capítulo 6 nas inscrições das estatuetas, bem como a introdução dos instrumentos agrícolas, acentuam uma evolução no significado do chauabti, dado que a função de substituto da múmia

---

<sup>255</sup> Ver Jacques-F. Aubert, e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 30-31, 39; e ainda Hayes, *The Scepter of Egypt*, part II, p. 324.



tende a ser suplantada pela função de servidor, que irá trabalhar para o defunto no Além<sup>256</sup>.

A opinião dos especialistas em geral, como Bovot, associa a figura mumiforme ao destino de Osíris, ocorrendo uma identificação do defunto com a divindade, mas Schneider especifica que numa fase inicial os chauabtis não seriam uma cópia do corpo mumificado de Osíris mas uma expressão das divindades em geral. A aparência física do defunto tinha de ser cuidadosamente preparada para poder alcançar o Além, através de uma indumentária divina que lhe conferia a qualidade de *sah*, ou seja, um carácter divino. Se as estatuetas mumiformes são consideradas estátuas do *sah*, o mesmo se pode aplicar às estatuetas em traje dos vivos, dado que originalmente a configuração do *sah* correspondia à aparência física de uma pessoa viva.

No Império Novo, o chauabti continua a representar a dupla função de substituto pessoal do defunto e de seu servidor, mas a inovação iconográfica que se verifica através da introdução do traje dos vivos pode implicar um significado mais profundo, ao nível das concepções religiosas, pois o defunto podia ser considerado um *akh* ou um *sah*, ser transfigurado que atingiu a ressurreição eterna. Deste modo, como bem afirma Schneider, o chauabti, com formato mumiforme ou formato humano, seria uma das mais antigas aplicações da estátua do *sah* no culto funerário.

Para corroborar esta opinião, Schneider acrescenta ainda o facto de os chauabtis segurarem nas mãos os símbolos sagrados e profilácticos. Durante o Império Médio e o Segundo Período Intermediário, as estatuetas geralmente apresentam os símbolos *uase*, *ankh*, o vaso *hes*, a peça de tecido pregado, e, menos frequentemente, o pilar *djed*. Os típicos emblemas da realeza e de Osíris, o bastão curvado e o malho (*heka* e *nekhakha*), nunca ocorreram nas estatuetas privadas e raramente são representados nas estatuetas reais do Império Novo, como bem demonstram alguns exemplares de Akhenaton, Tutankhamon e Seti I. Porém, a sua utilização não se prende com o facto de constituírem atributos de Osíris mas antes símbolos da realeza. Quanto aos restantes emblemas, utilizados em chauabtis privados e reais, são atributos das divindades em geral e não podem ser associados especificamente ao deus Osíris. O *ankh* e o *uase* estão relacionados com os deuses cósmicos, como Chu e Tefnut. O pilar *djed* e o nó de Ísis (*tit*), muito comuns nas estatuetas mumiformes e em traje dos vivos do Império Novo, não são atributos especificamente associados a Osíris e a Ísis, mas antes a qualquer

---

<sup>256</sup> Ver Jacques-F. Aubert e Liliane Aubert, *Statuettes Égyptiennes*, pp. 30, 32, 61.

divindade ou pessoa de carácter divino, como o defunto. Aliás, o pilar *djed* pode ser relacionado com Osíris, como também com Ísis, Ré, e ainda com Ptah e Sokar. No Império Novo, o nó de Ísis substitui o símbolo *ankh*<sup>257</sup>.

Outro emblema que aparece em relevo nas estatuetas do presente trabalho, consiste na figura do *ba*, enquanto pássaro de asas abertas e cabeça humana. Os braços cruzados de Sunero (fig. 15), com as mãos abertas, abraçam o *ba*, ou ainda, os braços cruzados da figura anónima (fig. 13), com as mãos a segurarem dois alviões, e de Ahmés (fig. 12), com as mãos a segurarem o pilar de Osíris e o nó de Ísis. Tal como os outros atributos acima descritos, manifesta a participação do defunto na vida cósmica e eterna dos deuses, mas também está directamente ligado ao próprio defunto, pois simboliza a utilidade da estatueta enquanto corpo «habitável» destinado a receber eternamente o *ba* do defunto. Através do princípio de substituição mágico, a imagem substitui a realidade, ou seja, o proprietário da estatueta, e, por meio da magia essa realidade continuaria a existir eternamente. No caso do *chauabti*, estamos perante um corpo intermediário que irá substituir no Além tanto o seu proprietário como o servidor destinado a trabalhar por ele no Além. O artesão podia representar o *ba* na estatueta mumiforme e na estatueta em traje dos vivos, expressando de forma pragmática uma das funções do *chauabti* enquanto substituto do defunto<sup>258</sup>.

A representação da barba constitui um outro atributo divino. Apesar de algumas estatuetas possuírem barba relativamente curta, a protuberância no peito de Meriré (fig. 2) chama a nossa atenção para o que poderá ser o final de uma longa barba osírica, situação que uma vez mais espelha a tendência para a grande variedade de detalhes nas estatuetas em trajes dos vivos.

Se acrescentarmos a este pormenor o facto de se introduzir nas inscrições das estatuetas a nova expressão «que seja iluminado o Osíris N» ou «que brilhe o Osíris N», podemos afirmar estarmos perante a qualificação do defunto como Osíris. Este interessante ponto, que mantém o debate aceso entre os especialistas, deve ser abordado de forma cautelosa, pois, segundo as palavras de Schneider, não implica que o defunto se torne na própria divindade mas antes se assemelhe a ela, imitando o seu destino. É certo que existe uma evolução do significado do *chauabti*, daquilo que esta estatueta representa no contexto do culto funerário e das crenças sobre a vida no Além, e, por isso

---

<sup>257</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 175; e Bovot, *Chaouabtis*, pp. 28, 29 e 78.

<sup>258</sup> Ver Schneider, *Shabtis*, vol. I, p. 175; e Bovot, *Chaouabtis*, p. 29.

mesmo, devemos aceitar a hipótese de Schneider quando sugere que a relação do defunto com Osíris deverá ser mais tardia que a própria origem do chauabti.

As estatuetas de Tjuri (fig. 34), Ptahmés (fig. 35), Uabet (fig. 49), entre outras, possuem esta expressão introdutória, que precede o nome do proprietário, nas suas inscrições. O título de Osíris manifesta a crença na vida eterna no Além e a transformação do defunto em Osíris ressuscitado. Mas se esta noção de Osíris (*wsir*) substitui a antiga noção de *akh*, identificando o defunto a Osíris, a noção solar, expressa através do termo *sehejd*, traduz a necessidade do defunto de receber a luz de Ré para poder sobreviver no domínio de Osíris. Mesmo se o paraíso, originalmente uma região solar, tenha mudado para a esfera de Osíris, permanece a ideia de complementaridade tão característica do pensamento egípcio, que enriquece de forma harmoniosa as crenças numa vida extraterrena mediante a associação de duas concepções diferentes sobre o Além, uma osírica e outra solar.

O próprio facto de as estatuetas usarem o traje dos vivos reforça a sua conotação com a qualidade de *sah*, que pressupõe que a estatueta seja iluminada pelos raios solares do deus Ré.

Para uma melhor compreensão da sociedade egípcia, não é possível separar o papel da magia do universo religioso. A magia é uma força ou energia cósmica que tornou possível a criação e cada acto de magia consiste na continuação do processo criativo. Neste contexto, o deus primordial transformou o caos em ordem e criou os deuses, os homens e o mundo, conferindo-lhes, por sua vez, o poder da magia como uma dádiva divina<sup>259</sup>.

A magia é expressa através da palavra egípcia *heka*, e, como as divindades personificam ideias abstractas, existe no panteão egípcio o deus Heka, representado com a forma humana, e uma deusa intitulada Ueret-hekau, «Grande de Magia», com o formato de uma cobra, considerada por vezes como uma das esposas do deus Ré. Mas todas as divindades possuem a sua própria *heka*, incluindo outros seres menos sobrenaturais, como o próprio caos. Os defuntos também possuíam um certo grau desta qualidade. Ao atingirem a ressurreição, passando a viver entre os deuses, eram considerados os bem-aventurados ou *akhu*, outra palavra utilizada para exprimir poder mágico. Tal como *heka*, *akh* era uma força que podia destruir ou criar, funcionando

---

<sup>259</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 9-10, 23, 156.

tanto para o bem como para o mal<sup>260</sup>. Algumas divindades possuem um papel determinante no uso da magia através do poder *akh*, sendo invocadas no dia-a-dia para resolver problemas ou doenças, como a deusa Ísis que preveniu a decadência do corpo do seu marido<sup>261</sup>.

Os Egípcios usavam o poder da magia na vida cotidiana, nos rituais executados nos templos e no culto funerário. Os sacerdotes eram os especialistas em rituais mágicos, utilizando-os tanto para propósitos privados como para finalidades religiosas. O próprio faraó possui *heka* e pode canalizar essa força na execução de rituais mágicos com o intuito de garantir a acção vitoriosa do exército contra o perigo dos inimigos estrangeiros. Perante a ameaça constante do regresso ao caos em detrimento da ordem cósmica, a magia ajudava o faraó a cumprir a *maet* e a manter a estabilidade da sociedade, controlando as forças naturais e sobrenaturais do mundo. Deste modo, a magia no Antigo Egipto tinha um carácter fundamentalmente profiláctico, funcionando como uma medida preventiva contra qualquer tipo de problema que pudesse surgir, para benefício de todos os Egípcios. Mesmo ao nível da saúde, a magia podia consistir num meio utilizado para prevenir determinadas doenças que os conhecimentos de medicina não conseguiam resolver. Até os deuses estavam sujeitos a sofrer infortúnios e precisavam da magia como forma de suplantá-los<sup>262</sup>.

No culto funerário, a palavra escrita e a imagem possuem uma conotação mágica. As representações de figuras nas pinturas e nos relevos, bem como sob a forma de estatuetas, apresentavam a inscrição de fórmulas mágicas de forma a serem animadas, tornando as transformações necessárias ao renascimento e sobrevivência do defunto mais eficazes. O poder da imagem é utilizado como forma de providenciar no Além todas as necessidades básicas destinadas ao sustento do *ka*, como a representação de várias qualidades de alimentos e bebidas. O proprietário do túmulo possuía determinadas terras destinadas à obtenção de oferendas para o culto funerário e contratava sacerdotes do *ka* para a realização perpétua do culto funerário. Caso este serviço não fosse cumprido, as imagens e os textos mágicos poderiam colmatar essa

---

<sup>260</sup> O defunto poderia voltar a manifestar-se no mundo terreno enquanto *ba* ou *akh*, e, quando não recebia devidamente as oferendas ou outros rituais funerários poderia incomodar os seus familiares ou descendentes. Por outro lado, aquele que morresse de uma morte violenta, ou muito novo, sem concretizar os seus desejos na terra, ou, ainda, que não conseguisse atingir o Além, sendo condenado a uma segunda morte através do julgamento dos mortos, ou que não fosse devidamente sepultado, voltaria para ameaçar o mundo dos vivos. Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 148-149, 155; para a deusa Heret-hekau, ver também Sales, *As Divindades Egípcias*, p. 267.

<sup>261</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 9-12, 29, 147.

<sup>262</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 9, 12, 14, 17, 25, 53.

grave falha. A fórmula de oferenda prometia que o rei e os deuses providenciassem oferendas de alimentos, bebidas, roupas, entre outros bens necessários. Em determinadas zonas dos túmulos existem inscrições que incitam, através de apelos, os visitantes a recitar em voz alta os textos funerários, e existem ainda determinados textos que deveriam ser recitados pelo próprio defunto no Além, para que o poder da magia funcionasse, protegendo-o contra os perigos do mundo subterrâneo<sup>263</sup>.

Se a força da palavra protege o defunto através da inscrição e recitação de fórmulas mágicas, a imagem possui também o seu papel significativo através da elaboração de amuletos ou símbolos mágicos. Os textos deveriam permanecer o mais próximo possível do corpo do defunto, nas paredes da câmara funerária, no sarcófago ou em papiros guardados dentro do sarcófago. Os amuletos podiam ser colocados em contacto com o corpo ou entre as faixas do envoltório fúnebre ou, ainda, serem representados nas estátuas e outras imagens do defunto, como o próprio sarcófago antropóide. O chauabti sintetiza tanto a força da imagem como da escrita no culto funerário. Esta figura age como um substituto do corpo do defunto e através da introdução da fórmula mágica personifica o servidor que irá efectuar o trabalho obrigatório no Além. Se no Império Novo são introduzidos os instrumentos agrícolas que garantem a realização das tarefas, já no Império Médio as estatuetas seguram símbolos profilácticos, imbuídos de uma força mágica. A função específica de cada objecto encontra-se descrita na literatura funerária, como os «Textos dos Sarcófagos» e o «Livro dos Mortos», mas de uma maneira geral tinham o propósito de proteger o defunto na sua viagem para o Além<sup>264</sup>.

O uso de jóias é muito comum nos chauabtis do Império Novo. Se por um lado materializam o gosto pela opulência e o luxo da vida terrena da época, ao nível do culto funerário contêm um valor mais simbólico, podendo funcionar como autênticos emblemas ou amuletos mágicos.

Os amuletos podiam ter o formato de jóias, embora nem toda a joalheria egípcia tivesse um valor amulético. O poder de um amuleto resulta da combinação de três propriedades: o seu formato, natural ou confeccionado pelo homem, as cores e os materiais utilizados. A forma básica do colar *usekh*, que adorna algumas das estatuetas deste trabalho, consiste num simples semi-círculo, mas pode ser considerado um

---

<sup>263</sup> O mundo subterrâneo está ilustrado no *Livro dos Dois Caminhos*, apresentado mapas de sobrevivência contra os perigos de ordem natural, como colinas, rios e lagos de fogo, e, sobrenatural, como os demónios, que vivem em cavernas; ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 97, 153-154

<sup>264</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 97-98, 104, 151, 154.

amuleto, pois as várias fileiras que o constituem possuem contas e pendentes confeccionados a partir de pedras semipreciosas e de outros materiais como a faiança e o ouro, revelando cores garridas, cuidadosamente escolhidas, que encerram em si mesmas uma forte simbologia protectora a favor do defunto. Os pendentes podiam ter o formato de divindades, animais, plantas, partes do corpo humano, instrumentos ou objectos rituais, alguns dos quais constituem modelos em miniatura de coisas que o defunto precisa na vida no Além ou de uma qualidade particular do ser ou objecto representado<sup>265</sup>.

Como exemplo desta situação, temos as estatuetas de Hui (fig. 26) e de Ptahemheb (fig. 28), que usam dois colares caracterizados pela forma do seu pendente: o primeiro consiste numa máscara da cabeça da deusa Hathor<sup>266</sup> e o segundo num escaravelho. O escaravelho era uma imagem de Khepri, o deus sol regenerado durante a aurora, personificando o contínuo processo de criação e de regeneração da vida. Os amuletos podiam igualmente usar o poder de uma imagem divina, como o poder da deusa Hathor que será aprofundado no capítulo seguinte<sup>267</sup>.

A parte posterior do colar de Ahmés (fig. 12) termina com a representação de dois nenúfares, flor muito utilizada como amuleto pois estava associada aos mitos de criação, ao evocar a imagem do nascimento do deus sol, que se concretiza no nenúfar primordial, simbolizando a esperança de ressurreição<sup>268</sup>.

Aos materiais utilizados na confecção dos amuletos está associado o poder mágico, exemplificado em determinadas substâncias como a resina, utilizada para cobrir a pele das múmias. A sua cor natural, dourada e translúcida, está ligada à luz do deus sol criador. O ouro, também muito utilizado para ornamentar os objectos funerários, era o metal dos deuses, simbolizando a sua carne e também os raios de sol, constituindo, por sua vez, um símbolo muito apropriado para a vida eterna. Outras substâncias como a cera, o barro, a gordura animal e a massa-pão, eram muito usadas na magia egípcia. Estes materiais maleáveis permitiam imitar os deuses criadores, como Khnum que

---

<sup>265</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 105, 107-108.

<sup>266</sup> O rosto de Hathor era representado no sistro, instrumento musical sagrado utilizado nos rituais dedicados à deusa do amor, da dança e da música. A manifestação animal de Hathor consiste numa vaca, o que explica o pormenor da sua cara com orelhas bovinas e que sublinha uma das suas funções associada à maternidade, tal como Ísis, protegendo e amamentando o filho Hórus. Hathor conferia os poderes das divindades aos faraós entronizados, que reinavam como Hórus, filho de Ísis, e detinham os seus poderes enquanto Hórus, filho de Hathor; ver Friedman, *Gifts of the Nile*, pp. 215-216; e ainda Sales, *As Divindades Egípcias*, pp. 177, 180.

<sup>267</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 27, 84, 108-109; e Friedman, *Gifts of the Nile*, p. 244.

<sup>268</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 23, 109.

formou os deuses e os homens a partir do barro, conferindo-lhes seguidamente o sopro da vida. As cores também eram cuidadosamente escolhidas, como o preto e o verde, cores positivas e poderosas, relacionadas com o crescimento e regeneração. O azul e a turquesa eram cores do céu, apropriadas a seres e lugares divinos<sup>269</sup>.

As pulseiras podiam também servir como amuletos, tal como os brincos, que funcionavam como protecção às orelhas contra os ataques de demónios, o mesmo se aplicando aos simples furos nas orelhas<sup>270</sup>.

Para finalizar, a presença de traços de maquilhagem, bem como da cabeleira tripartida divina, nas estatuetas deste trabalho, enriquece a sua iconografia, sem deixar de simbolizar o renascimento e a sobrevivência do defunto no Além. A cabeleira dupla, de uso civil, juntamente com o traje dos vivos, poderá reforçar a ideia do renascimento do defunto como *sah*, após ter sido revivificado pelos raios do sol.

#### **4.3. A função sexual e erotizante das estatuetas em traje dos vivos**

É de realçar que, na XIX dinastia, o Egipto vivia uma época de bem-estar e estabilidade, fruto de uma política de conquistas e expansão, que constituiu um prolongamento das acções empreendidas pelos faraós da XVIII dinastia. Este cenário sublinha o desenvolvimento de uma arte refinada, que revela uma grande preocupação estética, evidenciando uma subtileza feminina<sup>271</sup>. Mesmo no período particular de Amarna a arte expressa uma sensualidade nunca vista e difícil de ser ultrapassada<sup>272</sup>. Na estatuária do Império Novo, testemunha-se essa nova evolução na expressividade artística, igualmente patente na pintura e no relevo.

No contexto do culto funerário, é possível afirmar que uma certa linguagem sensual e erótica requerida para uma fruição plena da vida terrena projecta-se também na eternidade, no prolongamento da vida terrena no Além, nos campos férteis de Osíris, onde o defunto espera continuar a gozar uma vida de bem-estar livre de preocupações. Neste âmbito, verificamos que a arte egípcia acentua o seu carácter funcional, isto é, reproduzir eternamente no Além, através do uso da magia, a vida terrena, que se queria bela, feliz, e aberta a todos os prazeres possíveis.

---

<sup>269</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 24, 81; ver também Sales, *As Divindades Egípcias*, p. 180; para as cores em geral ver Araújo, *As cores do Antigo Egipto*, pp. 46-47.

<sup>270</sup> Ver Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, p. 112.

<sup>271</sup> Ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, pp. 71-72.

<sup>272</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, p. 36.

No entanto, esta primeira leitura poderá ser aprofundada, dado que certos especialistas estão de acordo em referir que a presença de elementos de carácter erotizante e sensual na arte abrem antes caminho para um sentido metafórico ou simbólico<sup>273</sup>.

A grande riqueza iconográfica patente nas paredes dos túmulos através das pinturas e relevos mostra representações dos deuses e de imagens sobre os rituais funerários, mas igualmente um variado número de actividades relacionadas com o dia-a-dia terreno, como o defunto a caçar e a pescar, acompanhado pela esposa num banquete, ou a supervisionar os trabalhos nos campos. Porém, o extenso universo de imagens gravadas e pintadas faz sobressair o elemento mais importante para que o defunto possa renascer e continuar a existir no Além, ou seja, um aprovisionamento constante de alimentos<sup>274</sup>. Desde o Império Antigo, esta necessidade encontra-se expressa nas imagens do defunto sentado à frente da mesa de oferendas, as quais eram geralmente acompanhadas por inscrições de extensas listas de oferendas e da respectiva fórmula de oferendas. Outras representações foram sendo acrescentadas, como as imagens bi-dimensionais nas paredes dos túmulos sobre longas filas de servidores responsáveis pela produção de alimentos destinados ao defunto e os modelos tri-dimensionais de pequenas estatuetas com o mesmo fim. Esta importante função de servidor foi por sua vez parcialmente substituída pelos chauabtis no Império Novo<sup>275</sup>.

Toda esta manifestação artística reflecte então determinados conceitos ligados ao culto funerário, que de uma maneira geral correspondem a uma linguagem simples e fácil de apreender. Por outro lado, o seu estudo revela também outras ideias mais sofisticadas, sobretudo nas imagens baseadas em representações ligadas ao dia-a-dia, que não reflectem apenas uma comemoração dos dias felizes de lazer mas antes reforçam a crença num renascimento eterno no Além<sup>276</sup>.

Um tipo específico de decoração nos túmulos mostra representações do defunto a pescar e a caçar aves ao longo das margens do Nilo, acompanhado pela esposa e pelas

---

<sup>273</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, p. 38

<sup>274</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 38-39.

<sup>275</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, pp. 97-100.

<sup>276</sup> Tal seria o significado do próprio acto sexual, mas este é raramente representado nos túmulos. Para os Egípcios esta ausência não correspondia a um princípio de decência mas antes a uma preocupação ligada ao facto de considerarem as forças mágicas, implícitas em cada imagem, susceptíveis de saírem fora de controle e de provocar algo de maléfico ou terrível. No entanto, existia a noção de que o acto sexual tornaria possível o renascimento do defunto. Aliás, o capítulo 110 do «Livro dos Mortos» enuncia alguns preceitos destinados ao defunto no Além, como o de semear, ceifar, beber, comer, e também de copular. Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 38-39, 43; ver ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p. 185; e Barguet, *Le Livre des Morts*, pp. 143-148.



filhas, usando os seus trajes requintados e festivos. Na pesca, a família encontra-se a bordo de uma pequena embarcação, com o defunto a arpoar dois peixes, conhecidos como *tilapia nilotica*. Os Egípcios sabiam que este peixe específico, nos momentos de ameaça, protegia a sua jovem criação engolindo-a, para depois voltar a cuspi-la passado o perigo. Esta composição simbolizava assim um primeiro momento aparente de morte e seguidamente a manifestação da ideia de renascimento<sup>277</sup>.

A caça de aves, por seu lado, tinha também um significado simbólico, pois constituía, juntamente com as faculdades de comer e de falar, uma das actividades empreendidas pelo deus Osíris depois da sua morte. Deste modo, esta representação no túmulo aponta uma vez mais para uma manifestação de renascimento, embora o formato do arpão pudesse estar imbuído de uma conotação erótica<sup>278</sup>.

Os ricos trajes usados pelo defunto e a sua família parecem pouco apropriados a uma expedição de caça ou à actividade da pesca nas margens do Nilo. De facto, no Império Novo a indumentária masculina torna-se mais elaborada, enquanto que a feminina continua a surgir nas imagens de forma transparente com o intuito de mostrar as formas do corpo, reforçando o papel da mulher como garante da continuação da família na vida terrena e do renascimento do defunto no Além. De resto a moda masculina segue nesta época a moda feminina, na qual se inspira. O próprio contexto do culto funerário ao qual as figuras estão associadas indica que o uso de uma indumentária cerimoniosa está relacionado com a necessária participação do defunto nos seus diversos deveres rituais<sup>279</sup>.

O mesmo se passa com a esposa e as filhas do defunto, que colhem belos nenúfares, a ele destinados, e, com a sumptuosa cabeleira da esposa que possui um cone de unguento<sup>280</sup>. Nas imagens que evocam os banquetes, os convivas estão ornamentados com pequenos arranjos de nenúfares e de mandrágoras, que no dia-a-dia terreno estão destinados a perfumar o ambiente, constituindo símbolos do amor e autênticos afrodisíacos. Estas plantas, entre outras categorias, podiam exalar um perfume inebriante e tinham a reputação de serem afrodisíacos. De facto, a análise de vários investigadores concluiu que possuem características psicotrópicas e narcóticas e o seu

---

<sup>277</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 39-40.

<sup>278</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, p. 40.

<sup>279</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, p. 139; ver ainda Robins, *The Art of Ancient Egypt*, p.192.

<sup>280</sup> Tanto nas cenas de caçadas aquáticas como também nas cenas de banquetes, mulheres e homens exibem grandes cabeleiras coroadas por cones de perfume que, com o calor, iam derretendo, exalando um perfume considerado afrodisíaco; ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, p. 76.

efeito induz a um estado inebriante ou de transe, potencializando o efeito do álcool, como o vinho e a cerveja. Ora, a sua presença nas imagens dos túmulos procura envolver simbolicamente o defunto, fazendo-o inalar os seus perfumes, de modo a fazer produzir os seus efeitos, pois os psicotrópicos vegetais ajudariam o defunto a vencer as etapas da sua viagem e a alcançar o seu renascimento, dando-lhe a força necessária<sup>281</sup>.

As cenas dos banquetes funerários parecem constituir um ideal de festa, sobressaindo o proprietário do túmulo e a sua esposa entre os participantes. Várias servidoras servem cerveja e vinho, mas ninguém parece comer qualquer tipo de alimento, como se estivesse associado a esta representação um sentido erótico, que podia ser reforçado pelo facto de que «verter» e «ejacular» serem expressos através de uma palavra de semelhante sonoridade, *seti*. Uma vez mais, a existência profícua de símbolos parece querer atribuir à ocasião um significado mais profundo, nomeadamente as jovens mulheres que oferecem uma bebida destinada ao *ka* do defunto, para facilitar o caminho para o Além até acontecer a sua transformação em Osíris ressuscitado<sup>282</sup>.

Outra representação nos túmulos trata do jogo do *senet*, onde o defunto, homem ou mulher, joga sozinho contra um adversário invisível, o destino, a fim de obter a passagem para o Além e aceder às transformações necessárias ao renascimento. Se um defunto for um homem, ao seu lado está a esposa, evocação do «princípio feminino»<sup>283</sup>. As defuntas permanecem sozinhas e não são acompanhadas por um «princípio masculino», pois parecem bastar-se a si próprias. Na cena de banquete, apenas o casal proprietário do túmulo é representado lado a lado, enquanto que os restantes convivas encontram-se divididos segundo o sexo. O defunto tem sempre a seu lado o elemento feminino, que pode ser a sua esposa, ou por vezes duas mulheres, tal qual Ísis e Néftis que permanecem ao lado de Osíris até ao seu despertar eterno. As mulheres predominam em número, indício do seu papel hathórico<sup>284</sup> em benefício do defunto, novo Osíris prometido ao renascimento. Paralelamente, existem outros detalhes que nos

---

<sup>281</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, pp. 138-140; e também Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, p. 41.

<sup>282</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 40-42; e ainda Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, pp. 140 e 160; para a palavra *seti* ver Faulkner, *Dictionary of Middle Egyptian*, pp. 252-253.

<sup>283</sup> A egiptóloga Christiane Desroches-Noblecourt, na sua obra *Toutankhamon. Vie et Mort d'un Pharaon*, sublinha a presença em certos túmulos de determinadas figuras miniaturais representando jovens com tatuagens no corpo e o adorno de cintura sobre as ancas. Estas não podem ser consideradas dançarinas visto possuírem as pernas cortadas pelos joelhos, constituindo antes uma versão do «princípio feminino» que o defunto tinha à sua disposição para que ele próprio pudesse então concretizar o seu renascimento; ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, pp. 86-87.

<sup>284</sup> Hathor era considerada a deusa do amor, da alegria, da dança e da música, da embriaguês. Era ainda o modelo divino da feminilidade, dos caracteres amáveis e sensuais associados ao feminino, personificando tudo o que há de bom na mulher; ver Sales, *As Divindades Egípcias*, pp. 174-180.

chamam a atenção: muitas vezes é representado um pequeno macaco debaixo da cadeira da esposa, o qual poderia ser considerado um animal de estimação mas, juntamente com a sua representação em outros diferentes contextos, torna-se plausível a existência, directa ou indirecta, de uma implicação erótica, relacionada com a sexualidade feminina. Igualmente, na representação sobre a pesca, encontra-se uma ave (ganso ou pato) na embarcação ou nas mãos de uma das figuras femininas, desempenhando um significado erótico ou podendo mesmo constituir um símbolo da sexualidade feminina. Deste modo, a presença destes animais, imbuída de uma conotação erótica e sexual, torna exequível a existência de um importante pormenor simbólico que visará firmar a necessidade da presença do elemento feminino<sup>285</sup>.

Todos estes detalhes (e muitos outros que ficam por analisar neste trabalho) apontam para uma interpretação que revela os estádios iniciais ligados ao renascimento do defunto, mas somente a partir das últimas décadas é que este aspecto das simples cenas idílicas do dia-a-dia dos antigos Egípcios tomou forma entre os especialistas<sup>286</sup>.

As representações tradicionais sobre a caça e a pesca não são uma lembrança da vida quotidiana, impregnada de uma definição erótica e sexual, mas manifestam antes a magia do renascimento, que se transforma numa espécie de código de gestos simbólicos sobre os rituais que são necessários para a sua concretização<sup>287</sup>.

Neste cenário, muitos atributos de âmbito erótico e sexual estão reunidos: as jóias e as ricas cabeleiras que realçam a nudez das mulheres<sup>288</sup>, as taças que contêm líquidos inebriantes, como o vinho, ou à base de psicotrópicos, ou ainda a inalação de outras substâncias que conduzem a um estado de transe. Estamos perante uma cena ritual erótica, com acessórios e gestos ligados à prática do amor, que ajudam o defunto fatigado a iniciar a sua transformação para chegar ao seu renascimento. Toda esta produção torna os rituais de sobrevivência e de renascimento eficazes<sup>289</sup>.

Ora, os chauabtis em traje dos vivos da XIX dinastia não podem deixar de reflectir todo este ambiente ligado ao culto funerário. De facto, eles continuam a desempenhar a importante função de alimentar eternamente o defunto na vida extra-

---

<sup>285</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, pp. 119, 129, 140; ver ainda Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 40, 43-44; e Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, p. 83.

<sup>286</sup> Ver Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, pp. 42-43.

<sup>287</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, p. 156.

<sup>288</sup> A função erótica das cabeleiras apresenta-se de forma evidente nestas imagens que exibem jovens nuas a usar vistosos exemplares, que não acompanhariam certamente a prática das actividades diárias mas funcionariam antes como um elemento de sedução; ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, p. 75.

<sup>289</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, pp. 158, 150, 161-162, 164.

terrena, visualizada através da representação dos instrumentos agrícolas e reforçada pelo capítulo 6 do «Livro dos Mortos», constituindo igualmente uma base material para o *ka* do defunto continuar a existir e a ser alimentado no Além. Em relação à sua inegável qualidade artística, esta demonstra detalhes preciosos que poderiam ser interpretados como fruto da moda estabelecida nessa época de apogeu, na qual se demonstra um gosto pelos traços femininos e por ornamentos luxuosos, onde impera a beleza e uma aparente sedução.

Não obstante, todo esse elaborado quadro permanece ligado à importância dos rituais funerários que sublinham a necessidade de se tornarem eficazes para se fazer cumprir o destino do defunto osirificado. Os ornamentos representados nestas estatuetas, como as ricas cabeleiras<sup>290</sup>, a maquilhagem, as jóias, e o próprio traje, mais o seu significado erótico, não correspondem somente a uma tentativa de reproduzir no Além os dias felizes e os jogos de sedução, vividos no mundo terreno, mas a um caminho complexo que visa assegurar o renascimento do defunto.

Nas cenas de banquetes, atrás descritas, o tecido de linho transparente dos vestidos das mulheres faz revelar as formas mais subtis do seu corpo, que se encontram bem delineadas. Nas estatuetas escolhidas para este estudo, os vestidos ricamente plissados e transparentes, embora cobrindo um corpo masculino, fazem igualmente adivinhar as formas de um corpo efeminado, por vezes bastante curvilíneo e sem qualquer traço de musculatura. Estas estatuetas são pois figuras masculinas, como a grande maioria de outros exemplares, o que poderia ser explicado pela sua função específica de servidores. Porém, desde o Império Antigo, os modelos de servidores distinguiam-se anatomicamente de forma inequívoca. Mesmo entre as figuras mumiformes encontramos exemplares cuja anatomia feminina é visível através de atributos próprios ou naturais, como a posição dos braços, a modelação do peito, a ausência de barba ou o uso de uma peruca particular. Outros *chauabtis* mumiformes cujos proprietários são mulheres, nomeadamente rainhas<sup>291</sup>, seguem os padrões próprios de servidores masculinos, mas nestes casos não podemos esquecer a

---

<sup>290</sup> Para além de marcarem uma certa posição social, as cabeleiras usadas pelas mulheres pareciam constituir um atractivo especial ligado a actividades amorosas, constituindo aliás uma metáfora na literatura que expressava um convite para os jogos amorosos e sexuais; ver Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, pp. 75-76; e ainda Manniche, *Sexual Life in Ancient Egypt*, p. 42.

<sup>291</sup> O Museu do Louvre possui dois *chauabtis* da esposa de Amen-hotep III; ver Bovot, *Chaouabtis*, pp. 59-60. Entre as estatuetas analisadas no presente trabalho, sobressaem as de Uabet (fig. 49) e de Duatnefert (fig. 50), que apresentam traços vermelhos pintados, a definir o tom de pele, indicando que a estatueta é um homem, embora a presença do nome esclareça que os respectivos proprietários são mulheres.

importância da inscrição do nome da pessoa defunta. Ora, a identidade física dos chauabtis em traje dos vivos não colocaria qualquer tipo de problema, pois a indumentária masculina e feminina estava diferenciada no Egipto faraónico, apesar de no Império Novo, nomeadamente a partir de meados da XVIII dinastia, as diferenças se fossem esbatendo<sup>292</sup>.

É então possível aventar a hipótese de que estas estatuetas masculinas em traje dos vivos, cuja expressividade artística se aproxima de uma certa feminização erótica e sensual dos traços masculinos, não reflectem uma tentativa de reproduzir os gostos da moda de uma época cosmopolita, fruto da expansão e da introdução de novas ideias, e sim de sublinhar a presença do elemento feminino responsável pelo renascimento do defunto.

Mesmo quando o defunto se encontra representado nas paredes dos túmulos ricamente vestido, a supervisionar os trabalhos nos campos, uma vez mais verificamos que este tipo de indumentária não seria o mais correcto para a realização desse tipo de actividade pois, tal como nas cenas de caça e de pesca, esse facto teria antes uma simbologia cerimoniosa, relacionada com a necessária participação do defunto nos seus diversos deveres rituais.

Se atendermos ainda à conceptualização egípcia do mundo, que variava consoante os locais, a cosmogonia de Heliópolis revela um erotismo demiúrgico, a partir do qual é visível o papel criador de certas divindades ligado à actividade sexual. A acção preponderante de Atum na criação dos elementos do mundo consiste na masturbação, e, enquanto deus demiurgo, reúne em si próprio um potencial tanto feminino como masculino, mas a deusa Hathor surge também representada a seu lado, como emanção do seu elemento feminino, complemento essencial ao momento da criação. No mito, Atum encontra-se a copular com a sua mão divina, no monte primordial, símbolo de energia criativa e de poder protector, atributos da deusa Hathor, à qual é dado o epíteto de «mão de Atum», personificando o princípio feminino<sup>293</sup>.

Logo, todo este cenário está profundamente relacionado com o culto funerário e a crença na vida no Além, sem esquecermos a própria evolução das práticas funerárias, que se caracteriza por um desenvolvimento da decoração dos túmulos e igualmente dos próprios rituais funerários, que abrangem uma grande provisão de textos e de imagens

---

<sup>292</sup> Ver Bovot, *Chaouabtis*, p. 26.

<sup>293</sup> Ver Antelme e Rossini, *Les Secrets d'Hathor*, p. 45; ver ainda Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 24, 84; Sales, *As Divindades Egípcias*, p. 180; e Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, pp. 33-37.

mágicos. Lado a lado permanecem dois tipos de linguagem, uma erótica e outra sagrada, de forma harmoniosa e equilibrada, com a finalidade de assegurar o renascimento através do poder sexual. As imagens de jovens mulheres nos túmulos, a dançarem nuas, estão imbuídas de uma natureza erótica, que simboliza a força regenerativa do poder sexual, ligado à concepção e ao nascimento, que ajudará a concretizar o renascimento do defunto<sup>294</sup>.

O carácter utilitário da arte egípcia demonstra que as obras de arte produzidas não constituem uma mera figuração mas autênticos instrumentos mágicos. Deste modo, é uma arte mágica, destinada a proporcionar ao defunto um bem-estar na vida do Além. A imagem estava imbuída de potencialidades mágicas e necessitava de ser colocada num contexto a ela destinado, para que essas forças mágicas pudessem ser animadas através dos rituais. Daí o esforço empreendido na construção de um túmulo juntamente com toda a sua decoração dado que tinham como objectivo principal assegurar a vida eterna no Além, no paraíso eterno, onde as estatuetas funerárias desempenhavam um papel de suma importância<sup>295</sup>.

---

<sup>294</sup> Ver Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 15; e também Araújo, *Estudos sobre Erotismo*, p. 34; Pinch, *Magic in Ancient Egypt*, pp. 152-153.

<sup>295</sup> Ver Eggebrecht, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, pp. 399-402 ; e ainda Araújo, «Arte», em *Dicionário do Antigo Egipto*, pp. 99-102.

## 5. Conclusões

### I

O aparecimento das figuras mumiformes nos túmulos egípcios do Império Médio marca uma evolução na arte e nas concepções sobre a vida no Além, que se traduz na prática por um enriquecimento das práticas funerárias.

De uma maneira geral, esta nova estatueta constitui um acrescento às imagens do defunto no túmulo, elementos indispensáveis para a realização do culto funerário, dado que materializam o corpo eterno do seu proprietário. Através da aplicação dos rituais apropriados, a múmia transforma o simples cadáver do defunto num corpo com características eternas e divinas, enquanto que a estátua do *ka* representa o mesmo segundo a forma idealizada da sua juventude terrena, com uma indumentária do dia-a-dia.

As primeiras figurinhas, de cera ou barro, correspondem ao corpo nu do defunto, com os braços ao longo do corpo, ou envolvido em faixas de linho, numa clara imitação do corpo mumificado. As suas linhas mumiformes evoluem para uma forma bem definida, sendo manufacturadas em materiais mais duráveis, como a madeira e a pedra, apresentando os braços cruzados, sem mãos aparentes, ou, ainda, com mãos a saírem do envoltório fúnebre, vazias ou a segurar ornamentos de carácter profiláctico, destinados a tornar mais eficaz a protecção do defunto na sua viagem para o Além. Nesta primeira fase, a configuração da estatueta mumiforme consiste num substituto do corpo do defunto ou, mais concretamente, numa miniaturização da múmia.

Outro pormenor importante é introduzido nas estatuetas, o que permite aprofundar o seu significado: breves inscrições, com o nome e título do proprietário, e a característica fórmula de oferenda, *hotep-di-nesu*, originalmente presente nas estelas, nas estátuas e no sarcófago do defunto. Tal como a estátua do *ka*, a estatueta mumiforme passa a possuir um papel mais específico para além de constituir uma imagem do seu proprietário, pois permanece vinculada ao culto de oferendas, onde sobressai a necessidade de obtenção de alimentos.

Para além destas inscrições, ocorre uma outra inovação nas estatuetas, ao juntar-se uma outra fórmula mágica, que corresponde à fórmula 472 dos «Textos dos Sarcófagos», incorporada seguidamente no «Livro dos Mortos», como o capítulo 6. Esta fórmula indica de forma concreta o papel da estatueta, visto descrever as tarefas

agrícolas destinadas a serem realizadas no Além por um substituto do defunto, o seu servidor pessoal, que o acompanha na sua viagem eterna para que a sua alimentação fosse possível.

Deste modo, observa-se um novo desenvolvimento no significado da estatueta mumiforme, denominada de chauabti na fórmula mágica, que adquire uma dupla função: a de substituir o defunto e o seu servidor no Além. Este importante facto pode estar relacionado com a tendência para o desaparecimento das estatuetas de servidores. Estas estatuetas de servidores, que funcionavam desde o Império Antigo como um complemento tridimensional às imagens de servos, representadas nos relevos e pinturas dos túmulos, de modo a tornar mais eficaz a alimentação eterna, eram responsáveis pela produção de alimentos e parecem ser substituídas pela presença das estatuetas mumiformes.

A evolução do significado das estatuetas mumiformes pode então ser resumido segundo duas ideias fundamentais:

- representa a imagem mumificada do defunto, funcionando como um substituto do seu corpo
- representa tanto o substituto pessoal do defunto como o seu servidor

## II

Os modelos de servidores anónimos podem constituir simples objectos no túmulo destinados a atingir uma finalidade particular, isto é, a produção de alimentos. No entanto, alguns exemplares apresentam inscrições que permitem esclarecer o seu diverso papel no culto funerário, revelando questões essenciais que estão relacionadas com a origem e a finalidade do chauabti.

Desta forma, o conjunto de servidores simboliza um conceito mais abrangente, relacionado com as noções de propriedade e de serviço, características do mundo terreno que continuarão a funcionar no Além.

A sociedade egípcia era profundamente agrícola. O faraó doava as terras do «Estado» aos funcionários e aos particulares. Estes eram obrigados a realizar corveias sazonais destinadas ao rei, ficando apenas com uma parte da produção para sua subsistência. Na prática, a organização do trabalho servil era da responsabilidade do senhor mas a sua realização era delegada aos seus dependentes, familiares e servos, libertando-o do cumprimento dessas inconvenientes tarefas.



Como a morte não constitui um fim absoluto mas um estado transitório para uma nova vida extraterrena, o defunto deveria continuar a realizar corveias para os deuses no paraíso agrícola. Para que fosse novamente dispensado de tal incumbência, podia basear-se em duas medidas:

1) O defunto era recompensado pelos serviços prestados em vida ao faraó, através de uma prerrogativa real, em forma de contrato legal ou de doação, que equivalia aos seus bens e serviços terrenos. Os seus descendentes (familiares e servidores) ficavam incumbidos de continuar a realizar no mundo terreno os respectivos deveres, vivendo nas terras concedidas pelo faraó, assegurando a sua própria subsistência e sobretudo a manutenção do culto funerário, que facultava as oferendas necessárias ao defunto.

2) Em caso de negligência por parte dos seus descendentes em cumprir as disposições inerentes ao culto funerário e como forma de garantir efectivamente a isenção relativa aos trabalhos no Além e a sua alimentação eterna, eram introduzidos nos túmulos modelos dos seus servidores, que reproduziam não só as actividades concretas ligadas à produção de alimentos mas também as relações sociais estabelecidas entre senhores e servidores que asseguravam o seu aprovisionamento e o estatuto gozado na vida terrena.

É pertinente acrescentar ainda o facto de os modelos de servidores apresentarem em algumas das suas inscrições o nome e o título do seu proprietário, para além de a sua disposição no túmulo implicar estarem acompanhadas pela própria estátua do defunto. Estas duas ideias facultam a hipótese de personificarem o próprio defunto, constituindo igualmente substitutos directos.

Em suma, o papel das estatuetas de servidores, que representa realidades diversas, bem como o uso da estátua do *ka* no culto funerário, que indica a constante preocupação de garantir a alimentação eterna do defunto, poderiam estar já relacionados no Império Antigo com a dupla função de substituto pessoal do defunto e de seu servidor. Então, a originalidade do Império Médio consiste em reunir, de forma prática e evidente, a imagem do proprietário e a do servidor numa só figura mumiforme.

Estas ideias sublinham que as concepções egípcias sobre a vida no Além potenciam um contínuo processo de criação metafórico ou simbólico, que não se coaduna com um sistema religioso único ou singular, mas com uma multiplicidade de aspectos complementares que enriquecem as práticas funerárias.

Acima de tudo, a origem do chauabti é múltipla pois desenvolve-se a partir do culto de oferendas e do culto da estátua nos túmulos de particulares durante o Império Antigo, expressando uma evolução das ideias acerca do Além no Império Médio.

Mas se os modelos de servidores são gradualmente substituídos pelo aparecimento do chauabti, a introdução da fórmula mágica nas inscrições da estatueta não só especifica a sua dupla função como também encerra em si própria a força de um documento legal, à imagem do mundo terreno, que procura, através da sanção do mundo divino, dispensar de forma efectiva o defunto de realizar as tarefas obrigatórias no Além, mantendo assim o estatuto privilegiado da sua vida terrena.

### III

No Império Novo, entre os chauabtis mumiformes, que continuam a tradição do Império Médio, sobressai um novo tipo de modelo, que representa o proprietário como uma pessoa viva, ricamente vestida com o traje dos vivos, de uso festivo e cerimonial.

A iconografia em traje dos vivos é aplicada ao chauabti pelo artesão do Império Novo, evocando a influência da moda, própria de uma época de prosperidade e de expansão. Por outro lado, demonstra a necessidade de traduzir, através do carácter pragmático da arte, as concepções egípcias sobre a vida no Além, que podem ser apreendidas pelo homem egípcio segundo variadas formas, revelando a existência de uma certa liberdade no trabalho do artesão, responsável pela aplicação de uma multiplicidade de aspectos complementares a uma só imagem, transformada numa verdadeira metáfora destinada a assegurar a ressurreição e o aprovisionamento eterno do defunto.

Se o corpo eterno do defunto permanece conservado no túmulo através da própria múmia e do sarcófago antropóide, com a iconografia em traje dos vivos o chauabti pode abandonar, por momentos, o envoltório fúnebre para representar uma pessoa viva, idealizada na sua plena juventude. Desta maneira, assemelha-se à estátua do *ka*, procurando-se sublinhar uma vez mais o papel do chauabti enquanto substituto pessoal do defunto e seu procurador de comida, responsável pela obtenção de alimentos indispensáveis à sobrevivência eterna, fundamentando paralelamente a sua função como servidor.

Esta configuração em traje dos vivos poderá constituir ainda uma reminiscência indirectamente relacionada com a mais antiga versão da fórmula mágica do chauabti, a

fórmula 472, cujas instruções frisavam a necessidade do texto ser recitado na presença de uma estátua de madeira, reforçando a hipótese de esta ser originalmente a própria estátua do *ka* do defunto, vestida com uma indumentária do dia-a-dia, antes de passar a ser substituída por uma estatueta com o formato mumiforme.

Existem outros pormenores nos *chauabtis* em traje dos vivos que parecem confirmar a importância da sobrevivência de elementos originais do passado de modo a enriquecer o carácter simbólico da iconografia funerária do Império Novo, criando-se entre a diversidade uma unidade complementar. É o caso da presença de certas características relacionadas com o estilo das estatuetas mumiformes do Império Médio, como os pés levemente delineados e juntos ou as mãos a saírem do envoltório fúnebre, que parecem não escapar à tipologia do traje dos vivos, sublinhando a função inicial do *chauabti* enquanto substituto da múmia.

Outro elemento singular utilizado nos *chauabtis* mumiformes, que evoca a função da estatueta enquanto substituto pessoal do defunto, é o pássaro *ba*, representado sobre o peito, de asas abertas, igualmente aplicado ao traje dos vivos. O pássaro *ba* pode encontrar-se igualmente representado no *chauabti* jacente, imagem da própria múmia, em repouso na sua cama funerária, nova forma excepcional do Império Novo. Como já foi referido, a natureza livre do *ba*, materializada nas asas abertas, devia unir-se ao corpo ritualmente mumificado, sua potencial residência, incutindo-lhe o sopro da vida para que a ressurreição do defunto se concretizasse. Observa-se, então, que um mesmo programa iconográfico podia ser aplicado a diversos tipos de *chauabtis*, de modo a criar uma poderosa e eficaz representação mágica<sup>296</sup>.

Com a «demotização» da morte e do culto funerário, o número de pretendentes a uma vida extraterrena aumenta durante o Império Médio. Todos os defuntos podem ascender ao paraíso solar de Ré, sendo transformados em *akhu*. Neste cenário, passam a viver entre os deuses e partilham com eles essa qualidade mágica de *akh*, imbuída de uma força criativa que possibilita a regeneração do defunto num novo ser com características divinas. No Império Novo, podiam ser considerados igualmente *sahu*, outra qualidade que confere aos defuntos um estatuto privilegiado, semelhante ao das divindades em geral. Se originalmente a configuração do *sah* corresponde à aparência de uma pessoa viva, antes de passar a ser mumiforme, ou seja, o corpo do defunto vestido com uma indumentária divina, é possível relacionar o *chauabti* em traje dos

---

<sup>296</sup> Ver Berlandini-Keller, «Gisants et Double-Gisants», em *Les Chaouabtis Serviteurs d'Éternité*, pp. 51-52, 63.

vivos com essa qualidade de origem solar, reafirmando-se assim a ressurreição do defunto, que pressupõe a sua união aos raios do sol para que pudesse viver eternamente.

Com a ascensão de Osíris no culto funerário, durante o Império Médio, o paraíso solar passa a estar sob a influência de Osíris, mas a onipotência de Ré não é completamente afectada, pois o defunto continua a depender dos raios solares para poder ressuscitar e viver no paraíso agrícola de Osíris. Ora, o chauabti mumiforme pode estar relacionado com o estado transfigurado de Osíris, o deus que ultrapassa a morte física ressuscitando, e a introdução nas inscrições das estatuetas do título de Osíris identifica o defunto com as qualidades divinas de Osíris, substituindo a antiga noção de *akh*. Mas o formato mumiforme como em traje dos vivos podem continuar a reforçar a conotação com a qualidade de *sah*, que implica a necessidade de a estatueta ser iluminada pelos raios solares de Ré, sem esquecer que o título de Osíris passa a estar acompanhado pelo termo solar *shedj*, para que defunto continue a receber a luz de Ré, condição essencial para a sua sobrevivência no domínio de Osíris. Uma vez mais, estamos perante a ideia de complementaridade que caracteriza o pensamento egípcio, associando duas concepções diferentes sobre o Além, uma osírica e outra solar, de forma a tornar mais eficaz a ressurreição do defunto.

Os símbolos profilácticos introduzidos nos chauabtis mumiformes e em traje dos vivos constituem importantes forças amuléticas destinadas a assegurar com êxito a viagem do defunto para a eternidade. Igualmente, representam os atributos das divindades em geral e não os atributos específicos de Osíris, como o bastão curvado e o malho, ligados à simbologia da realeza.

Logo, estes importantes símbolos profilácticos podem corroborar a ideia de que a estatueta mumiforme do Império Médio representa um ser com características divinas e não a própria múmia de Osíris, considerada igualmente um *sah*. A estatueta em traje dos vivos do Império Novo reforça esta noção de *sah*.

Não podemos então qualificar, de forma peremptória, o defunto como Osíris mas antes sugerir que o proprietário da estatueta não se torna no próprio deus e apenas se assemelha a ele, imitando o seu destino.

Em contrapartida, no período ramsésida, observa-se a tendência de as estatuetas apresentarem nas suas inscrições, o título de Osíris, como evidenciam certas estatuetas do presente trabalho. Há de facto uma evolução ideológica sobre as crenças na vida do Além, que por um lado fundamenta uma solarização do defunto desde o Império Antigo, e, por outro, consolida a osirificação do defunto a partir do Império Médio.

A origem do chauabti não está directamente relacionada com a identificação do defunto a Osíris, apenas expressa o desejo de vida eterna do seu proprietário junto dos deuses. Com o passar do tempo o significado da estatueta evolui, ao revelar indícios sobre a predominância desse deus no culto funerário, e a consequente identificação do seu proprietário com Osíris continua a não revelar uma associação directa com o deus mas apenas que o defunto passa a pertencer ao seu reino, vivendo e trabalhando para ele, de forma a assegurar a sua sobrevivência eterna.

#### IV

No Império Novo, a generalização do capítulo 6 nas inscrições das estatuetas mumiformes do Império Novo, vem sublinhar o papel do chauabti como servidor pessoal destinado a trabalhar no Além.

A partir de finais da XVIII dinastia, o chauabti mumiforme é representado com os instrumentos agrícolas dos servidores, sendo possível visualizar pela primeira vez o seu carácter híbrido. A presença deste novo elemento não deixa de marcar outro patamar na evolução no significado do chauabti, dado que a função de substituto do defunto tende a ser suplantada pela função de servidor. Não se pode falar mais da verdadeira estátua *sah* do proprietário, visto ser antes reforçado o seu papel ligado à subserviência.

De uma maneira geral, as estatuetas em traje dos vivos do presente trabalho apresentam, no seu saíote comprido, inscrições sobre o capítulo 6 do «livro dos Mortos», que definem a lista de tarefas agrícolas que o defunto deverá efectuar no Além, como a lavoura dos campos, a sua irrigação e as sementeiras. Esta lista de tarefas é completada pelos diversos instrumentos agrícolas que as estatuetas passam a possuir: alviões, para lavrar as terras, sacos ou cestos para transporte de sementes, vasos para transporte de água e moldes para o fabrico de tijolos.

O chauabti em traje dos vivos apresenta-se equipado com atributos dos servidores, observando-se igualmente a elaboração de um produto híbrido. Mas se a representação do chauabti mumiforme com os instrumentos agrícolas potencia a sua natureza de servidor e pode não constituir mais uma estátua *sah* do seu proprietário, a inovação do traje dos vivos na iconografia dos chauabtis parece querer continuar a frisar a sua associação à qualidade de *sah* do defunto. Neste contexto, a antiga noção de

substituto pessoal do defunto, com características divinas e eternas, permanece ainda vinculada no chauabti em traje dos vivos.

Assim, se o chauabti em traje dos vivos apresenta o defunto com um carácter divino, a representação dos instrumentos permite estabelecer uma ligação estreita entre o aspecto das figuras e as inscrições do capítulo 6, sobressaindo a dupla função da estatueta e criando-se, uma vez mais, uma ideia de unidade e de complementaridade<sup>297</sup>.

A presença constante da fórmula mágica nas estatuetas do presente trabalho lembra-nos que todos os defuntos devem trabalhar para os deuses no Além, e para escapar a essa obrigação esperam ser dispensados pelos deuses através do papel do seu servidor pessoal, que toma o seu lugar nas corveias do Além.

O defunto é um servidor de Osíris, tal como era o súbdito do rei na terra. Se o senhor tenta escapar às tarefas no mundo terreno através de servidores, faz o mesmo no Além; a relação com os servos continua e não é interrompida com a morte física. Mas a prerrogativa de ficar isento dos trabalhos no Além não era um direito incondicional pois deveria ser sancionada através de um decreto dos deuses<sup>298</sup>. Assim se esclarece o papel do texto mágico (necessário para a obtenção de direitos e obrigações), semelhante aos decretos reais terrenos, estabelecendo-se uma interacção de senhores e servidores como continuação das relações sociais terrenas.

O capítulo 6 não descreve apenas as tarefas a serem realizadas no Além mas sobretudo a obrigação do servidor de responder ao chamamento do seu senhor, para que satisfaça os seus desejos: substituí-lo no trabalho servil do outro mundo e de providenciar a sua alimentação eterna, mantendo o seu estatuto de privilegiado.

## V

Para finalizar, é possível enunciar as ideias mais importantes relacionadas com as estatuetas em traje dos vivos destacando as seguintes linhas:

- o chauabti em traje dos vivos sintetiza a força da imagem e da escrita, que reproduz no Além, através do princípio de substituição mágico, as necessidades da vida terrena do defunto, de forma a assegurar o seu renascimento eterno

---

<sup>297</sup> Ver Bovot, «Le Chaouabti “Menier”, une Typologie Singulière», em *Toutankhamon Magazine*, p. 38.

<sup>298</sup> Ver Schneider, «Les Chaouabtis comme Laissez-Passer», em *Les Chaouabtis Serviteurs d'Éternité*, p. 37.

- o chauabti em traje dos vivos representa uma pessoa viva, idealizada na sua plena juventude, assemelhando-se à estátua do *ka*

- os símbolos profiláticos, bem como o próprio traje cerimonioso, de tecido transparente e ricamente plissado, deixando adivinhar os contornos do corpo (relacionado com uma função sexual e erotizante, evocação do «princípio feminino» que simboliza a força regenerativa do poder sexual), os ornamentos, como os vários tipos de jóias, as requintadas cabeleiras, a maquilhagem, equivalem a uma produção de um autêntico programa iconográfico imbuído de uma força amulética, para ajudar o defunto a atingir o seu renascimento, adquirindo qualidades divinas e eternas

- o chauabti em traje dos vivos pode estar relacionado com a qualidade de *sah* do defunto, com características divinas e eternas, sublinhando a função da estatueta como substituto pessoal do defunto

- com o aumento do predomínio de Osíris no culto funerário, a mudança do paraíso agrícola, originalmente uma região solar, para o domínio de Osíris, tem consequências importantes na iconografia e no significado das estatuetas, surgindo a representação de instrumentos agrícolas, que reforçam o papel de servidor

- a generalização das inscrições do capítulo 6 no saíote comprido das estatuetas, indica que a sua essência permanece relacionada com o cumprimento de uma obrigação, a corveia agrícola

- o defunto é um servidor de Osíris; passa a viver no seu reino e a trabalhar para ele, de forma a poder assegurar o seu aprovisionamento eterno

- através da fórmula mágica, o defunto espera ficar isento de trabalhar no Além e manter o seu estatuto privilegiado

- o defunto iria usar um traje requintado e cerimonioso nos duros trabalhos do Além, mas na prática o seu servidor permanecia como seu substituto

- a utilização do título de Osíris implica que o defunto seja o senhor dos chauabtis mas que igualmente ele dependa dos servidores que eles representam

- o título de Osíris, observado na inscrição frontal de várias estatuetas, pode substituir a noção antiga de *akh*, identificando o defunto com as qualidades divinas de Osíris

- a associação do título de Osíris ao termo solar *shedj* realça que o defunto continua a depender da luz de Ré para sobreviver no paraíso de Osíris, sendo as duas diferentes concepções sobre o Além essenciais para o renascimento do defunto

- as mãos das estatuetas de Hui (fig. 26) e de Paentaueret (fig. 39) parecem segurar dois chicotes; a presença destes novos utensílios, que se impõe no Terceiro Período Intermediário, abre caminho para um novo significado da estatueta. O aumento dos chauabtis nos túmulos tende a aumentar exponencialmente, representando uma massa de servidores anónimos que deverão ser supervisionados por um chefe ou capataz, vestido com o traje dos vivos e equipado com chicotes de modo a impor a sua autoridade. O chauabti despessoaliza-se e torna-se numa figura anónima destinada a cumprir as tarefas no Além, desvinculando-se da sua função de substituto pessoal do defunto.



**APÊNDICE**  
**DOCUMENTAL**

## 1. ESTATUETAS: MÃOS CRUZADAS COM SÍMBOLOS PROFILÁCTICOS

### Fig. 1 - NEBSEMEN

Datação: XIX-XX dinastias

Material: diorite

Dimensões: alt.: 46 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; as mãos seguram objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e o nó de Ísis); túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés calçados e separados

Inscrições: nome e título do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Escriba do tesouro do senhor das Duas Terras, Nebsemen, justificado»

Local: Museu do Louvre (E 3430)

Bibliografia: Bovot, «Les Chaouabtis du Musée du Louvre», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, pp. 5, 8



**Fig. 2 - MERIRÉ**

Datação: XVIII dinastia (final)

Material: serpentina

Dimensões: alt.: 23 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa, mas os pés estão danificados

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; mãos com objectos sagrados e profilácticos ( pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços

Inscrições: versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas horizontais no saiote

Localização: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Bibliografia: Hayes, *The Scepter of Egypt*, vol. II, p. 324





**Fig. 3 - RAI AI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: calcário castanho

Dimensões: alt.: 26,2 cm; larg.: 11 cm

Técnica: modelação boa, sem pintura

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; depressões nos lóbulos; braços cruzados sobre o peito; as mãos seguram objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental de formato triangular e plissado; pés calçados e separados

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em quatro colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Osíris Rai ai, justificado» (a fórmula de justificação aparece no feminino como *maet*)

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 62)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 83-84; III, p. 31





**Fig. 4 - HUI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: calcário amarelo, sem pintura

Dimensões: alt.: 31 cm; larg.: 10 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: estatueta partida ao nível dos joelhos

Detalhes: cabeleira dupla; queixo com barbicha; depressões nos lóbulos; colar de várias voltas; braços cruzados; mãos com alviões e objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); cesto sobre o ombro esquerdo; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em seis colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escriba do rei, intendente do gado do senhor das Duas Terras, Hui. Ele diz: Ó chauabti (...）」

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 61)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 85-86; III, p. 32





**Fig. 5 - PENDUÁ**

Datação: final da XVIII dinastia e princípio da XIX

Materiais: alabastro, com detalhes a tinta preta na cabeleira, olhos e sobrancelhas, vermelha no rosto, boca, mãos, amuletos e o quadro de inscrição

Dimensões: alt.: 19, 8 cm; larg.: 7, 1 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; traços de cosmética nos olhos e sobrancelhas; braços cruzados sobre o peito; as mãos seguram objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços

Inscrições: *Schedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental, a tinta branca

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escreba do tesouro, Penduá, justificado»

Local: Musée d'Art et d'Histoire de Genève (MAH D 3)

Bibliografia: Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, pp. 25-26



**Fig. 6 - SUTI**

Datação: XIX-XX dinastia

Material: alabastro

Dimensões: alt.: 34 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; mãos com objectos sagrados e profilácticos ( pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas largas e plissadas; saio comprido; avental de formato triangular e plissado, pés juntos e descalços

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas horizontais

Tradução frontal: «Osíris, escriba real, intendente do tesouro do senhor das Duas Terras, Suti, justificado»

Local: Museu do Louvre (E 3431)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 28, 84





**Fig. 7 - HUI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: alabastro

Dimensões: alt.: 25cm

Técnica: modelação boa, com detalhes de pintura a negro na cabeleira, no rosto, nas mãos, atributos, abdómen e inscrições; traços a vermelho nas extremidades da roupa

Conservação: pés partidos

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos seguram objectos sagrados e profiláticos ( pilar de Osíris e nó de Ísis); cesto sobre o ombro esquerdo; túnica com mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, o nome e o respectivo título numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escreba, Hui, justificado. Diz ele: Ó chauabti (... )»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 56a)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 85; III, p. 32





**Fig. 8 - KHAEMUASET**

Datação: XIX dinastia

Material: serpentina

Dimensões: alt.: 30,2 cm; larg: 11 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa, mas parte posterior da cabeça está danificada

Detalhes: cabeleira redonda, com uma madeixa lateral encaracolada, característica do respectivo cargo de sumo sacerdote de Ptah; queixo com barbicha; colar de várias voltas; braços cruzados sobre o peito; mãos com objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas compridas e justas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés calçados e separados

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em três colunas verticais no saiote

Tradução frontal: «Osíris, filho do rei, sacerdote *sem*, Khaemuaset, justificado»

Local: Museu do Louvre (E 916- N 478)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 48, 92



**Fig. 9 - HATIAI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: serpentina (?)

Dimensões: alt.: 28,5 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar de duas voltas e brincos nas orelhas; braços cruzados sobre o peito; mãos com objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); sobre os ombros dois alviões; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental de formato triangular e plissado; pés descalços

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que sigam as (oferendas?) (para o) altar perante Osíris, para o ka do Osíris Hatiai»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 19





**Fig. 10 - HESIEFHESUNESU**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: madeira, com detalhes pintados a negro no rosto, saiote a branco e inscrições a amarelo

Dimensões: alt.: 19,4 cm; larg.: 5 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar com um medalhão; braços cruzados; mãos seguram objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); sobre os ombros dois alviões; nas costas, dois instrumentos agrícolas; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental de formato triangular plissado; pés calçados e separados

Inscrições: título de Osíris, o nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em oito colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Osíris Hesiefhemsunesu, justificado, servidor doméstico do rei»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (CI 3)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 55; III, p. 17



**Fig. 11 - PAHEMNETJER**

Datação: XIX dinastia

Material: faiança, com detalhes a negro na cabeleira, rosto, ornamentos, extremidades do avental, atributos e inscrições

Dimensões: alt.: 17, 0 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla em relevo; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados; mãos com objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica de mangas largas; saiote comprido; avental de formato triangular, plissado

Inscrições: título e nome do proprietário numa coluna vertical no avental, delimitada a negro

Tradução frontal: «Para o ka do vizir (...) Pahemnetjer»

Local: Petrie Museum

Bibliografia: Stewart, *Egyptian Shabtis*, p. 20





**Fig. 12 - AHMÉS**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: serpentina preta, com detalhes a branco

Dimensões: alt.: 25,5 cm; larg.: 8,4 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; queixo com barbicha; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados abraçam o *ba*; mãos com objectos sagrados e profilácticos (pilar de Osíris e nó de Ísis); túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés calçados e separados; parte inferior do corpo pintada a negro

Inscrições: invocação de oferendas, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em seis linhas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que sigam todas (as oferendas) para o altar deles, todas as coisas boas e puras»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 63)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 80-81; III, p. 30



**Fig. 13 - ANÓNIMA**

Datação: XIX dinastia

Material: pedra

Dimensões: sem referência no autor

Técnica: modelação boa

Conservação: boa, mas o pé esquerdo está partido

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas; braços cruzados sobre o peito abraçam o *ba*; mãos com dois alviões; túnica de mangas largas e plissadas; saíote plissado e comprido; avental plissado de formato triangular; pés calçados

Inscrições: anepígrafa

Local: Museu Egípcio de Turim (2806)

Bibliografia: Borla, «Les Statuettes Funéraires du Musée de Turin», em *Les Chaouabtis Serviteurs d'Éternité*, p.24





**Fig. 14 - RAMESSUHESI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: serpentina, com detalhes incisivos a branco

Dimensões: alt.: 15,2 cm; larg.: 5,5 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; barbicha curta; lóbulos com depressões; braços cruzados abraçam o *ba*; mãos abertas e vazias; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Schedj* introdutório, título de Osíris, nome do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, Ramessuhesi»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 41)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 84-85; III, p. 31





**Fig. 15 - SUNERO**

Datação: XIX dinastia

Material: esteatite

Dimensões: alt.: 21,4 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; barbicha; colar de várias voltas; braços cruzados sobre o peito; mãos vazias abraçam o *ba*; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés calçados e separados

Inscrições: *Schedj* introdutório, título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental

Tradução frontal: « Que brilhe o Osíris Sunero »

Local: sem referência no autor

Bibliografia: Taylor, *Death and the Afterlife*, p. 123





**Fig. 16 - DJEHUTIMÉS**

Datação: XVIII dinastia (?)

Material: arenito

Dimensões: alt.: 20,8 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira tripartida; barbicha; pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito abraçam o *ba*; mãos vazias; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Schedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» no saiote em seis colunas horizontais

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escriba real do celeiro, Djehutimés, justificado»

Local: Museu do Louvre (N 2934 B)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 30, 88



**Fig. 17 - UEPUAUETMÉS**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: madeira (ébano), com detalhes a branco nas inscrições

Dimensões: alt.: 25 cm; larg.: 6,8 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas; braço direito cruzado abraça o *ba*; braço esquerdo estendido; mão direita vazia; mão esquerda segura o *djed*; manto comprido e plissado; saiote comprido; avental de formato triangular plissado; pés descalços

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em quatro colunas verticais na estela que faz de pilar dorsal

Tradução frontal: «Osíris, chefe da equipa (de marinheiros) da casa do rei (Casa de Vida) Uepuauetmés, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AH 117)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 54-55; III, p. 17





## 2. ESTATUETAS: MÃOS CRUZADAS COM INSTRUMENTOS AGRÍCOLAS

**Fig. 18 - KASA**

Datação: XIX dinastia

Material: serpentina preta

Dimensões: alt.: 19,3 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa, mas a parte esquerda do avental está danificada

Detalhes: cabeleira tripartida; traços de cosmética em relevo; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois alviões; no ombro esquerdo encontra-se suspenso um cesto; saiote comprido; avental de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais

Tradução frontal: «Osíris Kasa, justificado, em paz»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, pp. 91-92





**Fig. 19 - KENI**

Datação: XIX dinastia

Material: serpentina preta

Dimensões: alt.: 17,8 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: parte posterior da cabeça e das costas danificadas; racha nos pés

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas; braços cruzados sobre o peito; mãos seguram dois alviões, sobre as costas um cesto suspenso; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, o nome do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris Keni, justificado. Diz ele: Ó (...))»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, pp. 90-91





**Fig. 20 - NAIA**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: serpentina, sem pintura, com detalhes incisivos a branco

Dimensões: alt.: 11 cm; larg.: 3,6 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados; mãos seguram dois alviões, no ombro esquerdo encontra-se suspenso um cesto; túnica com mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental de formato triangular plissado; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, o nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas verticais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, intendente do gado, Naia»

Local: Museu de Antiquidades de Leiden (AST 40b)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, pp. 82-83; III, p. 31





**Fig. 21 - NAKHTAMON**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: calcário castanho

Dimensões: alt.: 18,8 cm; larg.: 7,3 cm

Técnica: modelação boa, sem pintura

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; barbicha; depressões nos lóbulos; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos seguram dois alviões, sobre cada ombro encontra-se suspenso um pote, e, sobre as costas um cesto suspenso na diagonal; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais

Tradução frontal: «Todas (as oferendas) para o altar (...) para o ka do Osíris Nakhtamon, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (L.VII.7)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 83; III, p. 31



**Fig. 22 - PENONURIS**

Datação: XIX dinastia

Material: calcário

Dimensões: alt.: 28,5 cm; larg.: 8,2 cm

Técnica: modelação boa, com detalhes pintados a negro na cabeleira; a vermelho no rosto e alviões

Conservação: avental e pés danificados

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois alviões; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos», em 6 colunas horizontais que preenchem quase a totalidade do avental

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, sumo sacerdote de Min, Penonuris, justificado. Diz ele: Ó chauabti, se o Osíris Penonuris for designado para fazer todo o trabalho que (...)»

Local: Musée de Picardie

Bibliografia: Perdu e Rickal, *La Collection du Musée de Picardie*, p. 68





**Fig. 23 - HORNAKHT**

Datação: XIX dinastia

Material: calcário branco

Dimensões: alt.: 21,6 cm; larg.: 6,8 cm.

Técnica: modelação boa, com traços de pintura a negro na cabeleira, no rosto, na barba, e nas linhas que separam as inscrições; a verde na pulseira e inscrições, a vermelho no colar e alviões

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla, pintada a negro; queixo com barbicha; depressões nos lóbulos; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos com instrumentos agrícolas, dois alviões; sobre o ombro esquerdo encontra-se suspenso um cesto; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco linhas verticais

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, Hornakht, justificado»

Local: Museu de Antiquidades de Leiden (AST 49)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 86; III, p. 32



**Fig. 24 - ANÓNIMA**



Datação: final da XVIII e princípio da XIX dinastias

Material: calcário branco, com detalhes a negro e a vermelho

Dimensões: alt.: 22,5 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: pés partidos

Detalhes: cabeleira dupla pintada a negro; colar de várias voltas; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois alviões, sobre as costas um cesto suspenso; saiote comprido; avental plissado de formato triangular

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, sem nome (o nome seria acrescentado em função do cliente) numa coluna vertical no avental, a tinta negra; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas verticais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris (...), justificado»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, pp. 88-89



Fig. 25 - PENDUÁ



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: calcário branco

Dimensões: alt.: 19,5 cm; larg.: 8 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: detalhes apagados no avental, racha no lado esquerdo da cabeleira, restos de pintura na cabeleira, pé esquerdo partido

Detalhes: cabeleira dupla com restos de pintura a negro; olhos pintados a negro; lábios pintados a vermelho; braços cruzados; mãos com dois alviões, com os contornos pintados a vermelho; túnica com mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário numa coluna vertical no avental, preenchidos a tinta verde; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco linhas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escreba do duplo tesouro, Penduá, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 50)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 81; III, p. 30



**Fig. 26 - HUI**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: calcário

Dimensões: alt.: 6 cm

Técnica: modelação boa, com detalhes de pintura a negro na cabeleira, rosto e inscrições

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira tripartida; colar com amuleto; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois alviões ou chicotes (?); túnica de mangas largas e plissadas; saiote plissado e curto (?); pés descalços

Inscrições: nome e título do proprietário numa coluna vertical, delimitada a negro, no próprio saiote

Tradução frontal: «O bom escriba, Hui»

Local: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Bibliografia: Hayes, *The Scepter of Egypt*, vol. II, p. 382.



**Fig. 27** - UEPETNEFER



Datação: XIX dinastia

Material: alabastro com detalhes a tinta negra

Dimensões: alt.: 11 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois alviões; túnica de mangas plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário, na coluna vertical no avental, a tinta negra

Tradução: «Osíris, nobre, governador, Uepetnefer, justificado»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, pp. 95-96



**Fig. 28 - PTAHEMHEB**



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: alabastro, com detalhes a negro

Dimensões: alt.: 15,5 cm; larg.: 5,5 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla pintada a negro, juntamente com os olhos, as sobrancelhas, e os alviões; lábios pintados a vermelho; peitoral com escaravelho pintado; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; coluna vertical na parte posterior do saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, intendente do gado, Ptahemheb, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (CI 9)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 82; III, p. 30



**Fig. 29** - NAKHTAMON



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: alabastro, verde-acastanhado, sem pintura, com detalhes incisivos a branco

Dimensões: alt.: 20,5 cm; larg.: 7,6 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: racha profunda abaixo dos joelhos, nariz e pés danificados

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos com dois alviões; nas costas encontra-se suspenso um cesto na diagonal; túnica com mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental de formato triangular plissado; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, o nome do proprietário, na coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em cinco colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, Nakhtamon, justificado»

Local: Museu de Antiquidades de Leiden (L.VII.6.)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 83; III, p. 31



Fig. 30 - PENDUÁ



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: esteatite cinzenta, com detalhes incisivos

Dimensões: alt.: 13cm; larg.: 4,2 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa, mas os pés estão partidos

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados; mãos com dois alviões; no ombro esquerdo, um cesto suspenso; túnica com mangas compridas e justas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, na coluna vertical do avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em três linhas verticais ao longo do saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, Penduá»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 64b)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, III, p. 30; II, pp. 81-82



**Fig. 31 - ANÓNIMA**



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: arenito vermelho, com detalhes pintados a vermelho no corpo; a negro na cabeleira

Dimensões: alt.: 27,5 cm; larg.: 10,3 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: detalhes das inscrições apagados

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica com mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, espaço aberto para o nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em sete colunas verticais no saiote

Tradução frontal: «Osíris (...), justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 27)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 87; III, p. 32



**Fig. 32 - ANÓNIMA**



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: esteatite verde

Dimensões: alt.: 12,2 cm; larg.: 3,9 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: superfície danificada por brechas ao longo da parte anterior e posterior

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris na coluna vertical no avental; espaço aberto para o nome do proprietário

Tradução: «Que brilhe o Osíris (...), justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AF 68)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 87; III, p. 32



Fig. 33 - ANÓNIMA



Datação: XIX dinastia

Material: arenito vermelho, com traços pintados a azul nas costas

Dimensões: alt.: 20 cm; larg.: 7,7 cm

Técnica: modelação boa, mas inacabada

Conservação: superfície danificada

Detalhes: cabeleira tripartida; colar de várias voltas; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica com mangas compridas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços

Inscrições: anepígrafa

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (H.III.M.1)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 87; III, p. 32



**Fig. 34 - TJURI**

Datação: XIX dinastia

Material: pedra

Dimensões: alt.: 14,3 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; as mãos com dois alviões; túnica de mangas compridas; saíote comprido; avental plissado de formato triangular; pés separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, título do proprietário numa coluna vertical que ultrapassa o avental até aos pés; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em colunas horizontais (onde se pode ler o nome do proprietário)

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, comandante dos archeiros do senhor das Duas Terras»

Local: Museu do Louvre (E 3964)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 49, 93



**Fig. 35** - PTAHMÉS



Datação: XIX dinastia

Material: pedra

Dimensões: alt.: 20,7 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar de várias voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos seguram dois alviões: a lâmina da mão esquerda é larga e a da mão direita é pontiaguda; túnica de mangas largas e plissadas; saio comprido; avental plissado de formato triangular; pés calçados e separados

Inscrições: *Schedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário numa coluna vertical no avental

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escriba real, mordomo Ptahmés, justificado»

Local: Museu do Louvre (AF 12824)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 29, 93



**Fig. 36 - AMENMÉS**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: madeira, com detalhes pintados a vermelho no corpo e saiote; a negro na cabeleira, linhas dos olhos e sobrancelhas, barbicha e alviões; a amarelo no tronco, a branco nas inscrições

Dimensões: alt.: 24,5 cm; larg.: 8 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: pés e nariz partidos; brechas na parte esquerda do saiote, nos pés e parte posterior do saiote

Detalhes: cabeleira dupla e barbicha; lóbulos das orelhas com depressões; colar liso, sem estar trabalhado, e pulseiras nos pulsos; braços cruzados; mãos com dois alviões, cestos no ombro esquerdo e nas costas; túnica com mangas compridas e justas ou sem mangas (?); saiote comprido; avental de formato triangular plissado

Inscrições: Texto de solicitação numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em seis colunas horizontais no saiote

Tradução frontal: «(...) todas as coisas boas que se faz na necrópole»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AH 123)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 54; III, p. 17



**Fig. 37 - KHONSU**



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: terracota

Dimensões: alt.: 17,7 cm

Técnica: modelação medíocre, com detalhes pintados a negro na cabeleira, no rosto, ornamentos, e inscrições; a branco no rosto e roupa, a vermelho no rosto, pescoço, mãos e pés, ornamentos, alviões, extremidades da roupa

Conservação: superfície e pés danificados

Detalhes: cabeleira dupla; sinal indicativo de orelhas furadas; colar de várias voltas; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica de mangas compridas; saiote comprido; avental de formato triangular, plissado; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental

Tradução: «Osíris Khonsu, justificado»

Local: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



**Fig. 38 - KHONSU**

Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: terracota

Dimensões: alt.: 17,7 cm

Técnica: modelação medíocre, com detalhes pintados a negro na cabeleira, no rosto, ornamentos e inscrições; a branco no rosto e roupa, a vermelho no rosto, pescoço, mãos e pés, ornamentos, alviões, extremidades da roupa

Conservação: superfície e pés danificados

Detalhes: cabeleira dupla; sinal indicativo de orelhas furadas; colar de várias voltas; braços cruzados; mãos com dois alviões; túnica de mangas compridas; saiote comprido; avental de formato triangular, plissado; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, nome do proprietário numa coluna vertical no avental

Tradução: «Osíris Khonsu»

Local: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



**Fig. 39 -**

PAENTAUERET



Datação: XIX-XX dinastias

Material: faiança azul com detalhes a negro na cabeleira, nos olhos, sobrancelhas, boca, e chicotes

Dimensões: alt.: 14,0 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa, com texto parcialmente desaparecido

Detalhes: cabeleira dupla em relevo; braços cruzados sobre o peito; mãos com dois chicotes, caindo ao longo dos braços; túnica; saiote comprido; avental de formato trapezoidal

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, pintado a negro, numa coluna vertical no avental, delimitada a negro

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris, escriba real do senhor das Duas Terras, Paentaueret, justificado»

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, p. 148



### 3. ESTATUETAS: MÃOS CRUZADAS E VAZIAS

**Fig. 40 - ANÓNIMA**

Datação: XIX-XX dinastia

Material: alabastro, com detalhes pintados a negro na cabeleira, no rosto

Dimensões: alt.: 26 cm

Técnica: modelação boa

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; colar de duas voltas e pulseiras nos pulsos; braços cruzados sobre o peito; mãos vazias e fechadas; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços

Inscrições: anepígrafa

Local: Museu do Louvre (N 2705)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 19, 87



**Fig. 41 - RAMÉS**



Datação: XIX dinastia

Material: alabastro, com detalhes a negro

Dimensões: alt.: 17,6 cm; larg.: 6 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa, mas os detalhes da sua fisionomia encontram-se esbatidos

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos fechadas e vazias; túnica com mangas plissadas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário, na coluna vertical no avental;

duas colunas ao longo de um pilar vertical à qual está endossada a estatueta

Tradução frontal: «Osíris, excelente escriba real (...) Ramés»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 60)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 84; III, p. 31



**Fig. 42 - AMENEMHAT**

Datação: XIX dinastia (final)

Material: alabastro com detalhes a negro e a vermelho no rosto, a negro nas inscrições

Dimensões: alt.: 15,5 cm; larg.: 5,9 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa, mas certos detalhes da sua fisionomia, da cabeleira e das mãos estão esbatidos

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos fechadas e vazias; sobre as costas aparecem os traços pouco vincados de um cesto suspenso (?); túnica com mangas largas; saiote comprido; avental comprido de formato triangular; pés descalços

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em seis linhas horizontais ao longo do saiote

Tradução: «Que brilhe o Osíris, escriba real Amenemhat, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 56b)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 81; III, p. 30



Fig. 43 - PIAI



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: serpentina preta, sem pintura, com detalhes incisivos a branco

Dimensões: alt.: 15 cm; larg.: 4,6 cm

Técnica: boa modelação

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados; mãos fechadas e vazias; túnica com mangas compridas e justas (?); saiote comprido; avental comprido de formato triangular, apenas plissado na sua parte superior e nas partes laterais; pés descalços e separados

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome do proprietário, numa coluna vertical no avental; versão do capítulo 6 do «Livro dos Mortos» em quatro linhas verticais ao longo no saiote

Tradução frontal: «Que brilhe o Osíris da Casa de Vida, Piai, justificado»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (AST 40a)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 82; III, p. 30



Fig. 44 - ANÓNIMA

Datação: Império Novo

Material: madeira

Dimensões: alt.: 22,2 cm; larg.: 6,5 cm

Técnica: modelação medíocre, com traços de pintura a negro na cabeleira e rosto

Conservação: brechas no avental e na base

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre o peito; mãos vazias e fechadas; túnica de mangas largas e plissadas; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pernas afastadas; pés descalços

Inscrições: anepígrafa

Local: Museu Fine Arts de Boston (72.4118)

Bibliografia: S. D`Auria, P. Lacovara, e C. H. Roehrig (dir.), *Mummies and Magic*, p. 155



**Fig. 45** - ANÓNIMA



Datação: Império Novo

Material: madeira de acácia pintada

Dimensões: alt.: 20,5 cm; larg.: 5,9 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: racha ao longo do lado direito e nos pés; pintura alterada e quase toda desaparecida

Detalhes: cabeleira tripartida comprida; os olhos e sobrancelhas pintados a negro; braços cruzados; mãos fechadas e vazias; túnica com mangas compridas e justas; saiote comprido; avental de formato triangular; pés descalços

Inscrições: anepígrafa

Local: Musée d'Art et d'Histoire de Genève (MAH D 20)

Bibliografia: Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, pp. 34-35



**Fig. 46 - ANÓNIMA**



Datação: XIX dinastia

Material: madeira com detalhes a preto

Dimensões: alt.: 19,5 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla; braços cruzados sobre a barriga; saiote comprido; avental de formato triangular; pés descalços

Inscrições: anepígrafa

Local: desconhecido (sem indicação no autor)

Bibliografia: Schlögl e Brodbeck, *Ägyptische Totenfiguren*, pp. 129-130



#### 4. ESTATUETAS: MÃOS SOBRE AS COXAS

**Fig. 47 - SENNEDJEM**

Datação: XIX dinastia

Material: calcário

Dimensões: (?)

Técnica: modelação boa, detalhes pintados a negro na cabeleira, no rosto, nos mamilos e umbigo, e, inscrições; a vermelho no tom de pele, a amarelo na roupa, a branco nas unhas dos pés

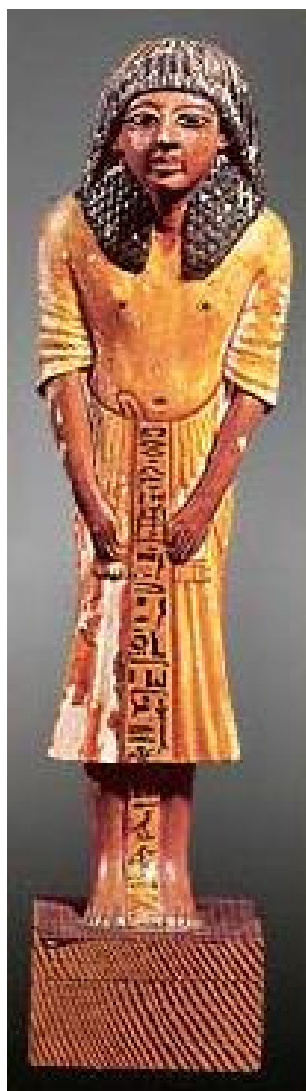
Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla, traços de olhos e sobrancelhas; braços estendidos; mãos vazias em repouso sobre as coxas; túnica com mangas plissadas, cujo tecido transparente, deixa adivinhar os mamilos e umbigo; saiote comprido; avental plissado de formato triangular; pés descalços e separados

Inscrições: texto de invocação, nome do proprietário numa coluna vertical que ultrapassa o avental e se estende até aos pés

Tradução frontal: «Que sigam todas (as oferendas) para o altar de Amon de Tebas, para o ka de Sennedjem, justificado»

Local: Museu Egípcio do Cairo



**Fig. 48 - SUNERO**



Datação: XIX dinastia

Material: faiança, com detalhes pintados a negro na cabeleira, rosto, ornamentos, extremidades da roupa, e inscrições; a branco na roupa, a vermelho na pele

Dimensões: alt.: 17 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira dupla em relevo; colar de várias voltas, e, pulseiras nos antebraços e pulsos; braços estendidos; mãos vazias em repouso sobre as coxas; túnica de mangas largas; saiote comprido; avental de formato triangular, plissado; pés descalços e separados

Inscrições: título de Osíris, nome e título do proprietário, pintado a negro, numa coluna vertical no avental, delimitada a negro

Tradução frontal: «Para o Osíris, chefe dos arqueiros, Sunero»

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (L.VII.15b)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 107; III, p. 42



Fig. 49 - UABET

Datação: Império Novo

Material: madeira, com detalhes pintados a negro na cabeleira, no rosto e inscrições; a vermelho na pele, a branco na roupa e olhos

Dimensões: alt.: 19,3 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: boa

Detalhes: cabeleira tripartida; braços estendidos; mãos vazias em repouso sobre as coxas; túnica de mangas largas e curtas; saiote abaixo da linha dos joelhos; pernas afastadas; pés descalços

Inscrições: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título da proprietária numa coluna vertical, delimitada a negro no próprio saiote

Tradução frontal: «Que brilhe a Osíris, dona de casa, Uabet, justificada»

Local: Museu do Louvre (N 2707)

Bibliografia: Bovot, *Chaouabtis*, pp. 49, 85



**Fig. 50** - DUATNEFERT



Datação: Império Novo

Material: madeira

Dimensões: alt.: 17,1 cm; larg.: 4,4 cm

Técnica: modelação medíocre

Conservação: pés partidos; o antebraço esquerdo partido a partir do cotovelo; manga e mão direitas danificadas; pintura alterada

Detalhes: cabeleira tripartida pintada a negro, juntamente com os olhos; tom de pele pintado a vermelho; colar de oito voltas, pintado a negro; braços estendidos; mãos vazias em repouso sobre as coxas; túnica com mangas até à linha dos cotovelos; na manga esquerda, traços horizontais marcam o plissado; saiote comprido; avental de formato triangular, com o plissado marcado a traços vermelhos; pernas em relevo separadas

Inscrição: *Shedj* introdutório, título de Osíris, nome e título da proprietária, numa coluna vertical, delineada por uma linha vermelha no avental

Tradução frontal: «Que brilhe a Osíris, dona de casa, Duatnefret, justificada»

Local: Musée d'Art et d'Histoire de Genève (MAH D 17)

Bibliografia: Chappaz, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes*, p. 28



**Fig. 51 - RÉ**



Datação: XIX dinastia (princípio)

Material: madeira, com traços de pintura a negro na cabeleira, a vermelho no rosto, pescoço e mãos, a branco no vestuário, a vermelho nas linhas plissadas do avental

Dimensões: alt.: 24 cm; larg.: 7,1 cm

Técnica: modelação boa

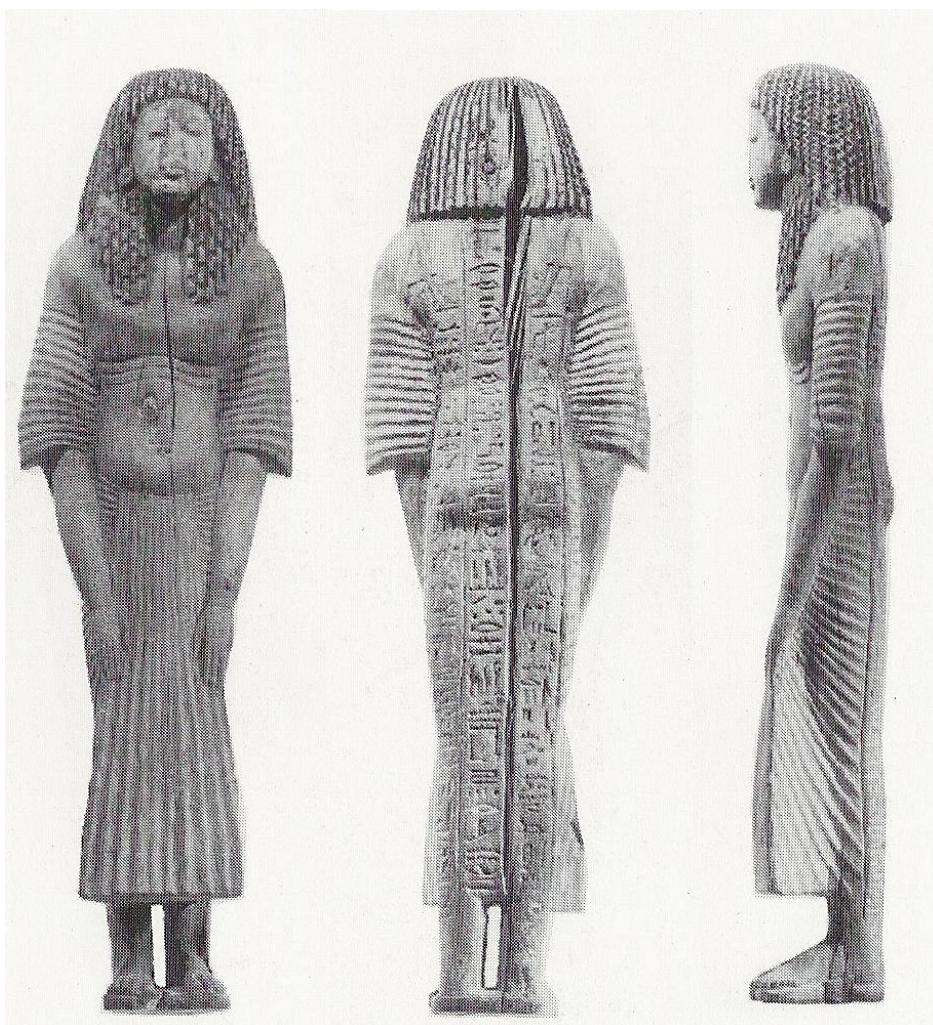
Conservação: brecha a todo o comprimento da parte posterior; brecha no braço direito; brecha na parte anterior, do peito à barriga; brecha no lado esquerdo, da bacia aos tornozelos; sem nariz

Detalhes: cabeleira dupla; pulseiras nos pulsos; lóbulos das orelhas furados; braços estendidos; mãos abertas sobre as coxas; dois alviões nas costas; túnica de mangas plissadas; saio comprido; avental de formato triangular plissado; pés descalços e separados

Inscrições: colunas verticais ao longo da parte posterior da estatueta

Local: Museu de Antiguidades de Leiden (L.IX. 17)

Bibliografia: Schneider, *Shabtis*, II, p. 55; III, p. 17



## Bibliografia geral

Cyril ALDRED, *New Kingdom Art in Ancient Egypt, During the Eighteenth Dynasty, 1570 to 1320 BC*, Londres: Alec Tiranti, 1961.

James P. ALLEN, «Funerary Texts and their Meaning», em S. D`Auria, P. Lacovara, C. H. Roehrig (dir.), *Mummies and Magic. The Funerary Arts of Ancient Egypt*, Boston: Museum of Fine Arts, 1988, pp. 38-49.

Luís Manuel de ARAÚJO, *Estudos sobre Erotismo no Antigo Egipto*, Lisboa: Edições Colibri, 1995.

Luís Manuel de ARAÚJO, «Arte», em Idem (dir.), *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 99-110.

Luís Manuel de ARAÚJO, «Maet», em Idem (dir.), *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 524-536.

Luís Manuel de ARAÚJO, «Textos das Pirâmides», em Idem (dir.), *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 820-822.

Luís Manuel de ARAÚJO, «As cores no Antigo Egipto: um sensitivo meio de comunicação», em *Códice*, Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, 2005, pp. 46-57.

Jan ASSMANN, *Maât, l'Égypte Pharaonique et l'Idée de Justice Social*, Paris: Édition Julliard, 1989.

Paul BARGUET, *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, Cd. Littératures Anciennes du Proche-Orient, 1, Paris: Les Éditions du Cerf, 1968.

José Nunes CARREIRA, *Filosofia antes dos Gregos*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

José Nunes CARREIRA, *Mito, Mundo e Monoteísmo*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.

François DAUMAS, *La Civilisation de l'Égypte Pharaonique*, Paris: Éditions Arthaud, 1976.

Françoise DUNAND e Christiane ZIVIE-COCHE, *Dieux et Hommes en Égypte, 3000 av. J.-C., 395 apr. J.-C.*, Paris: Éditions Armand Colin, 1991.

A. Rosalie DAVID, *The Ancient Egyptians. Religious Beliefs and Practices*, Londres, Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, *L'Art Égyptien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Arne EGGBRECHT, *L'Égypte Ancienne au Royaume des Pharaons*, Paris: France Loisirs, 1993 (tradução do original alemão).

Adolf ERMAN, *Life in Ancient Egypt*, Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1971.

Raymond FAULKNER, *Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford: Oxford University Press, 1984.

Isabelle FRANCO, *Mythes et Dieux. Le Souffle du Soleil*, Paris: Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1996.

Florence Dunn FRIEDMAN (ed.), *Gifts of the Nile, Ancient Egyptian Faience*, Londres: Thames and Hudson, 1998.

Alan GARDINER, *Egyptian Grammar, being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*, 3ª edição revista, Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1957.

Nicolas GRIMAL, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, Paris: Éditions Fayard, 1988.

Aline Gallash HALL, «Primeiro Período Intermediário», em L. M. de Araújo (dir.), *Dicionário do Antigo Egíto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 710-711.

Rosalind HALL, *Egyptian Textiles*, Princes Risborough: Shire Publications, 1981.

William C. HAYES, *The Scepter of Egypt, A Background for the Studie of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1990.

Erik HORNUNG, *History of Ancient Egypt. An Introduction*, Nova Iorque: Cornell University Press, 1999 (tradução do original alemão).

Claire LALOUETTE, *Textes Sacrés et Textes Profanes de l'Antienne Égypte I. Des Pharaons et des Hommes*, Paris: Éditions Gallimard, 1984.

Seton LLOYD, *The Art of the Ancient Near East*, Londres: Thames and Hudson, 1965.

Jaromír MÁLEK, *Egyptian Art*, Londres: Phaidon Press Limited, 2000.

Siegfried MORENZ, *Egyptian Religion*, Nova Iorque: Cornell University Press, 1973 (tradução do original alemão).

Josep PADRÓ, *Historia del Egipto Faraónico*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Geraldine PINCH, *Magic in Ancient Egypt*, Londres: British Museum Press, 1994.

Nicholas REEVES, *The Complete Tutankhamum. The King, The Tomb, The Royal Treasure*, Londres: Thames and Hudson, 2000.

Gay ROBINS, *The Art of Ancient Egypt*, Londres: British Museum Press, 1997.

W. Stevenson SMITH, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, New Haven, Londres: Yale University Press, 1998.

Rogério Ferreira de SOUSA, «Morte», em L. M. de Araújo (dir.), *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 584-585.

José das Candeias SALES, *As Divindades Egípcias. Uma Chave para a Compreensão do Egipto Antigo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

José das Candeias SALES, «Faraó», em L. M. de Araújo (dir.), *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 364-368.

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

Vários, *L'Art Égyptien au Temps des Pyramides*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.



## **Bibliografia específica**

Luís Manuel de ARAÚJO, «Estatuetas Funerárias», em Idem (dir.), *Dicionário do Antigo Egípto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 344-346.

Luís Manuel de ARAÚJO, *Estatuetas Funerárias Egípcias da XXI Dinastia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

Jacques-F. AUBERT e Liliane AUBERT, *Statuettes Égyptiennes. Chaouabtis, Ouchebtis*, Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1974.

Jacques-F. AUBERT e Liliane AUBERT, *Statuettes Funéraires Égyptiennes du Département des Monnaies, Médailles et Antiques*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2005.

Jocelyne BERLANDINI-KELLER, «Gisants et Double-Gisants au Nouvel Empire», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, Dossiers d'Archeologie, Hors-série n° 9, Dijon: Éditions Faton, 2003, pp 50-63.

Mathilde BORLA, «Les Statuettes Funéraires du Musée Égyptien de Turin. Un Panorama de la Collection à Travers les Exemplaires les Plus Singuliers», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, Dossiers d'Archeologie, Hors-série n° 9, Dijon: Éditions Faton, 2003, pp. 20-33.

Jean-Luc BOVOT, *Chaouabtis. Des Travailleurs Pharaoniques pour l'Éternité*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Jean-Luc BOVOT, «Les Chaouabtis du Musée du Louvre. Une Collection Exceptionnelle», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, Dossiers d'Archeologie, Hors-série n° 9, Dijon: Éditions Faton, 2003, pp. 4-19.

Jean-Luc BOVOT, «Le Chaouabti “Menier”, une Typologie Singulière. À Propos de Deux Statuettes du Louvre», em *Toutankhamon Magazine*, n° 30, Laneuveville-devant-Nancy: Éditions Neptune Diffusion, 2006, pp. 34-38.

Jean-Luc CHAPPAZ, *Les Figurines Funéraires Égyptiennes du Musée d'Art et d'Histoire et de quelques Collections Privées*, Geneva: Musée d'Art et d'Histoire, 1984.

Glenn JANES, *Shabtis. A Private View. Ancient Egyptian Funerary Statuettes in European Private Collections*, Paris: Cybele, 2002.

Olivier PERDU e Elsa RICKAL, *La Collection Égyptienne du Musée de Picardie*, Amiens: Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Hermann A. SCHLÖGL e Andreas BRODBECK, *Ägyptische Totenfiguren aus Öffentlichen und Privaten Sammlungen der Schweiz*, Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica, 7, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.

Hans D. SCHNEIDER, *Shabtis. An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, vols. I-III, C.N.M.A.L., Leiden: Rijksmuseum Van Oudheden Te Leiden, 1977.

Hans D. SCHNEIDER, «Les Chaouabtis comme Laissez-Passer», em *Les Chaouabtis, Serviteurs d'Éternité*, Dossiers d'Archeologie, Hors-série n° 9, Dijon: Éditions Faton, 2003, pp. 34-41.

Harry M. STEWART, *Egyptian Shabtis*, Shire Egyptology, 23, Princes Risborough: Shire Publications, 1995.