

2 - O CORPO IDEAL: UM ESTUDO SOBRE O FEMININO NA ARTE RÉGIA DO REINO NOVO (cc. 1550-1070 a.C.)

*Gregory da Silva Balthazar**

RESUMO

Na concepção dos egípcios, a pirâmide social da humanidade culmina no rei, que está mais próximo dos deuses e pertence de fato ao seu mundo e não é separável dele. Em casos particulares, apresenta-se aos homens como um deus, o que o torna um objeto de veneração cultural, mas, em primeiro lugar, ele é o administrador do culto divino e representante da humanidade perante os deuses, o que relegava ao rei a manutenção da *maat* – a ordem universal (HOURNUNG, 1994, p. 239). Nesse sentido, a posição ocupada pelas rainhas no Egito, em conexão com a figura do faraó, era determinada pela mitologia e pelo poder divino, ou seja, “(...) a mulher que ocupava a posição de rainha era humana, elas eram, por extensão, removidas da esfera mortal e dotadas de aspectos divinos. A noção de realeza feminina era complementar ao rei, e a conexão entre os dois significava que um não poderia existir sem o outro” (ROBINS, 1996, p. 42).

INTRODUÇÃO

O Reino Novo⁵² pode ser considerado o período de ouro da civilização egípcia. Seus domínios se estenderam muito além de suas fronteiras, alcançando áreas da Síria-Palestina ao Norte e da Núbia ao Sul. Nessa premissa, o resultado de tamanha prosperidade, que fez do Egito um dos mais ricos reinos da época, foi uma cultura florescente, onde as mulheres da realeza “ganharam maior reconhecimento estatutário publicamente, tanto na vida religiosa e pública, do que jamais tiveram antes” (LESKO L., 1989, p. 101).

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, sob orientação da Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni. Atualmente desenvolve, com o apoio do CNPq, o projeto de dissertação intitulado “Do Feminino em Plutarco: Gênero e Subversão na Política de Cleópatra VII”. Pesquisador adjunto do CEJHA/PUCRS. E-mail: gsbalthazar@gmail.com

⁵² O período do Reino Novo, tradicionalmente datado entre 1550-1070 a.C., corresponde as seguintes dinastias egípcia: XVIII (1550-1307 a.C.), XIX (1307-1196 a.C.) e XX (1196-1070 a.C.), a cronologia segue conforme Gay Robins (1995, p. 2).

Deve-se, antes de tudo, entender que não se pode falar de uma *mulher* egípcia, mas de mulheres socialmente inseridas em uma estrutura altamente hierarquizada.⁵³ Acima da estrutura social terrena encontramos a esfera divina, esta era, também, rigidamente estruturada e encontrava-se acima da esfera humana. No topo, da sociedade humana, encontra-se o rei, que se mantinha como um mediador entre a esfera divina e a humana. A família real, por partilhar da posição social do faraó, formava um grupo coeso no topo da pirâmide social. Em seguida, encontram-se os membros do aparato burocrático do Estado, formado por uma elite de escribas que, juntamente com suas famílias, constituíam a elite da sociedade egípcia. Este grupo de burocratas era liderado por um vizir, que respondia diretamente ao rei. Logo em seguida estavam os artistas, artesões e outras profissões menores, uma pequena parte dessas pessoas poderia ser letrada. A vasta maioria da população era formada por camponeses não-letrados responsáveis pela produção agrícola, que é a base econômica do Egito (ROBINS, 1995, p 4).

A partir dessa definição, como explicitado acima, na concepção dos egípcios, a pirâmide social da humanidade culmina no rei, que está mais próximo dos deuses e pertence de fato ao seu mundo e não é separável dele. Em casos particulares, apresentava-se aos homens como um deus, o que o torna um objeto de veneração cultural, mas, em primeiro lugar, ele é o administrador do culto divino e representante da humanidade perante os deuses, o que relegava ao rei a manutenção da *maat* – a ordem universal (HOURNUNG, 1994, p. 239). Nesse sentido, a posição ocupada pelas rainhas no Egito, em conexão com a figura do faraó, era determinada pela mitologia e pelo poder divino, ou

⁵³ O uso da categoria *mulher* esteve ligado aos primeiros questionamentos dos estudos feministas, ou seja, pensada em contraposição à palavra *homem*, as mulheres colocavam em debate a universalidade de nossa sociedade, o *homem*, reivindicando uma identidade *mulher*, pois não se sentiam incluídas quando eram nomeadas pelo masculino. Contudo, principalmente no contexto norte-americano, mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicavam uma diferença dentro da diferença, fomentaram-se debates que culminou no uso do termo *mulheres*, respeitando-se então o pressuposto das múltiplas diferenças que se observam dentro da diferença (PEDRO, 2005, 80-82)

seja, “(...) a mulher que ocupava a posição de rainha era humana, elas eram, por extensão, removidas da esfera mortal e dotadas de aspectos divinos. A noção de realeza feminina era complementar ao rei, e a conexão entre os dois significava que um não poderia existir sem o outro” (ROBINS, 1996, p. 42).⁵⁴

Dessa forma, as rainhas não deveriam ocupar lugares nas esferas de atuação masculina, como o governo e a campanha militar, por serem consideradas áreas de atuação masculina. De fato, a importância social da mulher na realeza, desde o início da instituição monárquica,⁵⁵ esteve intimamente ligado ao seu consorte, o faraó. A saber, esta noção de complementariedade de gênero, na realeza egípcia, pode ser entendido por meio do estudo de titulaturas femininas como *mãe do rei*, *esposa do rei*, *irmã do rei* e outras, que demonstram que mesmo as mulheres da realeza eram identificadas, em suas representação, em sua relação direta com o marido ou o filho.

Portanto, em um mundo dominado por homens, os faraós, é de alguma maneira difícil compreender completamente o papel exercido pelas rainhas egípcias, principalmente pelo fato de que o massivo material disponível como fonte (arqueológicas, iconográficas e textuais), para reconstituir a história destas mulheres, foi produzido pela elite masculina egípcia (ASHTON, 2008).

⁵⁴ Dentro dessa noção de complementariedade dos gêneros, algumas estudiosas defendem que esse princípio feminino é uma forma de legitimar a monarquia egípcia. Barbara Watterson (1988, p. 23-24), por exemplo, defende que “(...) um rei herdava o trono através do casamento com uma herdeira da realeza, a filha mais velha da rainha; por causa disso alguns deles casavam com todas as herdeiras, independentemente da consangüinidade. A tradição da matrilinearidade também explica o porquê, apesar dos reis egípcios aceitarem princesas estrangeiras como esposas, princesas egípcias não serem usadas para realizar alianças políticas pelo casamento – isso servia para impedir que governantes estrangeiros reclamassem o trono egípcio”. Contudo, algumas egiptólogas refutam tal ideia. Sobre essa questão, ver: BALTHAZAR, Gregory da Silva. O Feminismo e a Igualdade de Gênero no Antigo Egito: Uma Utopia da Emancipação Feminista. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH**, no prelo.

⁵⁵ Barbara Lesko (1996, p. 7-9), por exemplo, aponta para o fato de que as mulheres desempenharam, já durante o Reino Antigo, um papel politicamente importante na sociedade egípcia.

Assim entendido, o objetivo desse trabalho, então, é perceber como as representações do corpo feminino na arte egípcia trazem uma mensagem de ideal de comportamento para os gêneros, para tanto utilizaremos no presente estudo a iconografia das rainhas do Reino Novo.

ARTE CANÔNICA EGÍPCIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As manifestações artísticas⁵⁶ no antigo Egito foram de diversas ordens, a saber, arquitetura, pintura, escultura e artes menores. Além da arquitetura, como templos e tumbas, que sofreram grandes mudanças até sua estabilidade no Reino Novo, desde o Reino Antigo os padrões e cânones artísticos pouco mudaram ao longo do período faraônico, mantendo assim suas características fundamentais (CARDOSO, 1992, p. 99). Nesse sentido, a arte tinha como foco principal os deuses, o rei e a elite abastada que poderia arcar com seus custos, ou seja, quando se fala em arte canônica se está referindo à ideia que estas classes tinham da sociedade a sua volta. Para Ciro Cardoso (1992, p. 99), o fato de o faraó concentrar maior riqueza e a mão de obra necessária, fazia deste o maior consumidor de objetos de arte, logo, seu principal construtor.

Para compreender a arte canônica, mesmo que de maneira básica, tendo em vista os limites deste trabalho, deve-se entender que no antigo Egito a arte era produzida com uma finalidade específica, frequentemente para preencher funções particulares nos cultos domésticos, funerários ou divinos (ROBINS, 1995, p. 5). Haydée Oliveira (2005, p. 43), cotejando o pensamento de Ciro Flamarion Cardoso, exemplifica que:

Os princípios de tal sistema são tais que as figuras e objetos podem ser definidos como se fossem diagramas daquilo que representam. Como se pretendia que fosse de compreensão imediata e sem ambiguidade, aspirava-se a que comunicasse uma verdade objetiva, na independência do espaço (tal como percebido na visão) e do tempo. As coisas eram mostradas sem as distorções da perspectiva, numa arte mais conceitual do que baseada na percepção sensorial.

⁵⁶ É importante destacar que, apesar de se abordar no presente texto apenas a arte canônica ou oficial, existe uma “arte popular”. Tal arte é muito pouco conhecida, uma vez que raramente era feita em material durável, como a pedra (CARDOSO, s/d, p. 1).

Dessa forma, como ainda demonstra a autora, as figuras e objetos produzidos dentro desse sistema podem ser definidos como esquemas conceituais daquilo que representam, mostrando-se seus aspectos considerados convencionalmente como mais característicos ou mais satisfatórios (OLIVEIRA, 2005, p. 43). Sendo assim, entende-se uma das características do sistema canônico⁵⁷, a de evitar o uso da perspectiva ou de profundidade, ou seja, para os egípcios as imagens deveriam representar os seres e objetos tais como são e, para tanto, nenhuma parte do que está sendo representado poderia ser encoberto por outra figura (CARDOSO, s/d, 2).

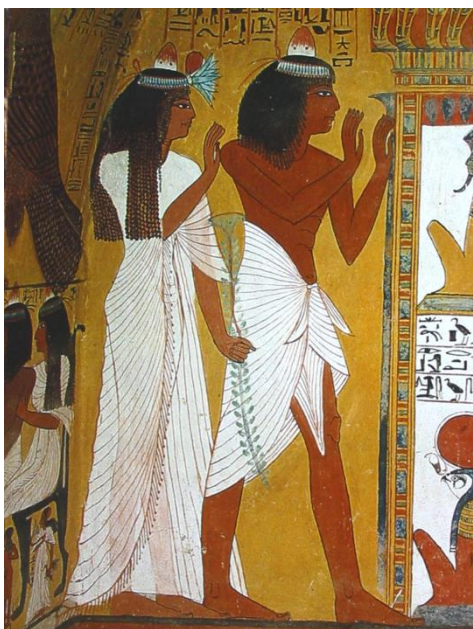


Figura 01 – Tumba de Sennedjem, localizada no cemitério da vila de Deir el-Medina.

Fonte: www.fanreal.com/tese/galeria/tt001_07_4875.jpg

Na imagem extraída da tumba de um homem (ver figura 01), proveniente da vila de trabalhadores de Deir el-Medina, provavelmente fundada pelo faraó Amenhotep I (1525-1504 a.C.), observa-se o morto, Sennedjem, e sua esposa adorando os guardiões dos portões (OLIVEIRA, 2005, p. 181). O fato dos dois estarem praticando a mesma ação, a adoração, possibilita o entendimento de que ambos

⁵⁷ Como já expressado, devido aos limites deste trabalho, tratar-se-á da arte egípcia de maneira generalizante, mas que não comprometerá de forma alguma o trabalho. Concorde-se, portanto, com Gay Robins (1994, p. 39), que as regras pode-se identificar, tanto nas imagens bidimensional (relevos e desenhos) como nas tridimensionais (estátuas), certas regras de decoro.

estariam lado a lado. Contudo, conforme a característica acima apresentada, eles são representados um atrás do outro, uma vez que se usasse o princípio de perspectiva um ficaria encoberto pelo outro.⁵⁸

A maneira como os egípcios representavam o corpo humano também esta intimamente ligada a este aspecto, mas que se pode nominar de princípio da associação (Ver Figura 01). Assim, ao tentarem mostrar o máximo de traços daquilo que se ilustra, os egípcios preferiam representar o rosto das pessoas em perfil; os olhos e a boca eram considerados como melhor vistos de frente, para tanto, no rosto em perfil, eram colocados um olho inteiro e metade da boca de frente; os ombros também eram representados de frente, enquanto o tórax e os seios femininos de perfil; já o ventre e o quadril eram colocados em três quartos, para que se pudesse representar o umbigo; as pernas e os pés, por sua vez, apareciam em perfil; e, quando entendido como necessário, as mãos são eram desenhadas de maneira igual, ou melhor, duas mãos direitas ou esquerdas, com o objetivo de que a posição do polegar ficasse bem clara (CARDOSO, s/d, p. 7).⁵⁹

⁵⁸ Deve-se ter em mente que a não adoção dos princípios da perspectiva está inserida nas escolhas conscientes que deram origem ao cânone artístico no antigo Egito. Observa-se, portanto, que durante o reinado do faraó Akhenaton, no século XIX a.C., quando os limites da arte oficial não estavam tão marcados, encontram-se exemplos de representações que utilizam profundidade e espaço nas cenas, como um fragmento de um relevo que mostra a mão de Akhenaton oferecendo um ramo de oliveiras ao deus Aton. Esse relevo, hoje no Museu Egípcio de Berlim, traz a mão do faraó representada de maneira mais realística, onde o polegar é mostrado em sua relação com o ramo e os demais dedos aparecem em um aspecto próximo ao que hoje entendemos como profundidade.

⁵⁹ A partir do IIº milênio a.C., tornou-se comum usar um quadriculado para a construção das imagens, o que auxiliava em um melhor estabelecimento das proporções e, também, estabelecer um padrão nas representações das imagens. O uso do quadriculado pode ser percebido em imagens inacabadas, já que quando eram finalizadas as linhas eram apagadas (CARDOSO, s/d, p. 8).

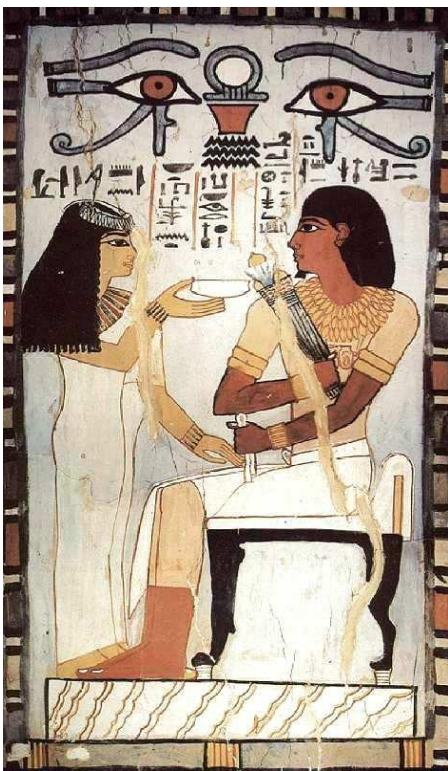


Figura 02 – Tumba de Sennefer, localizada Sheikh Abd el-Qurnah.

Fonte: www.osirisnet.net/tombes/nobles/sennefer

Algumas características da arte canônica eram utilizadas pelos artesões para diferenciação de gênero (ROBINS, 1989, p. 108). Na imagem retirada da tumba de Sennefer (Ver Figura 02), localizada em um cemitério para nobres próximo ao vale dos Reis, em Luxor-Tebas, datada do reinado de Amenhotep II (1439-1413 B.C.), provavelmente irmão ou primo do dono da tumba, encontra-se o morto, Sennefer, sentado com sua esposa, Meryt, em pé a sua frente.

É possível observar, na cena da tumba de Sennefer (Ver Figura 02), outro princípio da arte canônica: o sistema de escala. Esta característica, variação do tamanho das figuras, é utilizada para indicar hierarquia na imagem (CARDOSO, s/d, p.2), seja de gênero, de classe, entre outros. Assim sendo, pelo fato da mulher ocupar um papel secundário na sociedade egípcia, logo são representadas com frequência em menor escala de tamanho que seu esposo e, na maioria das vezes, colocadas atrás de seu marido nas imagens (TYLDESLEY, 1994, p. 20).

Outro ponto básico da arte canônica é o sistema de cores, quando estas estão presentes. Nas sociedades antigas, a esfera de ocupação feminina não se encontra na rua, como para os homens, mas dentro de casa com ocupações domésticas (ROBINS, 1989, p. 108). De fato, ao se observar a arte egípcia, constata-se uma diferenciação da cor da pele dada aos dois sexos: os homens são mostrados com uma coloração de tom marrom-vermelho escuro, o que pode ser um indicativo de que os homens passavam mais tempo expostos ao sol; as mulheres são mostradas com uma coloração de tom marrom-

amarelado claro, possivelmente como sinal de que suas vidas ocorriam dentro de casa e longe do sol (ROBINS, 1989, p. 108).

Figura 03 – Estátua de Ramsés II representado como criança.
Fonte: <http://liberallifestyles.com>

Por fim, o fato de a escrita hieroglífica ter se configurado como um conjunto de figuras e desenhos pautados na natureza e da arte ter sido constituída desde seu início por um sistema canônico de estrito controle da elite, fez com que existisse, no Egito, uma unidade radical entre escrita e arte (CARDOS, 1998, p. 97). Portanto, arte e escrita estiveram estritamente sob o domínio daqueles que tinham conhecimento da escrita, o escriba. Dessa forma, uma imagem poderia ser utilizada como parte constituinte de um texto ou uma figura por si só poderia ser “lida” como uma mensagem (COELHO, 2009, p. 125).



A estátua de Ramsés II (Ver Figura 03) é um exemplo do princípio de unidade entre arte e escrita, pois como escultura (arte) ela se constitui como mensagem a ser “lida” (texto). Nela, o faraó Ramsés aparece como uma criança com a mão direita na boca, segurando na mão esquerda um determinado tipo de caniço e com um disco solar ornando a cabeça. Em egípcio, o sol se lê “Ra”, a criança com a mão na boca “mês” e o caniço “su”; logo, ao mesmo tempo em que representa o rei a estatua escreve seu nome, Ramessu (CARDOSO, s/d, p. 4).

Ainda sobre arte, os antigos egípcios não tinham uma palavra que corresponda à noção que se tem hoje de arte. Assim, Liliane Coelho, por meio do trabalho de Richard Wilkison, adverte que se deve levar em consideração que, apesar de considerarmos sua arte como “obras de arte”, os egípcios não a consideravam assim. Portanto, não se deve

observar as obras como “arte pela arte”, pois elas tinham um objetivo institucional específico e não simplesmente o prazer visual daqueles que as apreciam (COELHO, 2009, p. 125). O sistema canônico, portanto, era uma escolha social, ou seja, uma instituição ligada à realeza e à elite.

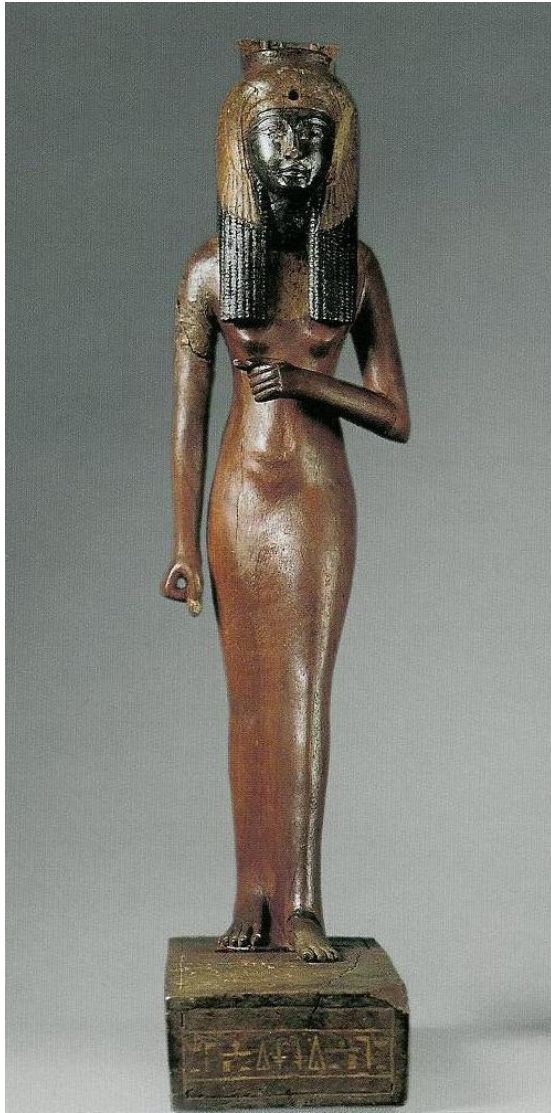
O CORPO E O IDEAL FEMININO NA ARTE RÉGIA DO EGITO

Como visto, os antigos egípcios acreditavam que as representações pictóricas possuíam um poder especial, uma vez que criar uma imagem era, de certa maneira, trazê-la à vida. Desta maneira, a arte canônica tendia a observar um conjunto de convenções de estilo, para com isso manter a ordem e o controle sobre o mundo (ROBINS, 1995, p. 5). “Nem os homens ou as mulheres da elite não eram retratados como indivíduos únicos com características distintas na arte formal egípcia, mas eram representados de acordo com ideais específicos” (ROBINS, 1995, p. 5). Assim entendido, por meio do estudo de algumas representações das mulheres da realeza egípcia do Reino Novo, tentar-se-á demonstrar como o corpo feminino, tão vigiado e controlado ao longo da história, se mostra como foco de preocupação para os antigos egípcios.

Desde a antiguidade, a natureza feminina é foco de preocupação dos homens e, por muitos séculos, a mulher foi definida pelo seu corpo (MARTINS, 1996, p. 95). A diferença sexual, então, foi frequentemente evocada como uma questão referente a diferenças corporais; porém, o sexo, enquanto categoria, logo como uma norma, é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder que produz – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla (BUTLER, 2010, p. 153-4). Logo, os corpos são significados pela cultura, o que o torna mutável e não tão óbvios como geralmente se pensa.

O silêncio, por muito tempo, foi parte constitutiva do feminino e, portanto, se tornou algo que significa o corpo da mulher. No caso do Egito, o silêncio recai sobre as

particularidades dos corpos singulares que são ignoradas em pró de um modelo impessoal de feminilidade. Vejam-se os seguintes exemplos:



**Figura 04 – Estátua da Rainha Ahmose-Nefertari
Museu de Turin**



**Figura 05 - Estátua da Rainha Tuya
Museu do Vaticano**

A rainha Ahmose-Nefertari (Ver Figura 04), foi a esposa-irmã e co-regente de Ahmose I (1550-1525 a.C.), o fundador da XVIII Dinastia e primeiro rei do Reino Novo (ROBINS, 1996, p. 43). Em uma estátua de madeira (Figura 04), Ahmose-Nefertari é

representada vestida com um típico vestido longo e justo, seus ombros são cobertos por uma espécie de xale. Ela usa o ornamento da deusa abutre sobre uma peruca tripartida e uma coroa plana com uma *uraeus*. Encontra-se, também na cabeça da estátua, um orifício que provavelmente abrigava a cabeça da deusa urubu. Seu braço esquerdo encontra-se junto ao abdômen e a mão está com os dedos cerrados, possivelmente poderia estar segurando algum objeto. O braço direito colocado ao lado do corpo, também com os dedos da mão cerrados. Seu pé esquerdo está em uma posição de avanço, algo típico da estatuária masculina do Reino Antigo. Seu corpo bem cinturado e com seios firmes são símbolos de beleza e juventude, atributos necessários a uma esposa, que tinha por função primeira a geração de filhos.

Essas mesmas características são encontradas na estatua da rainha Tuya (Ver Figura 05), que foi a esposa principal de Sety I (1306-1290), segundo rei da XIX Dinastia, e mãe de Ramsés II. A estátua em questão é feita de granito e usa uma peruca como um envelope. A coroa, também plana, possui uma *uraeus*. O braço direito encontra-se sobre o abdômen e nas mãos carrega um objeto. A mão esquerda repousa sobre o lado do corpo. Seu pé direito encontra-se mais a frente. Como sua antecessora, Ahmose-Nefertari, que governou cerca de duzentos anos antes, Tuya tem o corpo jovem, cinturado e com seios firmes, bem marcados sobre um vestido longo e justo.

**Figura 06 – Estatua de Thutmosis VI e sua mãe, Tiaa.
Museu Egípcio do Cairo**



A maternidade, na sociedade egípcia, é a principal função social da mulher e, portanto, muito celebrada pela arte e pela literatura. Como “mãe do rei” (*mwt-nisw*), as mulheres da realeza tinham a possibilidade de desempenhar uma forte influência política e, por vezes, exercer uma regência no lugar de seu filho infante.

Por exemplo, a rainha Tiaa (Ver Figura 06) foi a esposa de Amenhotep II (1427-1401 a.C.), segundo rei da XVIII Dinastia, e mãe de Thutmose IV (1401-1391 a.C.). Na imagem, Tiaa usa uma peruca tripartida, um ornamento de cabeça da deusa abutre e uma *uraeus*. Usa um vestido justo demarcando um busto, que demonstra uma juventude idealizada, uma vez que a rainha já estaria com uma idade avançada e sem sinais de ter gestado filhos. A estátua se difere da maioria, pois Tiaa e Thutmose IV não se encontram sentados um ao lado do outro, mas abraçados demonstrando um apoio mútuo entre mãe e filho (TYLSDRESLEY, 2006, p. 112). Apesar da importância dada à maternidade, a mulher ocupava um lugar socialmente inferior ao do homem e, dessa maneira, Tiaa é mostrada com proporções um pouco inferiores ao filho, o que demonstra seu lugar secundário na representação. Outra questão, conforme aponta Gay Robins (1994, p. 39), demonstra que, diferentemente das representações bidimensionais, durante o Novo Reino encontra-se certo número de estátuas abraçadas e ressalta que normalmente o braço masculino se encontra representado à frente do braço feminino, o que demonstra uma posição de hierarquia na imagem.

O lugar reservado ao feminino na arte estava, então, ligado a uma ideia de performatividade, que visa estabelecer o que foi retratado em uma realidade alternativa, como o mundo dos deuses ou o outro mundo (SWEENEY, 2004, p. 67). Dessa forma, as rainhas, aqui utilizadas como exemplo, foram retratadas no auge de sua energia e beleza, ou seja, utilizando as palavras de Patricia Sweeney (2004, p. 67) seu corpo deveria estar atraente e representar, assim, a eterna regeneração e renascimento do mundo.

Apesar da noção de complementariedade do masculino e do feminino, princípio fundamental para a manutenção da *maat*, as rainhas ocupavam um papel secundário ao do rei e, como já foi dito, não poderiam ocupar o lugar político-religioso reservado a figura do faraó. Contudo, o poder feminino floresceu junto com a prosperidade do Reino Novo, o que permitiu a poucas mulheres ocupar um lugar social de igualdade ao do rei ou mesmo substituindo-o. Para registrar tais situações, os escribas e artesões tiveram que romper com os modelos e formas de representar o feminino e seu corpo.



**Figura 07 – A Rainha-Faraó Hatshepsut
Museu Metropolitano de Arte**

A rainha Hatshepsut (1473-1458 a.C.), por exemplo, que foi esposa de seu meio irmão Thutmés II, com que teve uma filha Neferura, assumiu a regência do Egito em nome de seu sobrinho-enteado, Thutmés III, então infante, após a morte de seu marido.

No sétimo ano de regência, a rainha Hatshepsut assume o trono do Egito como faraó (SOUSA, 2010, p. 59). Aline Sousa (2010, p. 142), ao trabalhar com as imagens da rainha Hatshepsut, apontou para o fato de que progressivamente há, nas imagens de seu reinado, uma gradual transferência de representações com fortes características atribuídas ao gênero feminino para imagens

completamente masculinizadas da soberana, com vistas a legitimá-la como soberana principal das Duas Terras. Em uma estátua (Ver Figura 07), Hatshepsut é representada como faraó e, para tanto, traz traços simbólicos e corporais masculinos. No vestuário,

destacam-se o saio, vestimenta tradicional masculina, e o toucado *nemes* com uma *uraeus*, um símbolo do poder faraônico. O corpo, assim como a roupa, toma feições masculinas, como a não demarcação da cintura, os membros e o tórax se mostram mais esguios (SOUSA, 2010, p. 105) e os seios, muito discretos, podem ser vistos como um peitoral de homem. Dessa forma, para se legitimar no trono como um verdadeiro faraó, Hatshepsut abandonou uma imagem feminina em nome de representações que a mostrassem como um rei no auge do poder.

Durante o período da reforma político-religiosa de Amarna, que em termos básicos consiste na retirada do aos deuses egípcios e a exaltação de Aton como deus único e criador de tudo, a arte sofreu mudanças tendo em vista que Akhenaton (1353-1335 a.C.) transformou não só a ele, mas toda a família real em elementos divinos mediadores entre o deus celeste e o mundo terreno. Dessa forma, Akhenaton apresenta a si e a Nefertiti como filhos diretos do demiurgo, o que acentua no culto egípcio o caráter divino do faraó e da rainha (SOUZA, 2003, p 57-58). Portanto, não se pode entender a reforma como monoteísta, uma vez que Aton, ao possuir os princípios de feminino e masculino, se desmembrava no monarca e na rainha e, nesse sentido, Akhenaton e Nefertiti também tinham funções divinas (GRALHA, 2002, p. 143).



**Figura 08 – Estela de Akhenaton e Nefertiti
Museu Egípcio de Berlin**

A androginia passou, então, a ser parte constituinte da arte amarniana, tendo como propósito identificar os corpos do casal real com a androginia funcional do deus primordial, Aton. Akhenaton teria se utilizado deste elemento de maneira exagerada, como uma forma de aproximação entre toda a família real e o demiurgo, como se todos fossem, também, hipóstases do criador (SOUZA, 2003, p. 55). Veja-se, por exemplo, uma estela proveniente de Amarna (Ver Figura 08) que apresenta uma cena de intimidade da família real. À direita, Nefertiti segura uma de suas filhas no colo enquanto a outra se aninha em seu ombro. Traja um vestido plissado e porta a coroa azul. À esquerda, Akhenaton ergue sua filha e a beija em um gesto de carinho. Acima o Aton estende seus braços e oferece o *ankh*, símbolo da vida, à divina família. As três figuras principais da cena, Akhenaton, Nefertiti e o Aton, usam o *ureus*, símbolo de poder. (SOUZA, 2003, p. 111).

Embora a arte de Amarna seja considerada mais naturalista e livre que a arte tradicional, como é o caso de demonstração de afetos entre a família real, ela ainda está presa às mesmas convenções básicas, como o sistema de escala. As filhas do casal, por exemplo, se encontram em tamanho muito inferior aos pais e a rainha um pouco menor que o marido. Contudo, o que chama atenção é a pouca diferenciação do corpo masculino e feminino, que, como destacado, provavelmente tem como objetivo demonstrar a equivalência entre Aton, o demiurgo funcionalmente andrógino, e a família real. Assim, os seios pronunciados e quadril largo, na figura de Akhenaton, parecem refletir as qualidades masculinas e femininas duais encarnadas no deus criador ligando-o à figura do faraó; em Nefertiti, a androginia se caracterizou como uma forma de aumentar seu status político, muitas vezes em igualdade com o marido (SOUZA, 2003, p. 93).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na arte egípcia, tanto os homens como mulheres eram altamente idealizados. O corpo feminino, foco deste estudo, é caracterizado por uma eterna beleza e juventude, mesmo que as mulheres provavelmente tenham passado seus anos adultos carregando filhos. Suas representações trazem uma cintura fina e sem sinais de idade ou gravidez. O que acaba indo ao encontro do pensamento de Michelle Perrot (2003, p. 14) de que o corpo privado da mulher deve permanecer oculto; o público é exibido, apropriado e carregado de significação. Assim, a arte egípcia representa o corpo público feminino e lhe dá seu significado social: a beleza e juventude necessárias à maternidade e a submissão social ao homem, como apresentados nas representações de Ahmose-Nefertari, Tuya e Tiaa.

De fato, a elite masculina egípcia, ao controlar a produção artística, teve a possibilidade de representar a si mesmos, mas também de representar os outros, neste caso o feminino. Então, ao ocuparem um papel central nas relações de gênero, esta elite significou-a na arte e, assim, além de poderem falar de si, falaram sobre este outro

feminino, apresentando padrões de “normalidade” a partir de sua experiência de gênero. Portanto, a arte egípcia torna-se, enquanto instituição política e masculina, uma reiteração de normas de gênero que dão significado a materialidade do corpo feminino e, conseqüentemente, ao seu lugar na sociedade.

Para Judith Butler (2010, p. 154), o fato de que a reiteração de normas seja necessária é um sinal de que a materialização nunca é totalmente completa, que os corpos não se conformam completamente às normas pelas quais sua materialização é imposta. De fato, no caso do Egito, como visto, algumas mulheres, como Hatshepsut e Nefertiti, ocuparam um lugar de igualdade aos homens e, ao romperem com as normas estabelecidas ao seu gênero, foi preciso um repensar das formas como a instituição canônica apresentava o corpo feminino na arte, pois era necessário igualá-las à posições políticas masculinas e, para tanto, fizeram uso da androginia. Contudo, tamanhas foram as instabilidades abertas por estas mulheres, como por exemplo as novas possibilidades de materialização corporal feminina, que acabaram colocando em xeque a estabilidade de uma hegemonia de gênero e, por consequência, suas imagens foram sistematicamente apagadas. Isso ocorreu, por diversas razões políticas, mas a que aqui interessa era o perigoso precedente de mulheres ocupando o trono egípcio.

Percebe-se, por este estudo, como o gênero significa historicamente o corpo feminino e como suas representações se constituem como manifestações sintéticas de valores culturais de um grupo hegemônico. Assim, pretendeu-se mostrar como a arte egípcia percebeu a alteridade feminina e sua força de determinação social e culturais na manutenção de estereótipos de gênero, bem como suas conseqüentes transformações devido às mudanças sociais e culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHTON, Sally-Ann. **The Last Queens of Egypt**. London: Pearson Longman, 2003.

BALTHAZAR, Gregory da Silva. O Feminismo e a Igualdade de Gênero no Antigo Egito: Uma Utopia da Emancipação Feminista. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH**, no prelo.

BUTLER, Judith. *Corpos que Pensam: Sobre os Limites Discursivos do Sexo*. In: LOURO, Gacira Lopes. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Autêntica: Belo Horizonte, 2010, pp. 152-172.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Arte Canônica Egípcia: Regras Básicas para Relevos e Desenhos**. Texto inédito, s/d.

_____. Escrita, Sistema Canônico e Literatura no Antigo Egito. In: BAKOS, Margaret Marchiori; POZZER, Katia Maria Paim. **III Jornada de Estudos do Oriente Antigo: Línguas, Escritas e Imaginários**. Porto Alegre: Edipucrs, 1998, pp. 95-144.

_____. **O Egito Antigo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COELHO, Liliâne Cristina. **Vida Pública e Vida Privada no Egito do Reino Médio (cc. 2040-1640 a.C.)**. Niterói: UFF, 2009 (Dissertação de Mestrado).

GRALHA, Julio. **Deuses, Faraós e o Poder: legitimidade e imagem do deus dinástico e do monarca no Antigo Egito**. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002.

LESKO, Barbara. **The Remarkable Women of Ancient Egypt**. Providence: Scribe, 1996.

LESKO, Leonard. The Egyptian New Kingdom. In: LESKO, Barbara. **Women in Earliest Records: From Ancient Egypt and Western Asia**. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1989, pp. 101-103.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Gacira Lopes. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Autêntica: Belo Horizonte, 2010, pp. 07-34.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Imagens do Corpo Feminino na Medicina e na Pintura no Final do Século XX. **História. Questões & Debates**, Curitiba, v. 13, n. 25, 1996, pp. 82-116.

OLIVEIRA, Haydée. **Mãe, Filha, Esposa Irmã: Um Estudo Iconográfico acerca da condição da Mulher no Antigo Egito Durante a XIX Dinastia (1307-1196 a.C.)**. O Caso de Deir el-Medina. Niterói: UFF, 2005. (Tese de Doutorado)

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o Debate: O Uso da Categoria Gênero na Pesquisa Histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, pp. 77-98, 2005.

PERROT, Michelle. Os Silêncios do Corpo da Mulher. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHT, Rachel. **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, pp. 13-28.

ROBINS, Gay. Some Images of Women in New Kingdom Art and Literature. In: LESKO, Barbara. **Women in Earliest Records: From Ancient Egypt and Western Asia**. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1989, pp. 105-116.

_____. Some Principles of Compositional Dominance and Gender Hierarchy in Egyptian Art. . **Journal of the American Research Center in Egypt**, Vol. 31 (1994), pp. 33-40.

_____. **Reflections of Women in the New Kingdom: Ancient Egyptian Art from the British Museum**. San Antonio: Siclen Books, 1995.

_____. **Women in Ancient Egypt**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SOUSA, Aline Fernandes. **A Mulher-Faraó: Representações da Rainha Hatshepsut com Instrumento de Legitimação (Egito Antigo – Século XV a.C.)**. Niterói: UFF, 2010. (Dissertação de Mestrado)

SOUZA, Anna Cristina. **Nefertiti: Sacerdotisa, Deusa e Faraó. Androginia e Poder nas Imagens de Amarna**. Niterói: UFF, 2003. (Dissertação de Mestrado)

SWEENEY, Deborah. Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art. **Journal of the American Research Center in Egypt**, Vol. 41 (2004), pp. 67-84.

TYLDESLEY, Joyce. **Daughters of Isis: Women of Ancient Egypt**. London/New York: Books/Viking, 1994.

WATTERSOM, Barbara. **Women in Ancient Egypt**. London: Wrens Park, 1998.