

Os ataúdes amarelos: as novas práticas oficinais tebanas da XXI dinastia



Rogério Sousa

Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2023
Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2023

Los ataúdes amarillos: las nuevas prácticas de los talleres tebanos de la dinastía XXI

Resumen

Los ataúdes amarillos destacan por su profusa decoración pictórica. Con raíces en el período de Amarna y en las innovaciones introducidas durante el período ramésida, el esquema decorativo de los ataúdes amarillos se terminó de definir a principios de la XXI dinastía. La complejidad y la variabilidad que caracterizan a estos objetos exigieron una profunda transformación en la forma de organizar el trabajo en los talleres funerarios tebanos. A partir del trabajo que el *Gate of the Priest Project* ha desarrollado durante la última década en los denominados “Foreign Lots” de Bab el-Gassus, el presente estudio pretende sistematizar algunas de las transformaciones que se pueden detectar en la observación de los ataúdes de los sacerdotes de Amón, ya sea a nivel de prácticas de carpintería, como en cuanto a prácticas de pintura y de decoración. En última instancia, estos cambios nos ayudan a aclarar el papel que jugaron los ataúdes antropomórficos amarillos en la sociedad tebana de la XXI dinastía.

Palabras clave: ataúdes amarillos, XXI dinastía, necrópolis tebana, talleres funerarios

Yellow Coffins: New Workshop Practices in 21st Dynasty Thebes

Abstract

Yellow coffins stand out for their profuse pictorial decoration. With roots in the Amarna period and in the innovations introduced during the Ramesside period, the full definition of the decorative scheme of the yellow coffins was defined at the turn of the 21st Dynasty. The complexity and variability that characterize these objects required a profound transformation of the work organization in Theban funerary workshops. Based on the research that the *Gate of the Priest*

Project has developed over the last decade in the so-called “Foreign Lots” of Bab el-Gassus, the present study seeks to systematize some of the transformations that can be detected in the coffins of the priests of Amun, especially at the level of carpentry and decoration practices. Ultimately, these changes can help us clarify the role yellow coffins played in the Theban society during the 21st Dynasty.

Keywords: yellow coffins, 21st Dynasty, Theban necropolis, funerary workshops

Resumo

Os ataúdes amarelos destacam-se pela sua profusa decoração pictórica. Com raízes no período de Amarna e nas inovações introduzidas durante o período ramséssida, a definição plena do esquema decorativo dos ataúdes amarelos definiu-se na viragem para a XXI dinastia. A complexidade e variabilidade que caracteriza estes objectos exigiu uma transformação profunda na forma de organizar o trabalho nas oficinas funerárias tebanas. Baseado no trabalho que o *Gate of the Priest Project* tem desenvolvido na última década nos chamados “Foreign Lots” de Bab el-Gassus, o presente estudo procura sistematizar algumas das transformações que se podem detectar na observação dos ataúdes dos sacerdotes de Ámon, quer ao nível das práticas de carpintaria, quer ao nível das práticas de pintura e decoração. Em última análise, estas mudanças ajudam-nos a clarificar a função que os ataúdes antropomórficos amarelos desempenharam na sociedade tebana da XXI dinastia.

Palavras-chave: ataúdes amarelos, XXI dinastia, necrópole tebana, oficinas funerárias

O presente estudo reúne um conjunto de observações relacionadas com o trabalho de carpintaria e pintura envolvido na produção dos chamados “ataúdes amarelos” da XXI dinastia. Estas observações têm decorrido a partir do trabalho de documentação que temos vindo a realizar ao longo da última década nos ataúdes oriundos do Túmulo dos Sacerdotes de Ámon (também conhecido na literatura egiptológica como “Bab el-Gassus”, ou seja, o “Portal dos Sacerdotes”), muito em particular nas coleções doadas a Portugal (Lote VIII),¹ Itália (Lote V)² e Dinamarca (Lote XVI)³ em 1893.

Embora o foco do nosso trabalho incida sobre a decoração pictórica que cobre estes objectos, o exame directo dos ataúdes leva-nos necessariamente a criar alguma familiaridade com a estrutura de madeira, por vezes exposta devido à deterioração da camada pictórica, bem como das práticas envolvidas na pintura. As questões relacionadas com a carpintaria e pintura têm sido estudadas sob uma perspectiva técnica, frequentemente usando métodos não invasivos (Prestipino, 2017; Cavaleri *et al.*, 2019). A própria decoração pictórica tem sido estudada com análises químicas para identificar os constituintes dos pigmentos, bem como dos seus métodos de aplicação. No entanto, em regra, estes estudos não são articulados com os estudos iconográficos.

1 Ver Sousa (2017).

2 Ver Sousa (2018a).

3 Ver Sousa e Hansen (2022).

O presente estudo, não decorrendo de uma abordagem técnica, sistematiza as observações detectadas no trabalho estrutural dos ataúdes a partir de um ponto de vista mais global, procurando relacionar as alterações estruturais destes objectos com o trabalho de decoração pictórica.

1. As novas práticas artesanais da XXI dinastia

A ideia para esta apresentação nasceu a partir da observação dos fragmentos de rostos provenientes de ataúdes antropomórficos. Esta observação sugere que, até à XXI dinastia, não existe uma regra fixa para estruturar o trabalho do rosto. Nos ataúdes negros, em uso durante a XVIII dinastia, usam-se diversas técnicas, de acordo com os materiais usados. O rosto podia ser talhado à parte, normalmente numa madeira de melhor qualidade, e encaixado na cabeleira.⁴ A cabeça também pode ser trabalhada como um todo, numa só tábuia.⁵ Podemos dizer que, em regra, o ataúde negro é construído como uma estátua e que o uso da madeira é bastante orgânico, ou seja, funciona de maneira diferente de caso para caso.

Nos ataúdes amarelos, em regra, a estrutura da face é totalmente independente do resto do tampo, sendo confeccionada à parte, do que resulta uma configuração em T.⁶ Esta configuração é também detectável nos tampos em que o rosto foi arrancado, possivelmente por ter sido originalmente decorado com folha de ouro (Mann *et al.*, 2017: 40-41).⁷ Embora não seja claro, devido à falta de estudos técnicos sobre estes materiais, muitos dos ataúdes proto-amarelos produzidos durante o período ramsésida parecem já ter utilizado este mesmo procedimento, embora de forma não sistemática.⁸

Um princípio idêntico se observa na aplicação das mãos. Nos ataúdes negros não se observa uma regra precisa. As mãos, sempre em forma de punho, podem ser esculpidas nas próprias tábuas do tampo,⁹ ou podem ser esculpidas à parte e aplicadas sobre o tampo.¹⁰ As orelhas, que são sempre aplicadas de forma avulsa nos ataúdes amarelos, são normalmente esculpidas em relevo na mesma tábuia usada para a execução da cabeleira.¹¹ Já nos ataúdes amarelos, a regra é a aplicação das mãos, agora diferenciadas em função do género (mãos abertas para as mulheres e punhos cerrados para os homens) sobre o tampo.

4 Ver fragmentos de ataúdes em Strudwick e Dawson (2016: 114-117).

5 Ataúde de Ahmessipaari (Museu Egípcio do Cairo, CG 61007) em Daressy (1909: pl. X).

6 Ver fragmento em Strudwick e Dawson (2016: 190-191).

7 Cobertura de múmia de Nesipautitai (Kunsthistorisches Museum, ÄS 6261) em Egner e Hauslauer (1994: 6).

8 Ver fragmentos em Betrò e Miniaci (2018: 172-173). Ver também fragmento de finais da XVIII dinastia encontrado em Sakara (Raven, 2017: 423).

9 Ataúdes de Maherpre encontrados em KV 36 (Museu Egípcio do Cairo, CG 24003-4), em Ikram e Dodson (1998: 211). Ataúde de Ahmessipaari (Museu Egípcio do Cairo, CG 61007) em Daressy (1909: pl. X). Embora destituído da sua decoração original o ataúde de Ahmeshenutamahu (Museu Egípcio do Cairo, CG 61012) apresenta todas as características estruturais típicas de um ataúde negro. Ver Daressy (1909: pl. X).

10 Ataúdes de Kha (Museu Egípcio de Turim, 8316) em Ferraris (2015: 141).

11 Ataúde de Ahmessipaari (Museu Egípcio do Cairo, CG 61007) em Daressy (1909: pl. X).

Outra importante inovação dos ataúdes amarelos é a construção do tampo por camadas longitudinais. Tipicamente, o nível superior é constituído pelo rosto, seguindo-se, na segunda camada, as tábuas que formam a cabeleira e o abdómen. Estas camadas superiores estão em geral posicionadas sobre uma tábua-mestra mais longa que suporta toda a estrutura do tampo. Essa estrutura longitudinal é particularmente nítida num tampo encontrado pela equipa de José Galán em Dra Abu el-Naga, cujo mau estado de preservação é, neste caso, muito útil para identificar a técnica de construção (Fig. 1). Neste objecto é claramente visível que sobre a tábua-mestra são aplicadas tábuas de tamanho inferior para sugerir o volume do abdómen e da caleira. A pequena tábua para o rosto encima estas camadas.¹²



Fig. 1. Tampo encontrado em Dra Abu el-Naga. Cortesia Projecto Djehuty (esquerda). Tampo do ataúde A.27 de Bab el-Gassus. Cortesia da Sociedade de Geografia de Lisboa (direita).

12 Ver também a cobertura de múmia anónima em Delvaux e Therasse (2015: 97).

De uma forma geral, o trabalho de carpintaria é mais facilmente detectável em objectos de qualidade inferior onde há uma deterioração maior do revestimento pictórico, o que acontece justamente em resultado de um trabalho de carpintaria de menor qualidade (Sousa, 2017: 277). Nestes casos, a estratificação das tábuas é reduzida ao mínimo, pelo que o resultado é um tampo bastante achatado (Zarli e Sousa, 2018: 135) (Fig. 2).

Em objectos de qualidade superior, a estrutura de madeira é frequentemente mais difícil de detectar por exame directo porque, em geral, a pintura conserva-se em melhores condições. Nestes casos, a construção em camadas é mais sofisticada. O volume é potenciado não só pela espessura das tábuas usadas, como pelo número de camadas, apresentando tábuas adicionais por baixo da tábua-mestra de modo a criar paredes laterais ao longo das extremidades. O resultado é um objecto mais volumoso, com um trabalho escultórico bastante mais satisfatório (Strudwick e Dawson, 2016: 183; Miatello e Ibrahim, 2020: 124) (Fig. 2).



Fig. 2. Ataúde A.22 de Bab el-Gassus (esquerda). Ataúde A.20 de Bab el-Gassus (direita). Cortesia do Museo Egizio de Florença.

A estrutura em camadas é tão característica dos ataúdes amarelos que pode mesmo ser usada como critério para identificar casos de reutilização que de outra forma passariam despercebidos. Tal parece ser o caso do ataúde de Susawerkhonsu que apresenta um esquema decorativo da XXI dinastia. No entanto, o mau estado de preservação da camada pictórica permite constatar a ausência da típica estratigrafia estrutural desse período, pelo que o ataúde em questão parece ter sido redecorado a partir de um ataúde negro da XVIII dinastia.¹³

Outra característica dos ataúdes amarelos é a diferenciação do género do defunto através de determinados elementos. Para além das mãos abertas, em regra, os ataúdes femininos apresentam brincos e seios desnudados representados sobre o colar floral. Os homens, por outro lado, apresentam orelhas, barba divina e punhos cerrados. Embora a distinção de género já apareça nos ataúdes proto-amarelos do período ramsésida, de um modo geral esses elementos são normalmente esculpidos no próprio tampo. Uma característica distintiva dos ataúdes amarelos é a adição sistemática dos marcadores de género sobre as tábuas do tampo. Em regra, as mãos, barba divina, orelhas, brincos e seios, são sempre aplicados sobre o tampo.¹⁴

Estas observações indicam que, na viragem para a XXI dinastia, as técnicas de carpintaria envolvidas na produção dos ataúdes amarelos mudaram significativamente. As oficinas deixaram de trabalhar as madeiras de forma orgânica e informal, passando a adoptar um método estandardizado, estruturando o tampo em camadas e aplicando os marcadores de género após a sua finalização.

Necessariamente estas alterações das práticas oficinais tradicionais pressupõem uma ruptura, ou pelo menos uma descontinuidade intencional relativamente aos métodos tradicionais em uso durante o Império Novo. Estas alterações do trabalho de carpintaria decorrem justamente no momento em que se verifica um aumento exponencial da decoração pictórica dos ataúdes. Uma das características mais distintivas dos ataúdes amarelos é justamente o desenvolvimento sem precedentes da decoração pictórica, que atinge um nível de complexidade excepcional.¹⁵ A ocorrência em simultâneo destes fenómenos indica necessariamente que ambos estão ligados. Assim, as alterações observadas nas técnicas de carpintaria integram-se de algum modo na estratégia implementada pelas oficinas tebanas para aumentar a complexidade da decoração pictórica. O desenvolvimento exponencial da decoração pictórica deve ter tornado incompatível a convivência no mesmo espaço de carpinteiros e pintores, uma prática que até aí se observava, sobretudo na produção dos ataúdes negros, onde a decoração se fazia essencialmente com folha de ouro aplicada sobre gesso. A aplicação de verniz negro ou betume fazia-se directamente sobre a madeira, finalizando o processo.

O desenvolvimento da pintura policromada, em curso desde os ataúdes proto-amarelos do período ramsésida, provavelmente deve ter exigido uma nova organização do trabalho artesanal, o que terá acabado por motivar a separação das oficinas de carpintaria das oficinas de pintura. A necessidade para implementar uma tal separação prende-se desde logo com o manuseamento de materiais distintos, uma vez que o uso em elevadas quantidades de pigmentos e resinas exige um espaço próprio, o qual seguramente não se compatibiliza com as características das oficinas de carpintaria, onde as partículas em suspensão podem ser bastante densas e complicar a aplicação de pigmentos e vernizes.

13 Kunsthistorisches Museum, ÄS 241, em Egner e Hauslauer (2009: 11).

14 Ver punho em Strudwick e Dawson (2016: 193).

15 Sobre este fenómeno ver Sousa (2018b: 176-179). Ver também Sousa (2018c).

2. As oficinas de carpintaria

Para além dos aspectos técnicos que podem ter estado subjacentes a esta decisão, a separação das oficinas de carpintaria e de pintura parece ter tido repercussões muito importantes na produção dos ataúdes amarelos. Em primeiro lugar, a constatação mais imediata no que toca às alterações verificadas no trabalho de carpintaria é que o processo de produção em camadas reduz o tempo de execução dos ataúdes, tornando mais eficaz uma produção em série.

Por outro lado, as carpintarias tebanas da XXI dinastia parecem ter-se limitado a produzir objectos genéricos e indiferenciados e é talvez essa a razão que justifica o uso sistemático de marcadores de género de forma avulsa. Estes elementos (mãos, barba, orelhas, etc.) eram produzidos à parte na carpintaria e provavelmente só seriam aplicados nas oficinas de pintura, onde todo o programa decorativo do objecto era decidido. Este procedimento explicar-se-ia pela simples razão que os carpinteiros não sabiam quem iria ser o utilizador do objecto.

A principal preocupação dos carpinteiros seria simplesmente a de produzir objectos de acordo com dois tipos de tamanho. O tamanho grande, normalmente com dimensões que oscilam entre os 2,05-2,15 m de comprimento, para ser usado como um ataúde exterior, e um tamanho menor, em média atingindo os 1,80-1,90 m de comprimento, tendo em vista a utilização como ataúde interior.

A qualidade do trabalho de carpintaria detecta-se sobretudo no acesso à madeira. Em regra, a madeira utilizada nos ataúdes amarelos é o sicómoro ou a acácia. A diferenciação da qualidade dos materiais não se faz tanto ao nível do tipo de madeira utilizada, mas sim na qualidade das tábuas. Os melhores ataúdes fazem uso de menos e maiores tábuas,¹⁶ ao passo que nos ataúdes de fraca qualidade são usadas tábuas de menores dimensões,¹⁷ frequentemente reutilizadas, o que prejudica gravemente a estabilidade e solidez da estrutura.¹⁸ Em alguns casos é visível que a madeira reutilizada foi obtida a partir de fragmentos de ataúdes ramséssidas que, entretanto, haviam sido destruídos. Isso é particularmente visível no ataúde A.19 encontrado em Bab el-Gassus (Nationalmuseet de Copenhaga, Inv. N. 3912) onde, por baixo da decoração pictórica, se entreveem os pés da defunta, uma característica tipicamente associada aos ataúdes proto-amarelos (Fig. 3) (Sousa e Hansen, 2022: 90). É claro que, em alguns casos, a presença deste motivo poderia ser interpretada como um arcaísmo ou como uma prova da reutilização de um ataúde ramséssida. No entanto, a observação atenta das fissuras do tampo mostra que os pés foram confeccionados separadamente e acoplados ao tampo, sugerindo que os artesãos reaproveitaram os pés de um ataúde ramséssida, reintegrando-os no tampo.¹⁹ Os decoradores, considerando esta estrutura demasiado obsoleta, cobriram-na com estuque para ocultar o formato dos pés. Este tipo de procedimento parece consistente com oficinas que trabalhavam especificamente para a baixa elite tebanas.

16 A identificação das tábuas que fazem parte da estrutura de um ataúde é normalmente feita por simples exame directo, observando a olho nu as fissuras abertas na decoração pictórica. Como exemplo do uso de tábuas de boa qualidade ver o ataúde interior de Ankhefenkhonsu (A.33) em Sousa e Hansen (2022: 197-217).

17 Ver ataúde de Taiuheret (A.19) em Sousa e Hansen (2022: 99-109).

18 Ver Amenta (2018: 328-329).

19 Ver fragmentos de pés em Betrò e Miniaci (2018: 173-175).



Fig. 3. Ataúde A.19. Cortesia do Nationalmuseet de Copenhaga.

3. As oficinas de pintura

Uma vez concluída a produção do ataúde na carpintaria, o trabalho prosseguia então nas oficinas de pintores. Como referimos, seria possivelmente nesta fase que eram adicionados os

marcadores de género –o que era ditado em função das necessidades do momento. A razão para a colocação desses atributos apenas na oficina dos pintores prende-se com dois motivos. Em primeiro lugar há razões técnicas: certos marcadores, como os seios, só podem ser aplicados na fase de pintura, pois são inteiramente moldados em pasta. No entanto, as razões mais importantes para aplicar os marcadores de género na oficina de pintura relacionam-se com o seu próprio papel enquanto interface com os consumidores dos objectos produzidos pela oficina. Era naturalmente a procura que ditava a decoração de um ataúde feminino ou masculino.

A decoração dos ataúdes exigia uma série de cuidados preparatórios durante os quais se criavam as camadas que iriam suportar a camada pictórica. Também aqui se detecta uma grande diferença entre os procedimentos utilizados nas oficinas de boa qualidade e os usados nas oficinas de qualidade inferior. Nos melhores ateliês, a superfície exterior dos ataúdes era revestida de linho, que era colado à madeira para aumentar a estabilidade e aderência da decoração pictórica (Cooney, 2018: 302-303).²⁰ O uso deste procedimento é prevalente nos ataúdes de boa qualidade da primeira metade da XXI dinastia, mas decresce significativamente a partir daí.²¹

Seguia-se então a aplicação de gesso que, nos ateliês de menor qualidade, se aplicava directamente sobre a madeira. Normalmente consiste numa película muito fina que cobre todas as superfícies exteriores, como encontramos no ataúde da chamada “Dama branca”, descoberto pela equipa de José Galan em Dra Abu el-Naga (Fig. 4). Para além da camada de preparação em gesso, sobre a qual se fazia a aplicação dos pigmentos, o ataúde tem apenas os olhos e as sobrancelhas delineados a preto. Trata-se de um raro exemplar de um ataúde amarelo tal como se apresentaria antes da aplicação da pintura.

20 Ver ataúde de Tabasety em Sousa (2020c: 43-63).

21 A título de exemplo, nenhum dos ataúdes do Lote VIII de Bab el-Gassus, todos datados da segunda metade da XXI dinastia, apresenta a utilização de linho como base preparatória. Em todos eles a camada de gesso é aplicada directamente sobre a madeira. Ver Sousa (2017).

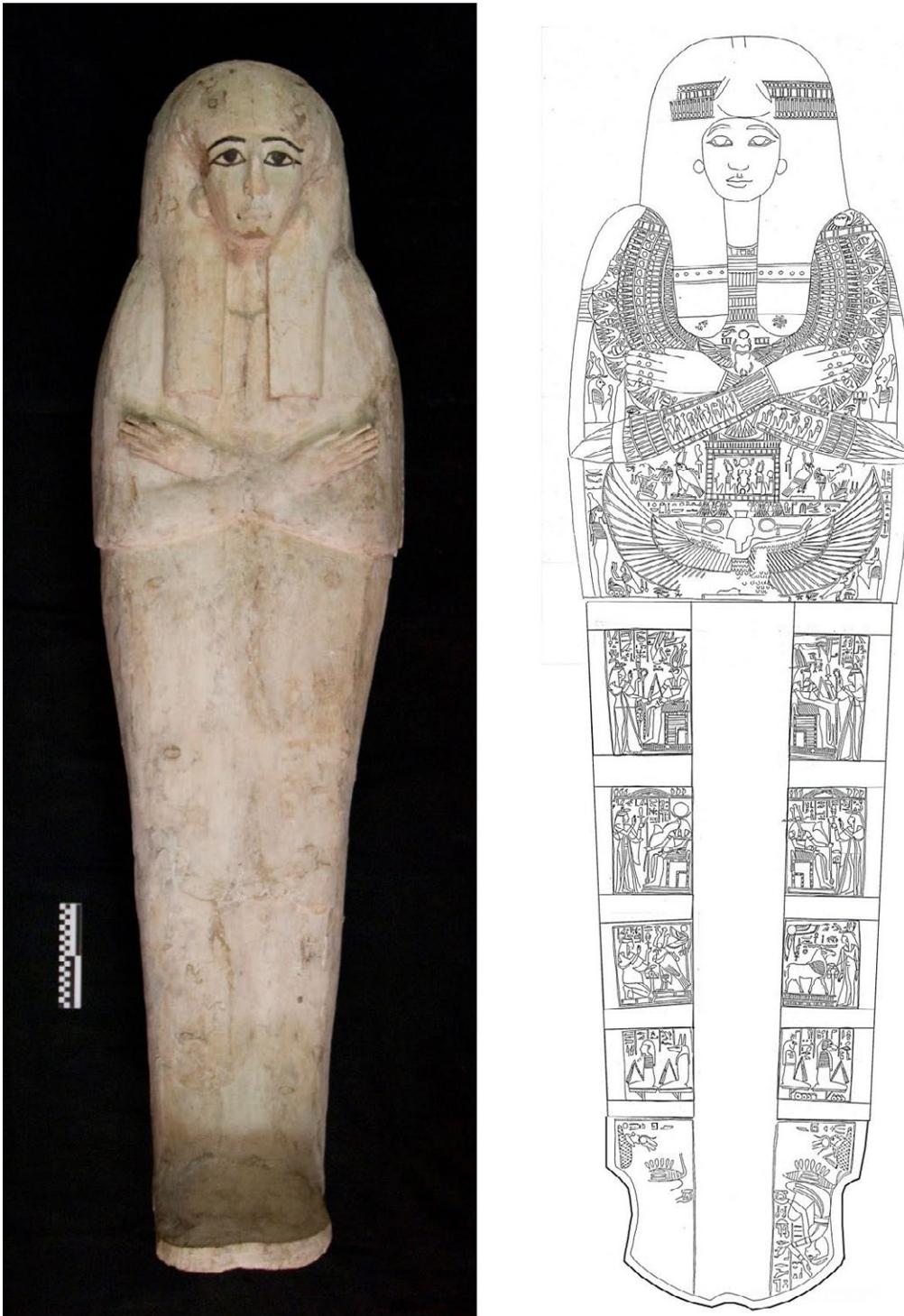


Fig. 4. Ataúde encontrado em Dra Abu el-Naga. Cortesia Projecto Djehuty (esquerda). Programa decorativo do ataúde de Tabasety conservado no Antikmuseet em Aarhus (direita). Desenho do Autor.

A partir de meados da XXI dinastia a camada de gesso tende a ser mais espessa, sobretudo na cabeça (Cooney, 2018: 83; Zarli e Sousa, 2018: 246-247). Este aumento de espessura parece ser intencional pois é acompanhado por um trabalho na madeira muito mais imperfeito. Assim, em regra, o trabalho escultórico do rosto é feito directamente sobre o gesso, sendo visível que

o suporte de madeira apresenta um trabalho muito sumário, para não dizer grosseiro, dos elementos faciais.²²

Em alguns casos, é usada uma pasta que misturava materiais diversos em proporções variáveis, chegando mesmo a ser integralmente feita com lama. A utilização de lama nem sempre se justificava por razões meramente económicas, dado que, por vezes, se pode detectar em objectos com um bom trabalho de pintura.²³

Estes eram os primeiros passos de um processo muito elaborado que almejava a produção de um ataúde amarelo. Durante a XVIII dinastia a criação de um ataúde negro tinha características muito diferentes. O gesso era aplicado unicamente sobre os motivos decorativos e inscrições, de modo a criar relevo sobre o qual era aplicada a folha de ouro. Em regra, o ataúde não era pintado, mas sim coberto com betume negro, ou integralmente coberto com folha de ouro. Excepcionalmente, o ataúde poderia ser pintado de amarelo para imitar os ataúdes dourados, mas essas ocorrências são raras.²⁴

Nos ataúdes amarelos, ao contrário do que era a regra nos ataúdes negros, o tampo e a arca eram separados e trabalhados de modo completamente independente. É possível que equipas distintas estivessem envolvidas na decoração de cada um destes objectos já que cada um deles apresenta desafios muito próprios. Os tampos e as coberturas de múmia frequentemente envolvem motivos que apenas aí se encontram, como a representação dos grandes colares florais, os quais exigem competências e técnicas de pintura muito específicas que estão ausentes da decoração da arca. Sobretudo a partir da segunda metade da XXI dinastia, a importância dos motivos florais no *layout* do tampo aumenta progressivamente, pelo que é possível que alguns artesãos se especializassem nestes motivos.²⁵

Uma problemática específica do trabalho de decoração dos tampos e coberturas de múmia é a miniaturização dos motivos. A complexidade crescente das composições, que se faz sentir sobretudo a partir de meados da XXI dinastia,²⁶ conduziu progressivamente à redução do tamanho das figuras e ao aumento do número de motivos, o que, para além de ter desencadeado uma mudança ao nível do estilo –que se tornou mais esquemático– seguramente exigiu um domínio técnico sem precedentes.

Algumas técnicas, como o uso de *pastiglia*, foram aplicadas unicamente nos tampos. A técnica consiste em aplicar uma camada de gesso sobre alguns motivos com o intuito de criar relevo e passou a ser utilizada com uma intensidade crescente a partir da segunda metade da XXI dinastia. Aplicada unicamente ao tampo e à cobertura de múmia, esta técnica aumentava consideravelmente a complexidade técnica envolvida na decoração destes objectos, o que inevitavelmente também se repercutia no aumento exponencial do tempo de execução.

22 Ver ataúde externo de Henuttaui (Sousa, 2020a: 81-83).

23 Ataúde interior de Henuttaui (Sousa, 2017: 252).

24 Ataúde de Teti (Brooklyn Museum, 37, 14E), em Bleiberg (2008: fig. 34).

25 Ver Liptay (2011: 90-93). Ver também ataúde de Henuttaui em Sousa (2020c: 92-93).

26 Sobre este fenómeno ver Sousa (2018c), onde se analisa o desenvolvimento da complexidade no painel central do tampo. Para uma perspectiva mais geral ver Sousa (2020b).

As paredes exteriores das arcas podiam albergar um repertório de cenas muito amplo, o que requeria um grande domínio dos recursos iconográficos disponíveis. Por fim, o interior da arca apresentava também os seus desafios: devido à exiguidade do espaço interior, os pintores encontravam aí uma superfície muito difícil de trabalhar. Apesar disso, é precisamente neste contexto onde, em geral, se encontram as melhores composições do ataúde. Tanto na qualidade, como no estilo, o contraste entre a decoração exterior e a decoração interior da arca é, por vezes, muito flagrante, o que sugere a intervenção de diferentes agentes.

Estes elementos sugerem que a pintura era desenvolvida por artesãos especializados que se focavam especificamente no tampo, nas áreas exteriores da arca, ou no seu interior. Embora seja muito difícil estimar o número de artesãos envolvidos na decoração de cada objecto, podemos frequentemente encontrar evidências de várias mãos. No tampo, não é raro detectar uma assimetria de qualidade nos painéis laterais da secção inferior, denotando o trabalho conjunto de um mestre e do seu aprendiz.²⁷

Já o interior da arca dificilmente poderia permitir o trabalho de mais de um artesão devido ao reduzido espaço que apresenta. A pintura propriamente dita começava com a decoração do fundo. Nas superfícies exteriores do ataúde, podia ser aplicada uma camada de tinta amarela mas também não é incomum aplicar a pintura directamente sobre o fundo branco (Miatello e Ibrahim, 2020: 128-129). No interior, o fundo mais comum é o encarnado, mas ocasionalmente um fundo amarelo²⁸ ou mesmo branco²⁹ podem ser detectados.

Nos ateliês mais sofisticados um grande cuidado era colocado na criação do programa decorativo como um todo (Fig. 4). É muito provável que uma equipa de desenhadores-chefe tomasse as decisões principais relacionadas com cada ataúde: provavelmente resultante do pedido em análise, a equipa definiria o grau de complexidade de cada secção, os aspectos inovadores de cada uma, bem como as suas singularidades iconográficas. É notório que a composição de cada secção do ataúde era planeada cuidadosamente.³⁰ Uma vez definindo este quadro geral, marcavam em linhas vermelhas a configuração geral de cada composição, bem como dos textos. Seguiu-se então a aplicação de *pastiglia* e dos pigmentos. Tanto nos painéis iconográficos como nos textos, a aplicação das cores parece ter sido feita de modo sequencial: vermelho, verde e finalmente azul. Na actualidade, a degradação dos pigmentos verdes e azuis leva a uma certa indistinção destas cores, tornando-se mais escuras e acastanhadas. O uso de técnicas de fotografia de luminescência induzida por luz visível permite revelar que originalmente os pigmentos azuis possuíam um impacto visual muito forte e contribuía para acentuar o contraste visual com o fundo amarelado (Medina Sánchez, 2019).

A finalização do trabalho de pintura era feita com aplicação de verniz, que fixava os pigmentos e dava brilho ao objecto, uma das características mais valorizadas dos ataúdes amarelos.³¹ Embora actualmente o verniz possa apresentar-se escurecido devido à degradação dos materiais que o compõem (Geldhof, 2018: 63-64), na antiguidade tal não era certamente o caso e contribuía

27 Ataúde A.19 (Sousa e Hansen, 2022: 36). Ataúde exterior de Henuttaui (Sousa, 2017: 226).

28 Ataúde externo de Henuttaui em Sousa (2020c: 92-93). Ataúdes de Nesipautitai (Kunsthistorisches Museum, ÄS 6262) em Egner e Hauslauer (1994: 31).

29 Ataúdes de Butheamun em Niwiński (2004: Tav. III e VI).

30 Sobre a composição da secção central do tampo ver Sousa (2018c: 19-29). Ver também Sousa (2014: 93-100).

31 Para os diversos tipos de verniz identificado ver Pagès-Campagna e Guichard (2017: 360).

para dar ao objecto um efeito cintilante e levemente dourado, sem comprometer a policromia das composições. De uma forma geral, todas as superfícies exteriores são cuidadosamente cobertas com verniz, mas pontualmente esta aplicação cobre apenas os textos e as imagens, deixando o fundo branco (Miatello e Ibrahim, 2020: 128). A aplicação de verniz também pode ter tido lugar durante o ritual funerário, uma prática que se detecta sobretudo em coberturas de múmia³² e no interior dos próprios ataúdes, onde a aplicação de verniz é mais grosseira e descuidada, um contexto performativo distinto.³³

A utilização de verniz, em vez do betume como se praticava nos ataúdes negros, constituiu uma inovação técnica introduzida após o período amarniano que teve enormes repercussões no desenvolvimento da decoração pictórica. Embora hoje possa parecer um aspecto secundário, não há dúvida que o brilho era, na antiguidade, uma das características mais apreciadas dos ataúdes amarelos. Os *ushebtis*, que sempre imitaram a configuração dos ataúdes em uso, foram predominantemente produzidos em faiança durante a XXI dinastia, sem qualquer outra semelhança formal com os ataúdes que não seja o brilho, sugerindo assim que essa era a característica central destes objectos.³⁴ A aplicação de verniz, coroava, portanto, o trabalho pictórico, conferindo brilho e protegendo os pigmentos, dotando o ataúde da luminosidade que lhe era intrínseca.

Nas melhores oficinas, o repertório de textos e imagens denota a existência de uma comunidade dotada de um grande nível de literacia. No entanto, também é notória a existência de oficinas menos diferenciadas, onde a utilização dos textos é, na melhor das hipóteses, recalcitrante. À medida que avançamos para o fim da XXI dinastia, o uso dos textos é claramente relegado para segundo plano, não passando muitas vezes de um decalque muito imperfeito de textos compilados mais ou menos ao acaso. No entanto, mesmo nesses casos, a iconografia desempenha um papel sempre importante.³⁵

A característica mais distintiva dos ataúdes amarelos é precisamente o seu esquema decorativo, que assenta na diferenciação de zonas pictóricas independentes, cada uma delas com o seu próprio repertório e esquema decorativo.³⁶ Adicionalmente, o esquema decorativo dos ataúdes amarelos é dinâmico e em constante desenvolvimento (Sousa, 2018b: 176-178). Estas características combinadas exigem um conhecimento sólido do repertório decorativo que permita, por um lado a sua utilização adequada e, por outro, uma utilização criativa desses mesmos recursos, capaz de originar novas composições.³⁷

É certo que os objectos mais luxuosos evidenciam um trabalho pictórico de grande nível técnico e originalidade de composição, mas mesmo objectos mais rudimentares, com um trabalho de

32 Cobertura de múmia de Tabasety (Sousa, 2020c).

33 Ataúde exterior (Sousa e Hansen, 2022: 154-156). Cobertura de múmia de Tabasety (Sousa e Nørskov, 2018: 220-221).

34 Ver a este respeito Sousa (2018b: 199).

35 O fenómeno é observável na maior parte dos ataúdes do final da XXI dinastia confeccionados para a baixa elite tebana. Ver, a título de exemplo, o ataúde anónimo (A.41) em Sousa e Hansen (2022: 242-253).

36 Ver critérios definidores de ataúdes amarelos em Sousa e Hansen (2022: 4-6).

37 Sobre as estratégias usadas para gerar novas composições ver Sousa (2018b: 176-183).

carpintaria menos elaborado, podem apresentar composições muito inovadoras, chegando mesmo a integrar elementos inspirados nas composições dos túmulos reais.³⁸

A observação do corpus de ataúdes amarelos mostra de modo muito evidente que as oficinas tebanas estavam fortemente vocacionadas para criar objectos dotados de programas iconográficos que pudessem imediatamente ser reconhecidos como únicos e inovadores.

Fazendo uso de um vasto repertório simbólico e iconográfico, constantemente desafiado e recriado, os pintores tebanos da XXI dinastia conseguiam efectivamente fazer de cada ataúde uma criação única e singular. Em última análise, foi precisamente esse objectivo que levou à autonomização das oficinas de pintura, já que o aumento exponencial da complexidade do trabalho pictórico era incompatível com o trabalho destes artesãos nas carpintarias.

Conclusão

Todos estes dados sugerem que a produção de ataúdes amarelos durante a XXI dinastia exigiu uma mão-de-obra altamente especializada, detentora de conhecimentos técnicos muito sofisticados. Para além dos conhecimentos envolvidos na utilização dos pigmentos que garantiam a policromia dos objectos, o manuseamento do verniz que finalizava a decoração requeria também uma grande perícia técnica. Tudo isto exigia o domínio de matérias-primas e procedimentos técnicos que não podiam continuar a desenvolver-se em instalações indiferenciadas.

Os pintores possuíam também um domínio muito significativo do vasto repertório iconográfico usado na decoração tumular tebana, incluindo os temas usados na própria necrópole real, os quais eram adaptados de forma bastante criativa nos ataúdes amarelos. Para isso, socorriam-se naturalmente dos recursos disponíveis nos próprios túmulos, em exemplares de ataúdes disponíveis, mas também em papiros, cujo abundante repertório iconográfico revela muitas afinidades com o programa decorativo dos ataúdes amarelos.³⁹

A grande especificidade dos conhecimentos técnicos, iconográficos e textuais envolvidos na decoração dos ataúdes amarelos contribuiu seguramente para que, nos finais da XX dinastia, as oficinas dos pintores se tivessem autonomizado das dos carpinteiros, quebrando uma prática que até aí não parece ter sido questionada. Esta separação revelava muitas vantagens.

Do ponto de vista do trabalho de carpintaria, esta separação foi acompanhada por uma sistematização das práticas de montagem das tábuas que permitia uma produção mais célere. Este aumento da capacidade de produção de contentores funerários pressupõe que a elite tebana da XXI dinastia susceptível de usar um ataúde era bastante mais numerosa do que aquela que o poderia fazer durante o Império Novo.

38 Tal é o caso, apenas para dar um exemplo, da arca do ataúde A.12 (Nationalmuseet, Inv. N. 3909), onde foram incluídas barcas solares, motivo tipicamente associado às composições funerárias reais que tematizam o percurso nocturno do deus sol no mundo inferior mas que, neste caso, é surpreendentemente associado ao percurso diurno do deus sol. Ver Sousa e Hansen (2022: 53).

39 Permanece pouco claro até que ponto os pintores dos ataúdes pudessem também desenvolver o seu trabalho em papiros. Apesar disso, parece evidente a inspiração dos decoradores de ataúdes nas composições funerárias veiculadas tradicionalmente em papiros.

Por outro lado, a separação das oficinas de carpintaria e de pintura permitia uma diferenciação clara do papel dos decoradores, bem como do seu peso na interação com os consumidores finais. Dito de outra forma, os artesãos das oficinas de pintura têm agora um peso social muito mais significativo, uma vez que são eles a interface com os encomendadores, tanto mais que a encomenda directa, personalizada, que caracteriza a primeira metade da XXI dinastia, sobretudo na produção dos artefactos mais luxuosos, foi gradualmente substituída pela produção de objectos anónimos, o que indicia que a encomenda deixou de se fazer privadamente para se configurar como o resultado de um pedido emanado por uma entidade colectiva, neste caso o Templo de Ámon-Ré, que adquiria ataúdes para os seus próprios membros (Sousa, 2019: 190-194; 2020b; 2021: 152; Sousa e Hansen, 2022: 464-473). Este padrão é também acompanhado pelo incremento das práticas de reciclagem de ataúdes, um processo que se intensificou bastante ao longo da XXI dinastia. Também a este nível a separação das oficinas de carpintaria e de pintura favorecia a adaptação de ataúdes usados de modo a ajustarem-se às solicitações existentes. Para o caso, bastava substituir os indicadores de género quando tal era necessário ou desejado, ou proceder à substituição (total ou parcial) dos nomes dos utilizadores originários. Mais do que personalizar o ataúde para um novo proprietário, as práticas de reciclagem parecem muito mais vocacionadas para a actualização do programa decorativo. O desenvolvimento exponencial que se verificou na decoração dos ataúdes amarelos levava a uma rápida “desactualização” dos mesmos, pelo que não é raro verificar-se uma reactualização de algumas composições. Nestas operações, o tempo é normalmente o alvo mais comum.⁴⁰ Já o interior da arca é o contexto menos perturbado por operações invasivas.⁴¹

Todas estas características sugerem a importância “política” que os decoradores possuíam na comunidade tebana. Os pintores eram interlocutores da elite política, produziam ataúdes para uma comunidade muito heterogénea constituída não só pela elite mais diferenciada, mas também pelos membros de uma elite média e baixa. Para além disso, detinham conhecimentos técnicos altamente diferenciados e possuíam uma compreensão profunda da tradição funerária tebana, bem como dos seus inigualáveis recursos iconográficos e textuais que utilizavam com uma invulgar mestria e criatividade. No seu todo, os pintores tebanos da XXI dinastia parecem ter constituído uma comunidade auto-segregada, diferenciada dos carpinteiros e de outros artesãos funerários. Todas estas características apontam para um perfil identitário que se aproxima muito dos artesãos ramsésidas de Deir el-Medina e, muito possivelmente, tal proximidade pode revelar muito mais do que uma simples coincidência. Na verdade, é muito possível que os pintores destas oficinas fossem os descendentes dos antigos trabalhadores de Deir el-Medina e que as profundas alterações detectadas na decoração dos ataúdes tebanos no final da XX dinastia decorram afinal da assimilação das competências e conhecimentos daqueles artesãos nestas oficinas, assimilação essa que terá ocorrido quando os trabalhos no Vale dos Reis cessaram e os habitantes de Deir el-Medina abandonaram a aldeia para se instalar no recinto murado de Medinet Habu.

É claro que factores políticos e económicos foram muito decisivos na criação e desenvolvimento dos ataúdes amarelos mas é preciso reconhecer que a profunda descontinuidade observada nos padrões de produção dos ataúdes amarelos é consistente com a introdução de novos agentes neste processo. Sem túmulos reais para decorar, o *know how* dos artesãos de Deir el-Medina

40 No ataúde exterior de Henuttaui (A.136), o tempo foi inteiramente redecorado, ao passo que a arca permaneceu com a decoração original. Ver Sousa (2017: 285).

41 O ataúde anónimo A.41 (Nationalmuseet, 3911-AE21) apresenta uma decoração exterior tardia, ao passo que o interior apresenta uma composição bastante conservadora.

é aplicado e adaptado ao novo tipo de suporte pictórico. Neste processo de conversão, a valorização da inovação, que foi sempre apanágio da decoração tumular tebana do Império Novo, passou a constituir a principal marca identitária dos ataúdes amarelos, revelando o trabalho de uma comunidade vibrante de artesãos altamente valorizada, muito longe, portanto, de um cenário de decadência, como tradicionalmente tem sido associado aos períodos caracterizados por divisão política e crise económica.

Bibliografia

- » Amenta, A. (2018). New results from the CT scanning of a coffin, em: Taylor, J. e Vandenbeush, M. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Craft, Traditions and Functionality*. Lovaina / París / Bristol: Peeters, 323-336.
- » Betrò, M. e Miniaci, G. (2018). Used, reused, plundered and forgotten: A rare group of early Ramesside coffins from tomb MIDAN.05 in the Theban necropolis, em: Taylor, J. e Vandenbeush, M. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Craft, Traditions and Functionality*. Lovaina / París / Bristol: Peeters, 161-184.
- » Bleiberg, E. (2008). *To live forever: Egyptian treasures from the Brooklyn Museum*. Brooklyn / Londres: Brooklyn Museum / Giles Limited.
- » Cavaleri, T., Buscaglia, P., Giudice, A., Nervo, M., Pisani, M. e Zucco, M. (2019). Multi and hyperspectral imaging and 3D techniques for understanding Egyptian coffins, em: Strudwick, H. e Dawson, J. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Past, Present, Future*. Oxford / Filadelfia: Oxbow Books, 43-51.
- » Cooney, K. (2018). Coffin reuse in Dynasty 21: A case study of the coffins in the British Museum, em: Taylor, J. e Vandenbeush, M. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Craft, Traditions and Functionality*. Lovaina / París / Bristol: Peeters, 295-322.
- » Daressy, G. (1909). *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire: Cercueils des Cachettes Royales (Nos 61001-61044)*. El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- » Delvaux, L. e Therasse, I. (2015). *Sarcophages. Sous les Étoiles de Nout*. Bruselas: Musées royaux d'Art et d'Histoire.
- » Egner, R. e Hauslauer, E. (1994). *Särge der Dritten Zwischenzeit I* (Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum, Kunsthistorisches Museum, Wien, Ägyptisch-orientalische Sammlung, Lieferung 10). Maguncia: Philipp von Zabern.
- » Egner, R. e Hauslauer, E. (2009). *Särge der Dritten Zwischenzeit II* (Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum, Kunsthistorisches Museum, Wien, Ägyptisch-orientalische Sammlung, Lieferung 12). Maguncia: Philipp von Zabern.
- » Ferraris, E. (2015). The Tomb of Kha, em: *Museo Egizio*. Turín: Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino.
- » Geldhof, E. (2018). Painting techniques of the Leiden coffins, em: Weiss, L. (ed.), *The Coffins of the Priests of Amun: Egyptian coffins from the 21st Dynasty in the collection of the National Museum of Antiquities in Leiden* (Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 17). Leiden: Rijksmuseum van Oudheden, 49-67.
- » Ikram, S. e Dodson, A. (1998). *The mummy in Ancient Egypt: Equipping the dead for eternity*. El Cairo: The American University in Cairo Press.
- » Liptay, E. (2011). *Coffins and coffin fragments of the Third Intermediate Period (I)*. *Catalogues of the Egyptian Collection*. Budapest: Museum of Fine Arts.
- » Mann, L., Greco, C. e Weiss, L. (2017). The Coffins in Leiden, em: Weiss, L. (ed.), *The Coffins of the Priests of Amun: Egyptian coffins from the 21st Dynasty in the collection of the National Museum of Antiquities in Leiden* (Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 17). Leiden: Rijksmuseum van Oudheden, 35-48.
- » Medina Sánchez, M. (2019). *Los ataúdes egipcios de Pairusejer y de Ruru del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Oxford: BAR Publishing.
- » Miatello, L. e Ibrahim, M. (2020). The coffin set of Amenniunakht in Cairo: a case study of a 21st

- Dynasty burial assemblage, em: Sousa, R. (ed.), *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st - 22nd Dynasties)*. Oxford: BAR Publishing, 101-127.
- » Niwiński, A. (2004). *Sarcofagi della XXI Dinastia (CGT 10101-10122)*. Con appendici de G. L. Nicola, T. Radelet e G. Laquale. Turín: Ministerio per i Beni e le Attività Culturali.
 - » Pagès-Campagna, S. e Guichard, H. (2017). Coloured materials of Theban coffins produced around the 'yellow coffin' series from the Louvre Collections, em: Amenta, A. e Guichard, H. (eds.), *Proceedings of the First Vatican Coffin Conference (Vatican Museums, 19-22 June 2013)*. Ciudad del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 357-360.
 - » Prestipino, G. (2017). The Vatican Coffin Project: Observations on the construction techniques of the Third Intermediate Period coffins from the Musei Vaticani, em: Amenta, A. e Guichard, H. (eds.), *Proceedings of the First Vatican Coffin Conference (Vatican Museums, 19-22 June 2013)*. Ciudad del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 397-406.
 - » Raven, M. (2017). Third Intermediate Period burials in Saqqara, em: Amenta, A. e Guichard, H. (eds.), *Proceedings of the First Vatican Coffin Conference (Vatican Museums, 19-22 June 2013)*. Ciudad del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 419-424.
 - » Sousa, R. (2014). Spread your wings over me: Iconography, symbolism and meaning of the central panel on 'yellow' coffins, em: Sousa, R. (ed.), *Body, Cosmos & Eternity: New research trends in the symbolism of coffins in ancient Egypt*. Oxford: Archaeopress, 155-166.
 - » Sousa, R. (2017). *Burial assemblages from Bab el-Gasus in the Geographical Society of Lisbon (Monumenta Aegyptiaca 14)*. Turnhout: Association Égyptologique Reine Élizabéth / Brepols.
 - » Sousa, R. (ed.) (2018a). *The Tomb of the Priests of Amun: Burial Assemblages in the Egyptian Museum of Florence (Gate of the Priests Series 1, Culture and History of the Ancient Near East 97)*. Leiden / Boston: Brill.
 - » Sousa, R. (2018b). *Gleaming Coffins: Iconography and symbolism in Theban coffin decoration (21st Dynasty)*. Coimbra: Coimbra University Press.
 - » Sousa, R. (2018c). The Genealogy of Images: Innovation and complexity in coffin decoration during Dynasty 21, em: Taylor, J. e Vandenbeush, M. (eds.), *Ancient Egyptian Coffins: Craft, Traditions and Functionality*. Lovaina / París / Bristol: Peeters, 17-32.
 - » Sousa, R. (2019). *Gilded Flesh: Coffins and afterlife in Ancient Egypt*. Oxford / Filadelfia: Oxbow Books.
 - » Sousa, R. (2020a). The coffin set of Henuttaui at the *Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst* in Munich, em: Sousa, R. (ed.), *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st - 22nd Dynasties)*. Oxford: BAR Publishing, 75-90.
 - » Sousa, R. (2020b). "Yellow" type and genealogy: formal variability and meaning in coffin decoration, em: Sousa, R. (ed.), *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st - 22nd Dynasties)*. Oxford: BAR Publishing, 209-216.
 - » Sousa, R. (2020c). The coffin set of Tabasety at the *Antikmuseet* in the University of Aarhus, em: Sousa, R. (ed.), *Yellow coffins from Thebes: Recording and decoding complexity in Egyptian funerary arts (21st - 22nd Dynasties)*. Oxford: BAR Publishing, 41-60.
 - » Sousa, R. (2021). The Tomb of the Priests of Amun and the 'restoration' of the Theban Necropolis, em: Sousa, R., Amenta, A. e Cooney, K. (eds.), *Bab el-Gasus in context: Rediscovering the Tomb of the Priests of Amun*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 137-168.
 - » Sousa, R. e Hansen, A. H. (2022). *The Tomb of the Priests of Amun: Burial assemblages of the National Museum of Denmark (Gate of the Priests Series 2, Culture and History of the Ancient Near East 130)*. Leiden / Boston: Brill.
 - » Sousa, R. e Nørskov, V. (2018). Tabasety, the Temple Singer in Aarhus, em: *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt* 9: 207-224.

- » Strudwick, H. e Dawson, J. (eds.) (2016). *Death on the Nile: Uncovering the afterlife of Ancient Egypt*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum.
- » Zarli, M. e Sousa, R. (2018). Coffin sets, em: Sousa, R. (ed.) (2018), *The Tomb of the Priests of Amun: Burial Assemblages in the Egyptian Museum of Florence* (Gate of the Priests Series 1, Culture and History of the Ancient Near East 97). Leiden / Boston: Brill.