

## **Caminhando com Amenemhet em seu funeral: afetando e sendo afetado na Tumba Tebana 123**



### **RESUMO**

Neste artigo parto da ideia de que as imagens nas paredes das tumbas faraônicas não deveriam ser pensadas como representações, mas como estratégias material-discursivas criadas pelo morto conscientemente, para afetar o público com acesso à capela da tumba. Seu objetivo era fazer com que os visitantes lessem as fórmulas de oferenda e declamassem seu nome em voz alta, para ativar a magia do lugar e tornar as oferendas reais, possibilitando assim sua volta ao mundo dos vivos. As cenas, pensadas não como representações, mas como estratégias material-discursivas, enquanto corpos, colocam em movimento fluxos afetivos que podem aumentar ou diminuir a capacidade de ação das pessoas. Desta maneira, entender o que as cenas significam depende do entendimento do que elas podem fazer, enquanto corpos afetivos.

**Palavras-chave:** Ritual Funerário; Egito Antigo; Teoria do Afeto; Novo Materialismo; Relacionalidade

\* Doutor em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Professor Adjunto do Departamento de Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais, Diretor Geral do Brazilian Archaeological Program in Egypt (BAPE). CV: <http://lattes.cnpq.br/5437672967907590>

## Walking with Amenemhet at his funeral: affecting and being affected in Theban Tomb 123

### ABSTRACT

In this article, I start from the idea that the images on the walls of the pharaonic tombs should not be thought of as representations, but rather, as material-discursive strategies that the deceased consciously created to affect the public that had access to the tomb chapel. His objective was to make the visitors read the offering list and to declare your name loudly, thus allowing the magic of the place to be activated making the offerings real and enabling him to return to the world of the living. Conceived not as representations, but as material-discursive strategies, the scenes as bodies, set in motion affective flows that can increase or decrease people's capacity for action. In this way, understanding what the scenes mean depends on understanding what they can do as affective bodies.

**Keywords:** Funerary Ritual; Ancient Egypt; Theory of Affect; New Materialism; Relationality

## Caminhando con Amenemhet en su funeral: afectar y ser afectado en la tumba tebana 123

### RESUMEN

En este artículo parto de la idea de que las imágenes en los muros de las tumbas faraónicas no deben ser pensadas como representaciones, sino como estrategias material-discursivas creadas por los muertos conscientemente, para afectar al público con acceso a la capilla de la tumba. Su objetivo era animar los visitantes a leer las fórmulas de ofrenda y decir su nombre en voz alta, para activar la magia del lugar y hacer realidad las ofrendas, permitiéndoles así regresar al mundo de los vivos. Las escenas, pensadas no como representaciones, sino como estrategias material-discursivas, como cuerpos, ponen en marcha flujos afectivos que pueden aumentar o disminuir la capacidad de acción de las personas. De esta manera, comprender lo que significan las escenas depende de comprender lo que pueden hacer como cuerpos afectivos.

**Palabras clave:** Ritual funerario; Antiguo Egipto; Teoría del afecto; Nuevo materialismo; Relacionalidad

### Arqueologia do papinho

**S**igo às voltas com este texto. Já o iniciei umas 100 vezes e, às vezes, parece que ele não anda ou não quer andar. Texto tem vida própria, é como uma escultura, você começa, mas nem sempre sabe o que a madeira quer. Se ela se recusa a ser esculpida, ela se revolta, racha, parte, te dá um nódulo que te impede de seguir o caminho que queria inicialmente. Neste caso, não sei bem o que as teclas querem.



Talvez elas não queiram falar de morte, afinal, hoje, dia 15 de abril de 2021, já estamos perto das 350 mil mortes ocasionadas pelo Coronavírus no Brasil. Não só pelo corona, mas pela ação genocida dos políticos deste país, que politizaram a pandemia a tal nível que, mesmo tendo apenas 3% da população mundial, contamos com 10% das mortes. Estou com medo, deprimido, angustiado e talvez as teclas do computador saibam disso e se recusem a escrever. Mas tinha assumido um compromisso e precisava dar conta. Tentei, tentei, tentei e nada saía. Aí resolvi usar a mesma estratégia que tenho usado para preservar o pouco de saúde mental que ainda me resta, se é que realmente resta alguma, me alienar. No dia a dia tenho evitado notícias, pois ver a realidade do que está acontecendo conosco é desesperador, sobretudo com o negacionismo presente neste país. Pensei: se começar o texto por algo mais mecânico, que não me faça pensar muito, talvez saia do imobilismo depressivo que me toma conta e comece a escrever. Ledo engano. Abri o Corel e comecei a fazer algo que há muito tempo queria fazer, os desenhos do ritual funerário da Tumba Tebana (TT) 123. Peguei as ortofotos que Phillipe Martinez, um especialista em epigrafia do *Laboratoire d'Archéologie Moléculaire et Structurale da Sorbonne*, fez para nosso projeto no Egito e comecei a desenhar, seguindo minuciosamente os traços da parede. Comecei com as figuras mais nítidas e assim fui ao longo de dez, doze horas seguidas. Quando terminei o dia estava cansado, mas feliz. Na manhã seguinte recomecei bem cedo. Meu cachorro, o Luke, me acorda por volta das 5.30h da manhã para comer. Dei comida para ele, peguei um pão com homus e liguei o computador. Normalmente veria as notícias do mais querido, meu Flamengo, mas de maneira surpreendente abri o Corel e recomecei meu trabalho. Só um detalhe, é incrível como Luke nunca tenta acordar a mãe dele. O negócio é comigo. Enfim, recomecei a seguir os traços e quando percebi já era quase onze da noite. Evidente que dei uma paradinha aqui e ali para comer, ir ao banheiro, mas o tempo correu que nem percebi. Foi assim por mais alguns dias, passava o tempo anestesiado por um trabalho até certo ponto mecânico. Foi quando as cenas mais nítidas acabaram e tive que olhar para aquelas que estão bem apagadas. Aí a coisa mudou de figura, pois aquele trabalho de seguir traços acabou e tive que começar a pensar mais profundamente na cena que estava na minha frente, pois já não conseguia mais discernir com tanta clareza o que era um traço de uma figura ou uma alteração ocasionada pelo tempo e pelas diferentes ocupações que ocorreram na TT123. Sem que me desse conta, comecei a procurar publicações de tumbas do mesmo período, para tentar encontrar imagens semelhantes que guiassem meus traços. Encontrei algumas tumbas com cenas muito parecidas, em especial as TT82, TT100 e TT53. Ainda assim, sentia que muitas vezes estava criando ou forçando algum traço. Fui me dando conta de que isso que havia chamado de trabalho mecânico é, na realidade, a criação de uma obra de arte. Toda aquela anestesia, vinda de um suposto distanciamento mecânico e objetivista, se esvaiu e mergulhei em intensos devaneios. Percebi que desde o primeiro dia eu estava criando a minha versão da cena funerária de Amenemhet, baseada no que estava vendo na tela do computador. Mesmo assim, era a minha versão da cena funerária. Lembrei de Karen Barad e de sua argumentação de que, como pesquisadores, alteramos e interferimos em nossos objetos de estudo, de modo que criamos e damos forma a realidades específicas. Disse ela, em seu livro *Meeting the Universe Halfway*, que nossas metodologias funcionam como



aparatos que criam cortes agenciados, que incluem e excluem informações, atualizando uma das possíveis realidades potenciais. Era justamente isso o que eu estava fazendo (Figura 1).

**Figura 1.** Realidades Potenciais: Criando diferentes realidades. Parede Oeste da TT123.

O mais interessante foi me dar conta de que, a cada traço que ia desenhando, entendia mais a cena. No começo achava que só com o desenho pronto, completo, acabado, eu poderia dar início ao processo de interpretação da cena. Contudo, me surpreendi ao ver que meu entendimento da cena ia crescendo a cada traço que desenhava. Era um conhecimento que ia crescendo de maneira encorpada, a partir da relação que estabelecia com a cena. Os traços



me permitiam quase tocar nos objetos, móveis, capelas, santuários e corpos, e alcançar como eles eram construídos, formados. Não tenho a arrogância de afirmar que entrei na cabeça dos egípcios do passado, mas era inegável que este era um conhecimento diferente daqueles que criamos a partir de leituras e da contemplação distanciada dos livros e que, de alguma maneira, isso me tornava mais íntimo da tumba e de Amenemhet.

De certa maneira, o conhecimento que construí ao desenhar me permitiu, em grande parte, significar algumas das minhas experiências corporais dentro da tumba. A falta de tempo nos primeiros anos do projeto me impedia de parar, para observar mais atentamente o conjunto de cenas, sobretudo da parede em que está posicionada a cena dos rituais funerários. Aquilo que eu e um amigo, Julian Sanchez, batizamos de “Arqueologia do Papinho”, o que significa parar, respirar, conversar sobre a tumba, sobre as cenas e sobre o projeto, era difícil, dada a quantidade de tarefas a serem cumpridas a cada etapa de campo. E olha que a “Arqueologia do Papinho” era um dos pilares do projeto inicialmente: não se submeter aos cronogramas desenvolvimentistas e usar o tempo que fosse necessário para vivenciar aquele espaço. Hoje, depois de cinco anos, realmente estamos em um momento em que isso finalmente acontece com mais frequência e regularidade. Embora Julian diga que só se chega à “Arqueologia do Papinho” ao se alcançar o Nirvana, busco praticar mais a experimentação da tumba, o que tem

me feito entender que minha experiência corporal na tumba estava incompleta. Em outras palavras, eu estava vivenciando a tumba, mas não da maneira que queria. O que faltava era mergulhar mais profundamente naquele contexto, da mesma maneira que tenho mergulhado no contexto da ocupação moderna *qurnawi* da tumba.

Parte do reconhecimento desta ausência ficou evidente para mim em 2019, quando fizemos algumas experiências e atividades relacionais dentro da tumba, com o objetivo de buscar entender aquele espaço como um devir. A ideia era experimentar o espaço da tumba à noite, sobretudo porque tanto os egípcios do período faraônico quanto as famílias que habitaram este espaço na modernidade haviam vivenciado a tumba ou a casa no período noturno. Partia da ideia de que vivenciar o espaço da tumba sob condições diferentes daquelas que estávamos acostumados, poderia gerar insights importantes sobre o lugar. No entanto, o governo egípcio, por questões de segurança, sempre impediu que eu fosse à noite na tumba. Assim, em 2019, resolvemos simular o período noturno, colocando um pano corta-luz na entrada da tumba. Tudo escureceu em um instante. Ficamos parados dentro da tumba durante cerca de trinta minutos para nos ambientarmos com a falta de luz. Aos poucos foi possível discernir parte do ambiente. Mas as cenas, assim como a estátua de Amenemhet e Henutiri, estavam completamente na escuridão. Acendemos então nossas velas eletrônicas, desde que o governo também impediu de acender velas e lamparinas dentro da tumba. Foi uma experiência incrível. Posicionamos as velas perto das estátuas e parecia que as feições de Amenemhet e Henutiri haviam mudado. Eles agora sorriam. Em alguns momentos, enquanto andávamos pela tumba à luz de velas, tínhamos a impressão de que algumas imagens na parede se moviam. Tinha a sensação de que caminhava junto a Amenemhet, em sua procissão funerária ou que participava, com ele, da caça no pântano. Ver e sentir as imagens se movendo diante das velas acesas, ver a estátua do casal sorrindo, foi uma experiência que abriu uma avenida de perguntas, que não tinham resposta imediata. Não que as tenha agora, mas considero que estou um pouco mais perto de alcançá-las do que antes. Neste artigo parto justamente deste ponto, para sugerir que Amenemhet queria que as pessoas o acompanhassem em sua Jornada ao Oeste. Para tanto, ele criou estratégias material-discursivas muito específicas que, por sua vez, colocam em movimento fluxos afetivos que aumentam ou diminuem a capacidade dos corpos de agirem. Ele esperava que, no final, as pessoas pudessem se sensibilizar e dizer seu nome, ler a Fórmula de Oferenda e, assim, ativar a magia que poderia trazê-lo de volta ao mundo dos vivos, que fazia com que as oferendas se tornassem reais, que permitia que todos os elementos da tumba se vivificassem.

## Os rituais funerários no Egito antigo

Tomando como referência as imagens das tumbas do período faraônico, sobretudo das tumbas tebanas, Altenmüller (1975) sugeriu que os ritos funerários, pelo menos até o governo de Tutmósis IV, eram representados nas tumbas a partir de um programa decorativo que incluía 16 diferentes tipos de cenas. O tipo (A) reúne cenas associadas à partida do corpo e do caixão da casa do morto. Este é o momento em que o morto é colocado em um caixão, sai de sua casa



em cortejo e cruza o Nilo em direção ao lado Oeste. Segundo o autor, são poucas as tumbas em que este tipo de cenas está presente. As cenas deste grupo envolvem quase que invariavelmente a presença de enlutados, de barcos que cruzam o Nilo e de incenso para purificação.

Nas cenas do tipo (B) estão as imagens que se referem ao transporte do caixão para a Mansão de Anúbis ou Mansão da Unificação, o local em que o morto seria embalsamado. No Lado Oeste do Nilo, o caixão era recebido pelos filhos de Hórus e seguia em procissão até a Mansão de Anúbis. Este tipo de cenas difere do anterior, pois mostra um barco contendo o caixão e sendo rebocado. Na proa e na popa do barco estão os embalsamadores, que são acompanhados pela tripulação da embarcação. Estas cenas podem ser observadas nas TT42, 43, 47, 54, 56, 59, 61, 62, 63, 68, 73, 76 e 93. Há algumas variações destas cenas com o caixão sendo arrastado em um trenó.

No tipo (C) estão as cenas que dizem respeito às performances no Salão da Unificação. Nestas cenas, o morto é embalsamado e o caixão é colocado em uma barca cerimonial que seguirá viagem para Sais, para a realização de ritos de sacrifício. As cenas estão presentes nas TT40, 55, 56, 62 e 89. No Egito Antigo, o corpo era visto não como uma unidade, mas como uma multiplicidade de membros que eram unidos por meio da conectividade do sangue e do coração (Pellini, 2018b; Assmann, 2003). Ao bombear sangue, o coração permitia que todos os membros ficassem unidos. Quando o coração parava de bombear, o sangue parava de correr nas veias e o corpo se desmembrava, da mesma maneira que o corpo de Osíris se desmembrou quando ele foi esquartejado por seu irmão Seth. Para os egípcios, a velhice e a morte eram ocasionadas justamente pela fraqueza do coração. Se a morte era o desmembramento do corpo, para que o falecido pudesse viver após a morte, era necessário, em primeiro lugar, reunir as diversas partes do corpo. Da mesma maneira como fizeram Isis e Nefthis com o corpo de Osíris, os embalsamadores deviam unificar o corpo desmembrado do falecido para que, na sequência, ele pudesse ser revivificado. Segundo Assmann (2005), durante o processo de embalsamamento, mais importante que o tratamento químico ou cirúrgico do corpo, era o tratamento verbal que ele recebia, pois era por intermédio da fala que o morto era animado com consciência e força física. Por meio do ato de recitar os encantamentos o corpo ganhava unidade e, assim, um por um, cada membro do corpo ia ganhando vida. A declamação era geralmente feita por especialistas, que incluíam sacerdotes leitores, mágicos e escribas. Tais profissionais eram autorizados pelo Faraó a realizar “os atos de fala”. Eles recebiam treinamento específico, inclusive em relação à purificação da boca e dos ouvidos (Meyer-Dietrich, 2010).

O tipo (D) é composto por cenas relativas à Viagem para Sais. Aqui estão reunidas cenas que mostram o falecido viajando do Salão da Unificação para a cidade sagrada de Sais, no Delta. Com raras exceções, essa é uma viagem que é sempre de reboque, o que significa que há um barco na frente que reboca um segundo barco. No primeiro barco vai a tripulação, cerca de cinco a sete pessoas. No segundo barco, o morto, sua esposa, sacerdotes e embalsamadores. O morto pode aparecer sentado, no caixão ou na forma de uma estátua. Em alguns casos, a viagem para Sais é unificada com a viagem para Buto, outra cidade sagrada do Delta.

No tipo (E), temos as cenas associadas à procissão entre Sais e Buto. A procissão começa com a saída do cortejo da cidade de Sais, em geral representada nas cenas como um edifício. Deste ponto a procissão segue com um trenó com marquise sendo puxado por bois. Em cima do trenó está o caixão do morto. Em algumas variações, o caixão está em um barco cerimonial que fica sobre um trenó. Segundo Altenmüller (1975), nestas cenas, Sais representa metaforicamente o Vale, e Buto representa a Necrópole, sendo que as pessoas que participam do cortejo são os representantes das cidades de Sais e Buto, ou pessoas de Pe e Dep, como são conhecidos. Segundo Seyfried (2003), as pessoas de Pe e Dep representam o culto ancestral. Em algumas cenas do Antigo Império, o caixão é substituído pela capela da estátua do morto. No período ramessida, embora os bois ainda estejam presentes na frente do cortejo, eles não são mais os que arrastam o trenó, que passa então a ser puxado por um grupo de homens. A procissão termina na frente do Salão dos dançarinos *Muu* que, segundo Settgast (1963) e Diamond (2012), é o elemento que marca o início do chamado Distrito Sagrado.

No tipo (F), as cenas representam os dançarinos *Muu* recebendo o sarcófago em Buto. Quando o sarcófago chega em Buto, o sacerdote-leitor convoca os dançarinos dizendo "Venham *Muu*!" (Davies e Gardiner, 1915). Os *Muu* usam uma coroa de papiros (West, 2019) e são eles que auxiliam o morto a cruzar o Distrito Sagrado em direção ao Oeste, visto metaforicamente como o Outro Mundo. Em algumas tumbas, em especial nas TT21, 53, 81, 82, 123 e 125, bem como nas tumbas de Reneni e Pahery em el-Kab, este conjunto de cenas tem sido identificado como Distrito Sagrado (Settgast, 1963; Diamond 2009). Segundo Seyfried (2003), tal conjunto de cenas é um resquício dos rituais funerários que aconteciam em Buto durante o Antigo Império.

As cenas da procissão para Heliópolis formam o tipo (G). Elas são compostas pela presença de dois obeliscos, lado a lado (Diamond, 2012). As cenas podem também ser representadas por uma viagem a reboque. As cenas dos tipos (D), (E), (F) e (G) em geral estão conectadas e representam o Distrito Sagrado.

No tipo seguinte, (H), temos as cenas de lamentação, de purificação e do ritual da Abertura da Boca, que estão entre as mais comuns nas tumbas tebanas. As cenas da Abertura da Boca representam um dos rituais mais importantes que ocorrem antes do sepultamento. Tem sido sugerido que o ritual acontecia ao meio-dia, com o sol batendo diretamente na múmia (Assmann, 2005). Algumas cenas mostram o sarcófago em pé, sendo aparado por Anúbis. Em alguns casos, um boi era sacrificado antes do ritual, tendo sua perna cortada e seu coração retirado (Dodson; Ikran, 2008). Outros exemplos mostram cabras e gansos sendo decapitados (Assmann, 2005, p. 312). O objetivo do ritual de Abertura da Boca era reanimar o morto. Conforme Fischer-Elfert (1998), no início do ritual a múmia era tratada como uma estátua não acabada. Na sequência, sacerdotes leitores restauravam, por gestos, encantamentos e fórmulas mágicas, cada um dos sentidos do morto (Dodson; Ikran, 2008), começando pela boca, fonte da vida e que permitia que o morto pudesse se defender na Sala do Julgamento, seguido pelo ouvido, fonte do conhecimento e elemento socializador, pelos olhos, reflexo do mundo, e pelo nariz, que pode ser associado com o oculto (Pellini, 2018b). A consciência e memória também eram restaurados durante o ritual (Harrington, 2013), o que pode sugerir

que, na concepção egípcia, memória e consciência eram elementos corporais que estavam associados diretamente ao corpo e aos sentidos (Pellini, 2018b).

Nas cenas do tipo (I), a representação de um ritual no qual embalsamadores e sacerdotes arrastam o sarcófago para frente e para trás. Algumas inscrições mostram que para frente e para trás significa “para o Norte e para o Sul”, referências ao Alto e Baixo Egito.

No tipo (J), a procissão do *tekenu*. Como veremos adiante, há debates sobre o que era e qual era o papel do *tekenu* nos ritos funerários. Altenmüller (1975) sugere que o *tekenu* era uma figura ritual interpretada por um sacerdote.

Nas cenas do tipo (K), temos a procissão dos vasos canopos. Para Altenmüller (1975), as procissões que trazem o *tekenu* e os vasos canopos eram associadas e podiam ocorrer em paralelo à procissão que trazia os bens e o sarcófago à tumba. Segundo o autor, essas procissões se encontravam na frente da tumba, justamente na tenda dos dançarinos *Muu*.

No tipo (L), observam-se as cenas de Oferta e Sacrifício. Para Altenmüller (1975), no ritual de sacrifício, que ocorria antes do sepultamento definitivo, os sacerdotes reuniam a múmia, o sarcófago, os vasos canopos e o *tekenu* e só então o sacrifício de um boi era executado.

O tipo seguinte, (M), conta com as cenas com a procissão que leva o mobiliário funerário para a tumba e o abate cerimonial. Na maioria das tumbas tebanas, a procissão mostra com detalhes os itens que eram carregados para serem depositados na tumba. Na tumba de Rehmire (TT100) há uma grande quantidade de objetos, entre armas, joias, roupas, tecidos e mobiliários, como bancos, apoiadores de cabeça e camas (Wohlfarth, 2005). Em alguns casos, é possível também observar a presença de estátuas portáteis representando o morto. Estas estátuas eram colocadas na tumba para mais tarde representar o morto no banquete funerário e na Bela Festa do Vale (Pellini, 2018b). Assim como a estátua esculpida dentro das tumbas, elas tinham como papel receber o *ka* do morto. O *ka* e o corpo eram criados simultaneamente por Khnum, o Deus criador, em sua roda de oleiro e, desde que recebesse alimento, era imortal. Portanto, as oferendas pintadas nas tumbas eram para a manutenção do *ka*, que absorvia a essência potente dos alimentos, o que garantia que ele permanecesse vivo no além. Após a morte de um indivíduo, o *ka* habitava o corpo mumificado, a tumba, as estátuas e, até, as imagens dos indivíduos pintadas nas paredes.

Na sequência, o tipo (N), com o caixão sendo carregado pelos Nove Amigos e depositado na sepultura. Os nove amigos são uma alusão aos filhos de Hórus. Enquanto o caixão era depositado, era incensado e eram realizadas libações.

No tipo (O), a procissão das estátuas. Altenmüller (1975) demonstra que, embora as cenas da procissão das estátuas não sejam comuns nas tumbas privadas, elas aconteciam e terminavam com o sepultamento cerimonial de, pelo menos, uma das estátuas. O ato de sepultar a estátua do morto representava metaforicamente a viagem para Abidos (Seyfried, 2003). Em muitas tumbas, a viagem para Abidos é retratada como uma viagem de ida e volta em barcos.

Por fim, no tipo (P), as cenas com os rituais de proteção que ocorriam após o sepultamento do morto na tumba. Em algumas cenas há presença de sacerdotes, em frente a

um edifício, fazendo consagrações com incenso. Outros rituais de proteção são descritos com detalhes nas TT35, 36, 51, 52, 55, 56, 62, 67 e 71.

Nem sempre as tumbas apresentam a totalidade das cenas e dos rituais. A escolha das cenas do repertório funerário levava em consideração não só os desejos do proprietário da tumba e as escolhas do artista, como também as questões técnicas associadas ao espaço disponível, à qualidade da rocha e ao tempo necessário para realização das imagens (Hays, 2010). Assim, era comum que não apenas a ordem das cenas fosse alterada, como parte das cenas fosse resumida ou excluída. Contudo, no final o conjunto de cenas deveria retratar, na medida do possível, as escolhas e aspirações do proprietário, sobretudo no que diz respeito à maneira como estas cenas impactariam as pessoas que visitariam as tumbas. Outro fator que influenciava a disposição das cenas era as zonas de sacralidade da capela. Nas tumbas como a TT123, que assumem uma forma em T, as zonas de sacralidade se concentravam em três locais: na estátua do morto, localizada no limite oeste do corredor central; na estela ou porta falsa, localizada no limite norte do corredor transversal; e na estela localizada no limite sul do mesmo corredor. Esse arranjo espacial conferia à capela da tumba uma estrutura de sacralidade concebida a partir de uma relação de interioridade e exterioridade. Quanto mais interior e próximo à estátua do morto, maior a sacralidade e a proximidade ao mundo do além; quanto mais exterior, menor a sacralidade e mais próximo do mundo dos vivos. Na parte menos sagrada da tumba ficavam as cenas biográficas, enquanto nas partes mais sagradas ficavam as cenas associadas aos deuses e ao mundo dos mortos.

Segundo Navratilova (2007), textos da 18ª dinastia evidenciam que a capela funerária era aberta ao público em certas ocasiões, principalmente durante a Bela Festa do Vale, que era uma celebração mortuária. Nestas ocasiões, familiares, amigos e visitantes em geral podiam entrar e conhecer as capelas. Se a câmara funerária, um dos centros de sacralidade da tumba, funcionava como uma área de segredo, ligada à ideia de inacessibilidade, a capela, por outro lado, cumpria uma função de memória e culto, vinculada à ideia de acessibilidade (Pellini, 2018b). Por ser uma área pública, a capela desempenhava o papel central no processo de comunicação entre os vivos e os mortos, sendo o espaço no qual os visitantes interagiam com as estratégias material-discursivas propostas pelo morto. Por exemplo, em algumas tumbas, elementos arquitetônicos como pilares conversam com a parede, fazendo com que o visitante tenha que se mover constantemente, a fim de acompanhar o movimento das cenas, como na TT96. Ao mesmo tempo, elementos decorativos, como verniz, eram aplicados em certas cenas, a fim de destacar sua significação e, assim, atrair o visitante, como se observa na TT49, onde algumas imagens de Neferhotep são cobertas por verniz, criando um efeito 3D (Davies, 1933). Em algumas tumbas, anamorfismos e paralaxes mostram que determinados elementos eram criados tomando por base a posição esperada do visitante no espaço. Na TT100, por exemplo, a figura do proprietário Rekhmire em certas cenas se distorce, caso não seja observada de um local específico. Tal concepção indica que o morto queria que sua imagem fosse observada a partir de um posicionamento considerado correto (Pellini, 2018b). Toda esta estrutura, associada aos programas decorativos e à forma arquitetônica, não só guiava o movimento dos



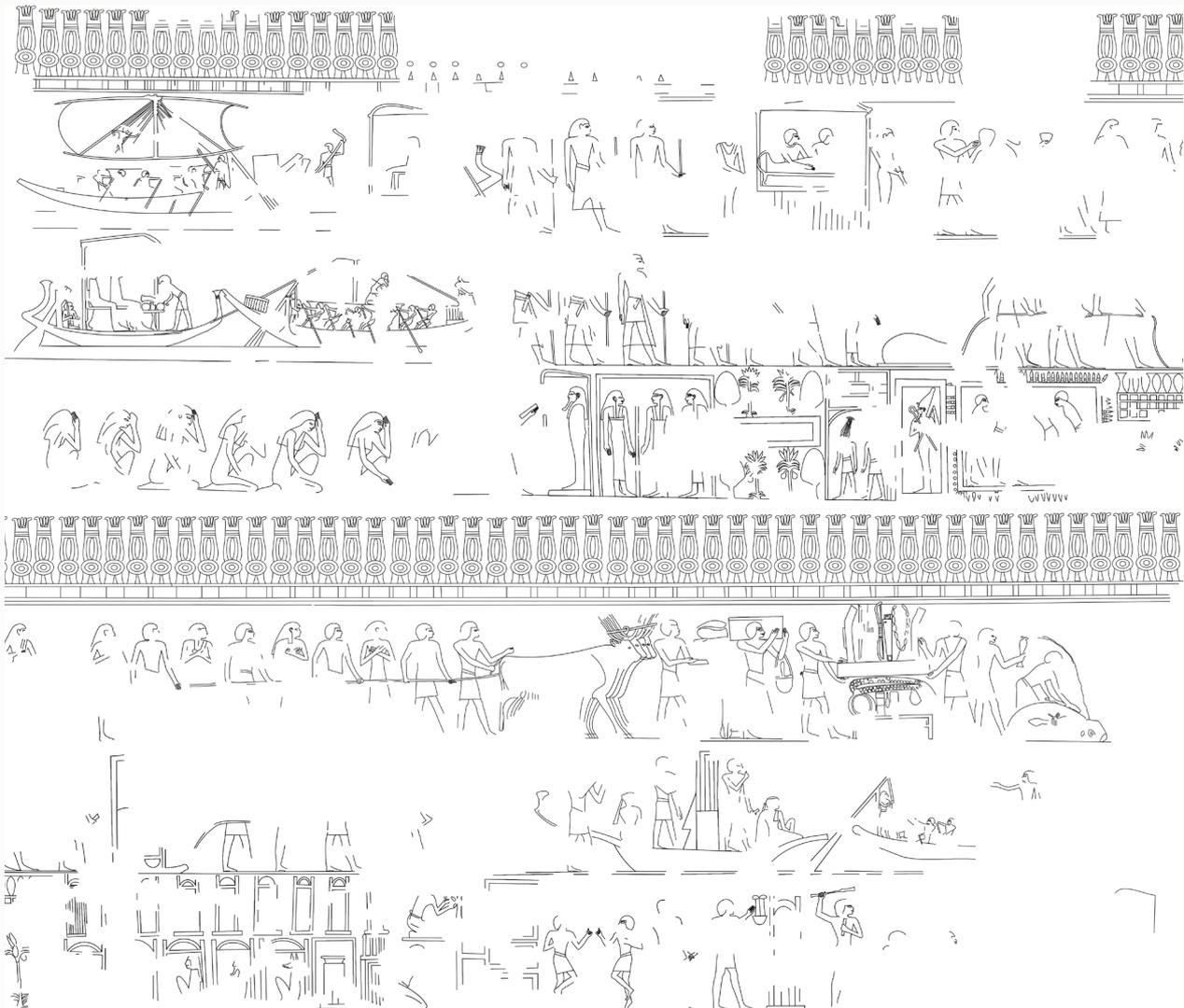
visitantes, direcionando seus corpos, como prendia sua atenção, ao propor uma performance corporal específica.

Desta maneira, o conjunto de cenas escolhidas não deve ser encarado apenas como um discurso, mas como uma tentativa de impactar o público que por vezes visitava a tumba. Neste sentido, as cenas nas tumbas não deveriam ser pensadas como representações, mas como elementos relacionais material-discursivos, que afetam e são afetados pelos agentes humanos e não humanos que se relacionam com o espaço da tumba (Barad, 2007; Pellini, 2018a). Analisar as cenas da tumba é, portanto, uma maneira de entender as estratégias material-discursivas que o proprietário e o artista encontraram para afetar quem visitava a tumba.

### **O ritual funerário como proposto por Amenemhet**

Na TT123, a cena dos rituais funerários está, como de costume, posicionada na parede Oeste do corredor de passagem, e o movimento das cenas segue em direção ao interior da tumba, o que significa que segue em direção à área de maior sacralidade. Embora a cena apresente marcas das ações do tempo, é possível discernir o conjunto de escolhas realizadas por Amenemhet, para retratar seu funeral (Figura 2). Como a cena não possui inscrições, foi preciso utilizar o exemplo de cenas semelhantes identificadas em outras tumbas, a fim de entender a narrativa proposta por Amenemhet. Neste sentido, utilizo como exemplo as Tumbas Tebanas 15, 21, 41, 53, 69, 81, 82, 92, 100, 112, 125, 127 e 342 e as tumbas de Reneni e Pahery. Com base nestes exemplos é possível propor a divisão da cena em 4 diferentes setores: 1) Viagem para Abidos; 2) Viagem para o Distrito Sagrado; 3) Viagem para Sais; 4) Procissão em direção à tumba.

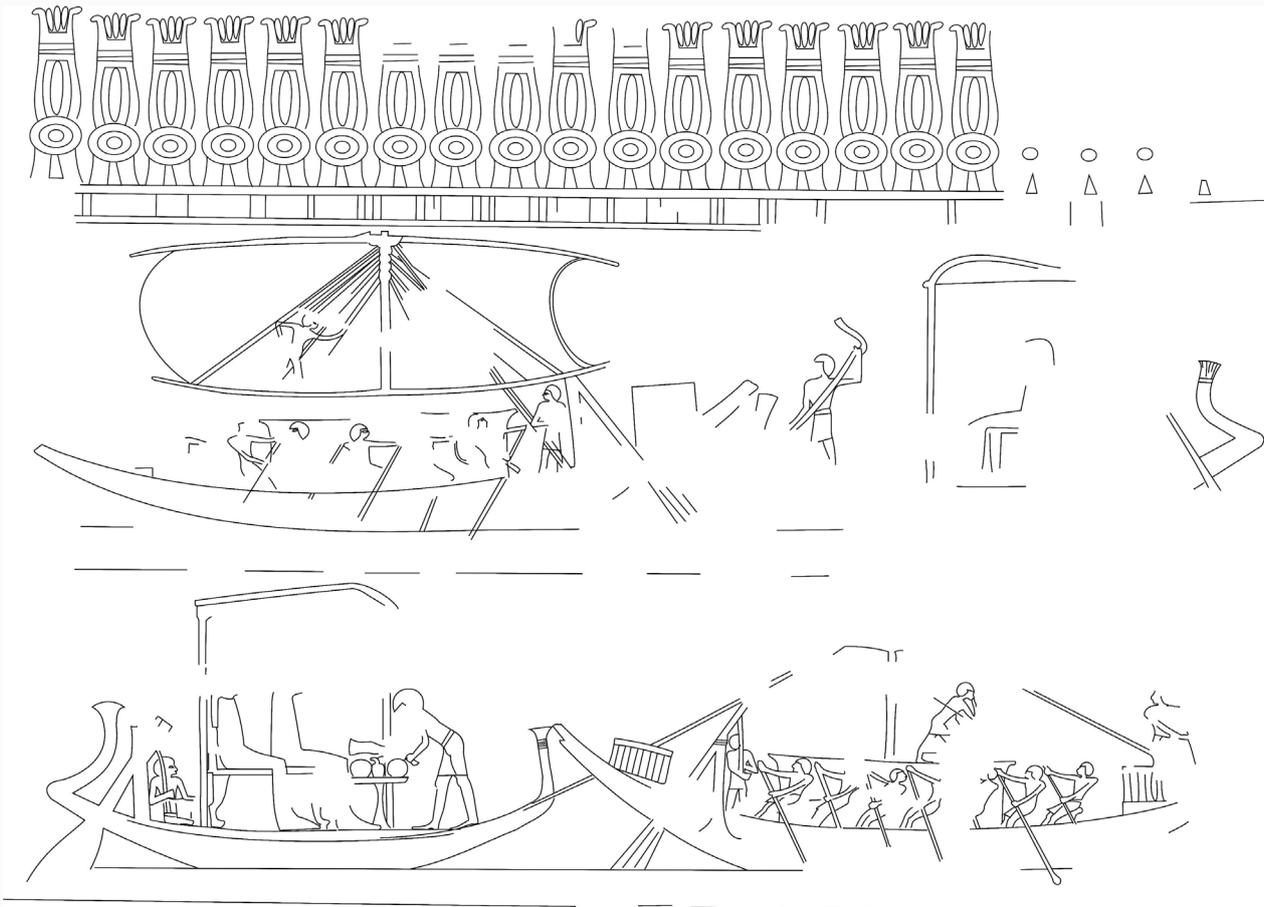




**Figura 2.** Epigrafia da Parede Oeste da TT123. José Roberto Pellini, Lorrana Dauari

### **A viagem para Abidos**

A cena do ritual funerário de Amenemhet tem início com a viagem à cidade sagrada de Abidos (Figura 3). Na cena há dois registros. No registro inferior, voltado para a direita, um barco maior está zarpando, rebocando uma embarcação cerimonial. A vela está baixa e um indivíduo se apoia na amarração do mastro. Como Abidos fica ao norte de Tebas, não é necessária uma viagem à vela, pois o barco pode seguir a correnteza do Nilo. No barco maior há diversos remadores e um indivíduo em pé na popa. No barco cerimonial seguem Amenemhet e sua esposa Henutiri, que estão sentados sob uma marquise, e um sacerdote faz oferendas para o casal. No registro superior, voltado para a esquerda, vemos o grande barco com a vela levantada, indicando a viagem de volta. Há menor quantidade de remadores e um indivíduo está no alto do barco, cuidando da vela. Uma pessoa na proa do barco cerimonial segura uma faixa de tecido. Amenemhet permanece sentado sob a marquise. Dada as condições da parede, não é possível ver o barco cerimonial em detalhes nem a presença de Henutiri.



**Figura 3.** Viagem para Abidos – José Roberto Pellini

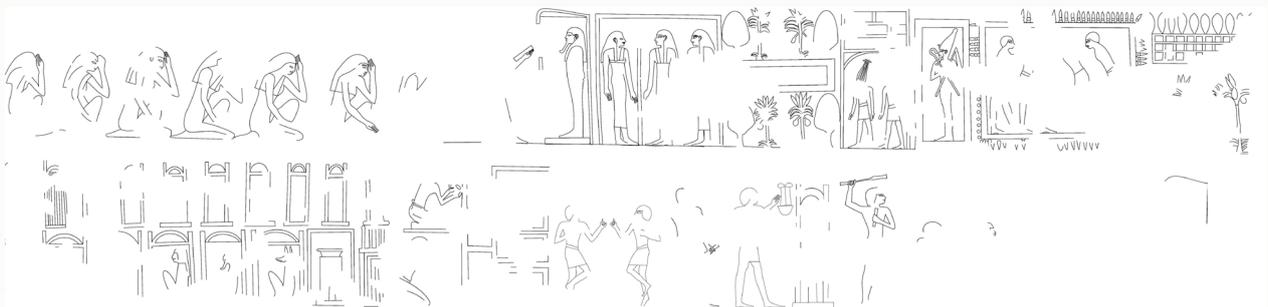
Segundo Engelmann-von Carnap (2014), na primeira metade da 18ª dinastia, é possível divisar três diferentes tipos de representação da viagem para Abidos. No tipo 1, datado do período anterior ao governo de Hatshepesut e Tutmósis III, a partida para Abidos está voltada para a esquerda, enquanto o retorno está voltado para a direita. No tipo 2, datada do período da corregência entre Hatshepesut e Tutmósis III, assim como acontece na TT123, a viagem de ida está voltada para a direita e a de volta para a esquerda. Já no tipo 3, comum no final do governo de Tutmósis III, a viagem de ida está voltada para a esquerda e a de volta para a direita, assim como no tipo 1, mas com uma mudança significativa, pois a viagem de ida surge no registro superior e a de retorno no registro inferior.

Como salientam Schreiber, Vadas e Vertes (2018), esperava-se que todo aquele que fosse piedoso realizasse, ao menos uma vez na vida, a viagem a Abidos. Se não fosse possível em vida, que então no momento da morte o falecido fosse para Abidos, para participar do drama ritual de Osiris.

### **A viagem para Buto: o distrito sagrado**

No primeiro registro, de baixo para cima, há um grupo de sete mulheres, sentadas no chão, e assumem a posição de luto. Na sequência, um sacerdote leitor e a múmia de Amenemhet se preparando para a entrada no Distrito Sagrado. Popular nos tempos de Hatshepesut e

Tutmósis III, as cenas do Distrito Sagrado são caracterizadas pela presença de uma série de edifícios agrupados de forma compacta, onde não se observa a presença de humanos nem do morto (Figura 4). Para Settgast (1963), tal configuração ocorre porque a intenção é destacar o complexo de edifícios, mostrando os locais em que os ritos aconteciam durante o ritual funerário. Na TT60, datada do Médio Império, a cena é acompanhada por uma inscrição que identifica o conjunto dos edifícios com uma área denominada *t3-dsr* (Davies et al., 1920). Frequentemente encontrada nos *Coffins Texts*, a palavra tem sido traduzida como Distrito Sagrado, Área Sagrada, Temenos Sagrado ou Necrópole (Hoffmeier, 1985; Diamond, 2012). Settgast (1963) divide as cenas do Distrito Sagrado em oito diferentes seções: 1) O Salão dos Dançarinos *Muu*; 2) A Tenda das Mulheres; 3) O Jardim da Lagoa; 4) Os Deuses do Grande Portão; 5) As Capelas Divinas; 6) As Lagoas Sagradas; 7) O Matadouro; 8) As Quatro Piscinas Sagradas.



**Figura 4.** O Distrito Sagrado – José Roberto Pellini

Embora, em geral, o Distrito Sagrado se inicie com o Salão dos dançarinos *Muu*, na TT123, o primeiro edifício a aparecer é a Tenda das Mulheres. A cena se passa em uma estrutura simples, que apresenta um teto e uma divisão interna. Três mulheres são retratadas, duas à direita da divisão interna e uma à esquerda. Elas são praticamente idênticas em trajes e posturas, o que dificulta sua identificação.

Na sequência, surge o Jardim da Lagoa, com um lago retangular no centro, palmeiras tanto na parte de cima quanto na parte de baixo e sicômoros nas laterais. Nas TT15, 21 e 81 e na tumba de Reneni, a cena é acompanhada por dois Obeliscos, em clara associação à cidade sagrada de Heliópolis.

Seguindo a viagem, há o Salão dos *Muu*. A estrutura é retangular e o teto mostra uma divisão irregular. Dois dançarinos *Muu*, usando coroas feitas de juncos ou papiros, aparecem com os braços estendidos em direção ao chão. Nas TT15, 21, 81 e 82, assim como na tumba de Reneni, o Salão dos *Muu* retrata o início do Distrito Sagrado (Davies, 1925; Settgast, 1963; Diamond, 2009).

Há muita discussão sobre quem eram e qual o papel desempenhado pelos dançarinos *Muu* no ritual funerário. Uma pista é oferecida pela representação do Salão dos *Muu* na TT82, no qual os dançarinos são identificados com as pessoas de Pe (Buto) (Davies; Gardiner, 1915, p. 51; Bietak, 1994; Diamond, 2012; Seyfried, 2003). Altenmüller (1975), sugere que os dançarinos *Muu* eram agentes rituais que apareciam em certos momentos ao longo do ritual, tanto para saudar o morto na ocasião do transporte de barco para Sais, quanto para receber o morto quando o

caixão era colocado no trenó nos portões de Buto. Para o autor, os dançarinos eram barqueiros que cuidavam da proteção e do transporte do morto durante a viagem para Sais e Buto.

Na sequência ao Salão dos *Muu*, Osíris em pé, em uma capela com marquise. Osíris aparece observando o cortejo que se aproxima. Nas TT15, 21 e 81, assim como nas tumbas de Reneni e Pahery, Osíris também está presente no Distrito Sagrado. A presença de Osíris no Distrito Sagrado indica que o ritual bótico assumiu um caráter osíriaco durante o Novo Império (Brunner-Traut, 1958).

Após Osíris, é possível observar uma grande estrutura quadrada, decorada com frisos, e onde se encontram quatro indivíduos, dois à esquerda e dois à direita. Eles não possuem braços e estão levemente curvados. Para Settgast (1963), a estrutura representa o Grande Portão dos Deuses. Este é o maior edifício dentro do Distrito Sagrado, com destaque na cena. Na TT39, Davies (1923) identifica os quatro indivíduos como demônios que guardam as portas do paraíso.

Assim como na TT53, segue-se outro jardim com palmeiras e uma lagoa cercada. Na porção superior observa-se um tabuleiro de jogos, que também está presente na TT100 e na tumba de Pahery e que, possivelmente, representa os prazeres da vida no paraíso (Davies, 1923).

Na sequência, a cena se divide em dois micros registros, onde estão posicionadas as capelas divinas. No micro registro de cima há nove capelas, todas com as portas fechadas. No micro registro de baixo há seis capelas, onde se pode observar a presença de, pelo menos, quatro deuses, que Settgast (1963) identifica como os filhos de Hórus.

Seguindo as capelas divinas, surgem as chamadas Quatro Piscinas. São quatro estruturas retangulares ligadas por um sistema de calhas. Ali se observa a presença de duas figuras femininas ajoelhadas, segurando um vaso esférico do tipo *nw*. Elas usam o cabelo curto e uma faixa na cabeça. Esta estrutura marca o final do Distrito Sagrado. Diamond (2009), após uma detalhada análise deste tipo de cena, sugere que as figuras femininas representam as coletoras de ossos, *dmD(y)t*. O papel delas seria o de coletar e reunir os ossos do morto, permitindo, assim, o renascimento do falecido. Outros exemplos desta cena vêm das TT17, 21, 39, 81, 82 e 100.

Após o Distrito Sagrado, aparece uma cena que, na TT123, está muito comprometida, em virtude de fraturas e vazios na parede, mas que podemos reconstituir com base em cenas semelhantes de outras tumbas, sobretudo das TT53, 96B, 100, 125 e 179. Na cena há dois dançarinos *Muu*, ou pseudo *Muu*, como defende Altenmüller (1975), desde que eles não estão utilizando a coroa de juncos. Logo depois, surgem dois sacerdotes, um segurando um rolo de papiro em uma mão e um indivíduo apresentando a *peseh-kef* em uma capela, em clara referência ao ritual da Abertura da Boca (Settgast, 1963). Na sequência há uma cena que na TT123 só temos pequenos traços. Nas cenas de comparação podemos ver um sacerdote segurando um cetro, seguido por um barco com pessoas sentadas na proa e na popa. A viagem termina na frente da deusa do Oeste, simbolizando a chegada do morto no além. Em seguida, outro barco que representaria, segundo Settgast (1963), as oferendas para que a travessia ao Oeste tivesse êxito. Por fim, há um edifício, mas na TT123 só é possível ver a marquise e o morto construindo um jardim com a ajuda de uma enxada.

### ***A viagem para Sais: o encontro com Anúbis***

No segundo registro, a narrativa começa com uma figura masculina (Figura 5). Só é possível ver parte do personagem. Ele está em pé com o braço estendido. Na sequência, um pequeno barco em forma de junco, onde se observa a presença de, pelo menos, dois remadores e uma pessoa em pé na popa, segurando um grande remo. Em seguida, um barco maior, na forma de um barco cerimonial de papiro. Na proa surge uma figura feminina sentada, com cabelos curtos e uma faixa na cabeça. Atrás dela há um sacerdote leitor e uma estrutura retangular alta. Após a estrutura, há uma figura masculina em pé e uma figura feminina idêntica à que está na proa do barco. A mesma cena pode ser observada nas TT53, 69, 92, 100, 112, 125, 127 e 342 e na tumba de Pahery. Nas TT69, 92, 100, 112 e 127, assim como em Pahery, a cena apresenta, no início, um sacerdote ou o morto, fazendo uma oferenda ao Deus Anúbis, que está posicionado em seu santuário. Na TT123, é muito provável, pelo espaço e pela proporcionalidade das cenas, que esta imagem estivesse originalmente presente, mas, dada a presença de fraturas e vazios no local, é impossível atestar com segurança.

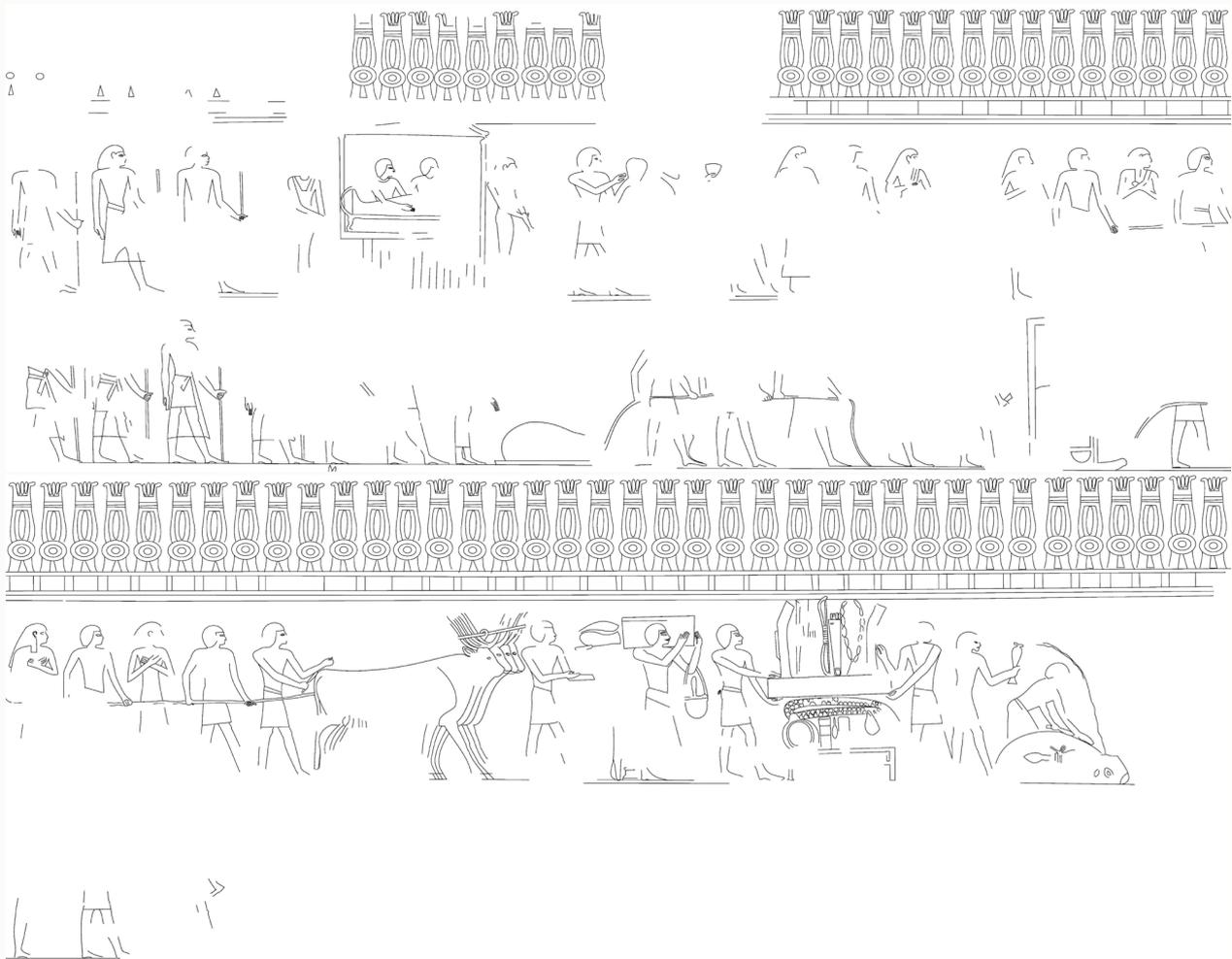


**Figura 5.** Viagem para Sais – José Roberto Pellini

Segundo Settgast (1963), as cenas da viagem a Sais são baseadas em cenas do Antigo Império, que retratavam a viagem do sarcófago ou da estátua do morto para o santuário de Anúbis. Como demonstrou Altenmüller (1975), nestas cenas, o edifício onde está o deus embalsamador é identificado como Sais.

### ***A viagem para a tumba: transportando o sarcófago***

A cena da procissão funerária tem como tema principal o transporte do sarcófago para a tumba (Figura 6). Na TT123, o sarcófago aparece duas vezes ao longo da procissão, uma sendo carregado por dois homens em direção a um barco cerimonial e outra sendo arrastado em um trenó puxado por um grupo de bois. Como sugere Diamond (2012), a cena da procissão funerária deve ser lida como um grande desfile que, ao final, chegará às portas do outro mundo.



**Figura 6.** Procissão para a Tumba – José Roberto Pellini

Logo no início da cena, no terceiro registro de baixo para cima, está o trenó onde está o sarcófago. Ele é puxado por quatro bois, que estão com os chifres emparelhados. Atrás dos bois segue um grupo de 13 indivíduos, sendo seis mulheres e sete homens, que aparecem de modo alternado. As mulheres estão com os braços em posição de luto e os homens ajudam a puxar o trenó. Atrás deste grupo, três sacerdotes, um com uma vestimenta longa e um cajado, e dois indivíduos com vasos nas mãos. O trenó assume a forma da capela de Osíris com uma marquise sinuosa. Duas pessoas acompanham o sarcófago, possivelmente os embalsamadores. Na frente e atrás do trenó, há figuras femininas personificando Isis e Nefthis, e representando as pessoas em luto. A presença de Isis e Nefthis, bem como do trenó com a forma da capela de Osíris, indica que o morto assumiu a forma do Deus. Seguindo o trenó, três indivíduos, que usam kilts longos e seguram um grande bastão. Suas roupas e posturas indicam que eram pessoas de status social elevado.

Na frente dos bois que puxam o trenó, há um ritual de sacrifício. Um boi é esquarterado enquanto um sacerdote *wab* faz a libação com água. Entre a cena do sacrifício e os bois que puxam o trenó estão os ajudantes que carregam o mobiliário funerário de Amenemhet. Destacam-se aqui alguns colares, um arco e flecha e outras armas de caça.

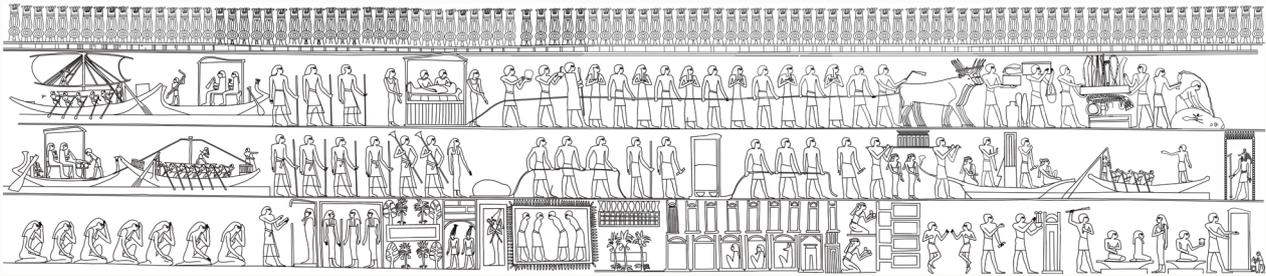
A cena continua no segundo registro, no qual o sarcófago está sendo levado ao barco cerimonial para seguir viagem até as cidades sagradas de Sais e Buto. Dois dos Nove Amigos carregam o sarcófago nos ombros. Os Nove Amigos são associados aos quatro filhos de Hórus. As TT15, 41, 53, 92, 100, 112, 125, 127 e 342, assim como a tumba de Paheri, apresentam uma cena semelhante, sendo que apenas as TT100 e 127 apresentam a totalidade dos Nove Amigos; nas demais tumbas, o número de amigos é reduzido, a exemplo do que acontece na TT123. Entre os amigos e abaixo do sarcófago, vemos duas figuras femininas que personificam Isis e Nefthis (Assmann, 1991; Davies, 1943). Atrás dos amigos que carregam o sarcófago, temos um sacerdote e homens puxando o trenó com os vasos canopos.

Na sequência, temos outro sacerdote leitor e o transporte do *tekenu*, que é acompanhado por uma figura feminina. Segundo West (2019), o *tekenu* já foi interpretado de diferentes maneiras, seja como os restos do processo de mumificação, como uma placenta ou até como os restos de cabelo do falecido. Kees (1956) sugere que o *tekenu* pode ter sido uma espécie de bode expiatório que tinha como função atrair os poderes do mal e, assim, proteger o sarcófago e a múmia. Delgado (2011), por outro lado, defende que, em vez de pensar no *tekenu* como um objeto inanimado, ele era uma figura ativa no drama funerário. West (2019), após uma análise exaustiva das representações do *tekenu*, supõe que ele era um receptáculo para o *ka* do morto. Como demonstra o autor, como o *ka* só existe por meio do seu efeito e requer uma forma física na qual ele possa habitar, o *tekenu* pode ter sido a forma física que permitia que o *ka* pudesse viajar e chegar à tumba. Embora sem concordância sobre o que é o *tekenu*, a maioria dos estudos sugere que ele tem relação direta com o chamado ritual bûtico. Nas TT17, 20, 24, 55, 82, 112 e 224, as pessoas que transportam o *tekenu* são identificadas como pessoas de Pe, Dep e outras cidades do Delta, como Sais, Ked e Hutihut (West, 2019; Diamond 2010). Para Settgast (1963), parece haver também uma associação entre o *tekenu* e as piscinas sagradas de Kheper, Heket e Sokar.

A cena da procissão funerária termina com um grupo de seis indivíduos de alto status usando saias longas e portando longos bastões.

### ***Surgindo ao amanhecer: afetando e sendo afetado***

Com base na reconstrução das imagens foi possível recriar o discurso proposto por Amenemhet para seu funeral (Figura 7). De modo geral, a narrativa da morte teria início com o momento do falecimento de Amenemhet e o luto de sua família ainda em sua casa, na margem Leste. Na sequência, o sarcófago faria a viagem pelo Nilo em um barco do tipo *neshmet*, a Grande Barca de Osíris. Essa primeira travessia rumo ao Oeste iniciaria o processo de transfiguração, salvando Amenemhet da morte e conferindo a ele a possibilidade da vida eterna.



**Figura 7.** Reconstrução Artística – Lorrana Dauari - José Roberto Pellini

Assim, a primeira travessia não seria simplesmente a travessia de seu corpo, mas um ritual de procissão que visaria a transição deste mundo para o mundo do além. Na margem oeste, o corpo seguiria em procissão até a Mansão da Unificação, local no qual seria realizado o processo de embalsamamento e o encontro com Anúbis, o Deus embalsamador. Carpideiras acompanhariam o cortejo. Na Mansão da Unificação, o morto ficaria por setenta dias. Durante este tempo, seu corpo seria limpo, perfumado e enfaixado. Fórmulas mágicas e encantamentos seriam lidos pelos sacerdotes leitores, para reanimar o corpo do falecido. Durante as noites de vigília, Amenemhet seguiria viagem para Abidos e participaria do julgamento na Casa da Verdade. Na TT123, a narrativa tem início justamente neste ponto. Uma embarcação com a vela baixa e diversos remadores reboca o barco cerimonial onde estão Amenemhet e Henutiri. Uma oferenda é feita ao casal na proa do barco. O capitão da embarcação usa um remo longo para testar o canal do rio e, assim, evitar os bancos de areia. Após participar dos rituais osíriacos, ser julgado e justificado, Amenemhet pode fazer a viagem de volta e seguir em direção à tumba. O barco segue agora com as velas altas, os remadores descansam e o capitão continua em pé na proa em sinal de alerta. O cortejo é acompanhado por dignatários, sacerdotes, mulheres em luto e carregadores. A primeira parada é na cidade Sagrada de Buto, onde o falecido é recebido pelos dançarinos *Muu*, que cuidam de seu transporte e segurança pela cidade. Em Buto, Amenemhet visita os jardins sagrados, cruza a porta do paraíso, conhece os futuros prazeres da vida no além e presta homenagem aos deuses nas capelas sagradas até chegar às piscinas sagradas, onde as coletoras de ossos revivificarão seu corpo da mesma maneira que Isis e Nefthis revivificaram Osíris no passado. De Buto, o falecido segue de barco para a cidade sagrada de Sais, atravessando o canal *wr.t* com a ajuda de remadores e pessoas de Pe e Dep. Em Sais, Amenemhet presta homenagem a Anúbis. Na volta, ele segue em direção à Necrópole Tebana. O cortejo, acompanhado por Isis e Nefthis, traz, além de seus pertences pessoais, o mobiliário funerário, seus vasos canopos e o *tekenu*. Ao chegar na tumba, um sacrifício é realizado e libações acontecem. Finalmente o corpo é levado para a câmara funerária, onde viverá para sempre e poderá ressurgir ao amanhecer. Familiares, amigos e outras pessoas visitarão sua tumba que, em determinados dias, ficará aberta. Lá, as pessoas irão caminhar junto com ele, irão compartilhar suas experiências e, no final, com sorte elas irão falar o nome de Amenemhet em voz alta e declamar a lista de oferendas, o que potencializará a mágica do local e poderá trazer Amenemhet de volta ao convívio dos vivos.

Mas até que ponto toda esta interpretação cumpre seu papel e os desejos de Amenemhet? Será essa a história toda? Acho que não, pois embora a epigrafia ajude, em parte, a entender as imagens, há algo que falta, nossa presença na tumba. Em geral, análises como essa são feitas à distância, o que significa que, em geral, nos sentamos na frente de desenhos, livros e computadores e buscamos entender as cenas que foram pintadas ou esculpidas (Harrington, 2013; Assmann, 1999). Esse é um processo que tem início com a compilação meticulosa das cenas e uma constante conferência entre o que está sendo desenhado e o que está nas paredes. Durante este processo, voltamos à tumba apenas para conferir os traços desenhados.

O problema é que este tipo de análise deixa de fora toda a experiência corporal que temos na tumba. Ela elimina essa informação como se não fosse relevante. Mas se Amenemhet queria nos afetar a ponto de declamarmos seu nome e a lista de oferendas em voz alta, a maneira como ele nos afeta é um elemento que deveria ser central em nossas interpretações. Amenemhet e seu grupo de artistas pensaram e colocaram em prática estratégias que vão muito além do simples discurso que está contido nas cenas das paredes. Pensemos, por exemplo, nas imagens sobrepostas. Tanto na cena da procissão funerária quanto em outros pontos da tumba há uma série de imagens, geralmente de animais, sobrepostas. Este tipo de imagem tem sido interpretado como a representação de coisas plurais; em outras palavras, quando desenhavam um boi e o traço de outros, usando os limites da mesma figura, os egípcios, em tese, queriam simbolizar que não havia um boi, mas vários. Quando vistas sob a luz fria do dia, estas imagens passam a impressão de um múltiplo, mas quando vistas à noite, sob a luz tremulante das velas, a sensação é de puro movimento. Assim, é possível que não só estas imagens tivessem o propósito de representar coisas múltiplas, mas também de gerar, sob certas condições, a sensação de movimento.

Pensemos agora no caso das imagens com escalas e tamanhos diferentes. Em geral, a diferença de tamanho dos personagens de uma cena tem sido interpretada como a representação das diferenças no status dos indivíduos. Não sou contra essa ideia, mas penso em seu efeito prático, o de alterar a todo instante o ponto focal da cena, gerando sensação de profundidade e, também, de movimento. Estas duas estratégias produzem a sensação de que estamos caminhando junto com os personagens da cena, que estamos caçando com Amenemhet no pântano, ou seguindo seu cortejo rumo Buto.

Mas as estratégias não se referem apenas às cenas, uma vez que o espaço também foi pensado para afetar o visitante. Observamos que o som se propaga de maneira diferente, de acordo com o lugar em que estamos dentro da tumba. Na sala das estátuas, por exemplo, o som se concentra, toma o ambiente, nos coloca na presença de Amenemhet. Já nos corredores o som se dispersa. Ao mesmo tempo, a orientação geral da tumba faz com que a luz ilumine seus espaços internos e as cenas de maneiras diferenciadas, ao longo do ano. Por exemplo, às dez horas da manhã, no inverno, as estátuas de Henutiri e Amenemhet se iluminam completamente, enquanto o resto da câmara das estátuas fica no escuro. A sensação é que as estátuas saem da escuridão e se manifestam na tumba, como se elas tivessem saído do Outro Mundo. Eles também criaram corredores com larguras e comprimentos diferentes, para atender a proposta das cenas e ações. Pensemos então nas cenas da procissão funerária.



Elas estão em um corredor estreito e comprido, que impele a andar para frente, em direção à câmara das estátuas, o que estimula a seguir a direção e o ritmo da procissão. Amenemhet pede e induz nossa participação no cortejo fúnebre, na Viagem a Sais e Buto, no transporte dos vasos canopos e do *tekenu*. Em contraposição, como eles decidiram colocar a cena de Oferenda no corredor transversal, logo na parte da frente da tumba, o corredor foi projetado para ser mais largo e cômodo, fazendo nosso corpo estacionar, o que dá tempo para ler com calma e declamar a lista de oferendas, ativando-a magicamente.

As imagens neste contexto não são apenas as representações do que Amenemhet queria retratar de sua vida ou de sua morte, mas um convite para que participemos de todos estes eventos com ele. Neste sentido, elas podem ser pensadas não como discursos, mas como estratégias e fenômenos material-discursivos que geram fluxos afetivos que condicionarão a capacidade de ação dos visitantes, aumentando ou diminuindo sua capacidade de agir (Pellini, 2018a; Deleuze; Guattari, 1987).

Afetar refere-se às capacidades recíprocas dos corpos, em determinada assembleia, para afetar e serem afetados (Clough, 2008, p. 2; Pellini, 2018b). Assim, afeto é encontrado nas intensidades que passam de corpo a corpo, nas ressonâncias que circulam e nas próprias passagens ou variações entre essas intensidades e as próprias ressonâncias (Pellini, 2020, 2021). Corpos aqui não são apenas os corpos humanos, mas abrangem todos os tipos de corpos que podem afetar e ser afetados, como, por exemplo, de um animal, de uma mesa, de um livro, de uma árvore, de um conhecimento ou das imagens da TT123 (Von Scheve, 2018). Desta maneira, afeto não é uma característica que pertence a um corpo individual, mas é uma qualidade dos diferentes tipos de relações em uma dada assembleia, por intermédio das quais os corpos inter-relacionados são constituídos, atualizados e constantemente transformados.

Pensemos nas cenas da tumba. Se a cena age como elemento que possibilita o morto reviver ou se ela age como um conhecimento histórico, depende dos corpos e das assembleias envolvidas na relação. Para Henutiri, que acabara de perder seu marido, que pensa as cenas a partir de uma ontologia que vê nas imagens não uma representação, mas a jornada do marido para a vida além-túmulo, as cenas disparam afetos que podem servir como consolo, que a fazem agir para permitir que seu marido continue existindo no além, realizando banquetes nas festas mortuárias ou performando as oferendas diárias diante da estátua de Amenemhet. Para um arqueólogo, as cenas não têm vida, não possibilitam verdadeiramente a continuidade da existência de Amenemhet, talvez enquanto memória, mas não enquanto ente. Os afetos entre os corpos aqui são de outra ordem. Eles colocam em movimento o desejo de estudar a cena, de aprender o significado das imagens, de construir conhecimento. Nestes exemplos, as cenas e a Henutiri formam uma assembleia diferente daquela formada entre as cenas e o arqueólogo. Nestes casos, o fluxo afetivo, as intensidades que passam entre os diferentes corpos, habilitam de maneiras diferentes ações que, por sua vez, irão disparar novos afetos e irão modificar novamente as assembleias e a capacidade dos corpos de agir. Mas afeto, como mostram Fox e Alldred (2013), não é um fenômeno linear, é uma estrutura que cresce de maneira ramificada, rizomática, para usar o termo proposto por Deleuze e Guattari (1987), aumentando, revertendo, coalescendo ou rompendo os fluxos afetivos. Afeto, assim, é devir, que representa a mudança de estado de uma entidade e de suas capacidades.



Da mesma maneira como estas cenas afetam, elas são afetadas pelos fluxos afetivos e pelos encontros entre corpos que ocorrem neste lugar. Por exemplo, as cenas foram afetadas pelos artistas que criavam e modificavam os traços, que pintavam e repintavam as cenas a fim de conservá-las; pelos *graffitis* que foram adicionados às cenas ainda no período faraônico e que alteraram a estrutura dos desenhos; pelas fraturas, vazios, fuligem e detritos que se acumularam ao longo do tempo; pela perda de coloração; pelas velas e lamparinas modernas que criavam padrões de luz e sombra diferentes daqueles do período faraônico; pelos traços dos arqueólogos que decalcaram a parede, que redesenharam o conjunto das cenas, dando-lhe novos significados incertos; pelas famílias que moravam na tumba nos séculos XIX e XX, que viam nas paredes os espíritos e gênios do passado (Pellini, 2020).

Neste sentido, as imagens não são apenas imagens, mas corpos que participam de relações, que afetam e são afetadas por uma série de outros corpos. Em cada relação, em cada assembleia de corpos, afetos são gerados, impulsionando ou não a capacidade dos corpos de serem afetados. Estes afetos constituem laços concretos, bem como posições relacionais que são baseadas em uma série de elementos que, juntos, atualizam uma dada realidade.

Assim como assistir a um filme sobre injustiça pode gerar raiva, indignação, e estas emoções podem resultar em uma ação material específica, como uma doação para alguma instituição ou a prestação de serviço comunitário, vivenciar, experimentar as cenas da TT123 pode desencadear processos que fizeram com que visitantes dissessem o nome de Amenemhet e/ou copiassem temas e cenas de sua tumba no passado, além da possibilidade de atração de pessoas na modernidade a habitar este espaço, da mesma maneira que nos afetou, na escolha deste local para dar início ao Programa Brasileiro de Arqueologia no Egito. Ao mesmo tempo, estas cenas também foram afetadas por todos aqueles que estiveram na TT123.

Em cada uma destas relações, as cenas mudaram, se tornaram outra coisa, pois é diferente pensarmos em um egípcio vendo estas cenas no passado e em um arqueólogo vendo estas cenas no presente. Não é só uma questão de contexto, mas da maneira como as diferentes assembleias geram fluxos afetivos que reconfiguram as próprias assembleias. As relações são outras, os afetos gerados são outros, os impactos são totalmente distintos. Diferentes relações criam diferentes realidades, desde que não podemos pensar que as materialidades preexistem a uma relação.

Como demonstra Barad (2007), sujeito e objeto, humano e não-humano, matéria e discurso não são entidades independentes, separadas por limites claros, mas fenômenos relacionais cujas *intra-ações* contínuas produzem uma série infinita de configurações e reconfigurações locais e contingentes da realidade (Mcnay, 2016). Barad (2007) utiliza o termo *intra-ação*, ao invés de interação, pois interação pressupõe a pré-existência de duas entidades que se relacionam. A cada nova *intra-ação*, processos senso-afetivos, nós e outras formas de existência, atualizamos as potencialidades do mundo e materializamos a realidade de nosso entorno (Pellini, 2020, 2021). Diferentes *intra-ações* implicam em diferentes reconfigurações do conjunto de potencialidades que, por sua vez, resultam em identidades diferenciadas, nascidas e experimentadas de maneiras alternativas em cada nova relação, em um contínuo espaço-temporal. É neste sentido que afirmamos que as cenas e a tumba são um grande devir.



Afetar e ser afetado por estas cenas, pela TT123, pelo mundo, disparam uma série de novos fluxos afetivos que constantemente alteram e atualizam as assembleias, as relações e as realidades que estão presentes neste lugar.

Entender estas cenas não é só um exercício de desenhar, de criar, de imaginar e de comparar, mas é, acima de tudo, um exercício de experimentar, de vivenciar e de se deixar ser afetado pelo lugar e pelas cenas, é um exercício de deixar que as cenas falem por si só.

## Referências bibliográficas

Altenmüller, H. (1975). Bestattungsritual. In W. Helck; W. Westendorf (ed.). *Lexikon der Ägyptologie* (v. 1, pp. 745-765). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Assmann, J. (1999). Cultural and Literary Texts. In *Definitely: Egyptian Literature: Proceedings of the Symposium "Ancient Egyptian Literature: History and Forms*, edited by G Moers, 1–15. Göttingen.

Assmann, J. (2003). *The Mind of Egypt. History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. Translated by Andrew Jenkins. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Assmann, J. (1991). *Das Grab des Amenemope, TT 41. Theban 3*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

Assmann, J. (2005). *Death and salvation in ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. London: Duke University Press.

Bietak, M. (1994). Zu den heiligen Bezirken mit Palmen in Buto und Sais – ein archäologischer Befund aus dem Mittleren Reich. In M. Bietak et al. (ed.). *Zwischen den beiden Ewigkeiten* (pp. 1-18). Wien: Festschrift Gertrud Thausing.

Brunner-Traut, E. (1958). *Der Tanz im alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*. New York: Glückstadt.

Clough, P. (2008). The affective turn: Political economy and the biomediated body. *Theory, Culture & Society*, 25 (1), 1–24.

Davies, N. (1923). *The Tomb of Puyemre at Thebes. Volume II. The Chapels of Hope*. New York: Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition.

Davies, N. (1925). The Tomb of Tetaky at Thebes (No. 15). *Journal of Egyptian Archaeology*, 11 (1), 10–18.

Davies, N. (1933). *The tomb of Neferhotep at Thebes. 2 vols*. New York: Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition.

Davies, N. (1943). *The Tomb of Rekh-Mi-Rê at Thebes. Vol I and II*. New York: Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition.

Davies, N.; Gardiner, A. (1915). *The Tomb of Amenemhet (no. 82)*. Boston: Egypt Exploration Fund.

Davies, N.; Gardiner, A.; Davies, N. (1920). *The tomb of Antefoker, vizier of Sésostri I and of his wife Senet*. The Theban Tombs series. London: Egyptian Expedition Society.



- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delgado, J. (2011). A Contribution to the Study of the *tekenu* and its Role in Egyptian Funerary Ritual. *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 138, 150-166.
- Diamond, K.-A. (2008). dmD(y)t: The bone collector. *Gottinger Miszellen*, 218, 17-32.
- Diamond, K.-A. (2009). An Investigation into the Sacred District as Depicted in New Kingdom Private Tombs. *ARCE Bulletin*, 195, 23-27.
- Diamond, K.-A. (2010). Transporting the Deceased to Eternity: The Ancient Egyptian Term HAI. *BAR International Series* 2179. Oxford: Archaeopress.
- Diamond, K.-A. (2012). The Placement of the Sacred District Scene in the Rectangular Tombs at Elkab. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 48, 97-110.
- Dodson, A., Ikram, S. (2008). Egyptian Mortuary Beliefs. In A. Serour (ed.). *Writing Egypt. History, Literature and Culture* (pp. 22-30). Cairo: American University of Cairo Press.
- Engelmann-von Carnap, B. (2014). Unconventional Versions: The Theban Tomb of Puiemra, Second Prophet of Amun under Hatshepsut. In: J. Galán; B. Bryan; P. Dorman (ed). *Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut: Proceedings of the Theban Workshop* (pp. 337-360). Illinois: The Oriental Institute of Chicago.
- Fischer-Elfert, H. (1998). *Die Vision von der Statue im Stein. Studien zum Altägyptischen Mundöffnungsritual*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Fox, N.; Alldred, P. (2013). The sexuality-assemblage: desire, affect, anti-humanism. *Sociological Review*, 61 (4), 769-789.
- Harrington, N. (2013). *Living with the Dead: Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt*. Oxford: Oxbow Books.
- Hays, M. (2010). Funerary Rituals (Pharaonic Period). In J. Dieleman; W. Wendrich (ed.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles: UCLA. Disponível em: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nf65w>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- Hoffmeier, J. (1985). *Sacred in the vocabulary of ancient Egypt: the term DSR, with special reference to dynasties I-XX*. Freiburg: Universitätsverlag.
- Kees, H. (1956). *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter: Grundlagen und Entwicklung bis zum Ende des Mittleren Reiches*. Berlin: Akademie-Verlag.
- McNay, L. (2016). Agency. In L. Disch; M. Hawkesworth. *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 39-60). Oxford, Oxford University Press.
- Meyer-Dietrich, E. (2010). Recitation, Speech Acts, and Declamation. In J. Dieleman; W. Wendrich (ed.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles: UCLA. Disponível em: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nf65w>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- Navrátilová, H. (2007). *The Visitors' s Graffiti of Dynasties XVIII and XIX in Abusir and Northern Saqqara*. Prague: Czech Institute of Egyptology.
- Pellini, J. (2018a). Archaeology of Affection. In C. Smith (ed.). *Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 1-9). New York: Springer.



Pellini, J. (2018b). *Senses, Affects and Archaeology. Changing the Heart, the Mind and the Pants*. Cambridge: Cambridge Scholars.

Pellini, J. (2020). Bitucas e a Materialização Do Equívoco: Qurna e Suas Múltiplas Paisagens. *Revista Mosaico*, 13, 30-41.

Pellini, J. (2021). Dung on the Wall. Ontology and Relationality in Qurna: The Case of TT123. *Cambridge Archaeological Journal*, 31 (4), 1-13.

Schreiber, G; Vadas, R; Vértes, K. (2018). The Abydos Pilgrimage: A Reconstructed sequence of Scenes in Theban Tomb 179. *Hungarian archaeology E-Journal*, 10-17

Settgast, J. (1963). *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*. Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo, Ägyptologische Reihe 3. New York: Verlag J.J.

Seyfried, K.-J. (2003). Reminiscences of the 'Butic burial' in the Theban tombs of the New Kingdom. In N. Strudwick; J. Taylor (ed.). *The Theban Necropolis, Past, Present and Future* (pp. 61-67). London: The British Museum Press.

Von Scheve, C. (2018). A Social Relational Account of Affect. *European Journal of Social Theory*, 21 (1), 39-59.

West, G. (2019). *The Tekenu and Ancient Funerary Ritual*. Oxford: ArchaeoPress.

Wohlfarth, S. (2005). *Gabbeigaben im Flachbild der Privatgräber des Neuen Reiches. Versuch einer ikonographischen und kompositionellen Bestimmung*. Inaugural dissertation zur erlangung des doktorgrades der philosophie an der Ludwig Maximilians Universität, München.

Recebido em: 24 de abril de 2021  
Aprovado em: 10 de fevereiro de 2022

