

MÚSICA E ICONOGRAFIA ENTRE OS ASSÍRIOS

*Katia Maria Paim Pozzer**
*Simone Silva da Silva***
*Fábio Vergara Cerqueira****

* Professora Adjunta do
Curso de História da
Universidade Luterana do
Brasil (ULBRA), RS, Brasil.
E-mail: pozzer@terra.com.br.

** Professora do Ensino
Fundamental da Escola
Municipal Borges de
Medeiros (EEMF Borges de
Medeiros), Campo Bom,
RS, Brasil.
E-mail: simonesilvadasilva@
yahoo.com.br.

*** Professor Associado do
Departamento de História
da Universidade Federal de
Pelotas (UFPEL), Pelotas,
RS, Brasil.
E-mail: fabiovergara@uol.
com.br.

RESUMO: As fontes sobre música na antiga Mesopotâmia são inúmeras: existem centenas de tabletes cuneiformes, em língua suméria e acádica, além de representações iconográficas e da cultura material resgatadas pela arqueologia. Os textos, de caráter variado, apresentam mitos, pautas e teorias musicais, exibindo vocabulário específico sobre o ato de execução musical, sobre os musicistas, bem como os instrumentos musicais. Além destes documentos, a rica iconografia da guerra entre os assírios também é reveladora da prática musical, inclusive em contextos militares. Existem evidências de músicos estrangeiros no interior das cortes reais assírias nos tabletes cuneiformes, nos relevos em pedra e nos marfins esculpidos. Eles demonstram a grande valorização social e econômica que os músicos tinham na antiga Assíria.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Mesopotâmia; Guerra; Iconografia

ASSYRIAN MUSIC AND ICONOGRAPHY

ABSTRACT: The sources about music in ancient Mesopotamia are numerous, there are hundreds of cuneiform tablets in Sumerian and Akkadian language, and also iconic representations of material culture have been rescued by archeology. The texts of varied nature show myths, staves and musical theories, displaying specific vocabulary about the act of musical performance, on musicians and musical instruments. In these documents, the rich iconography of war among the Assyrians is also revealing of musical practice, including in military contexts. There is evidence of foreign musicians within the Assyrian royal courts in the cuneiform tablets, in the stone

reliefs and in the carved ivories. They demonstrate the great social and economic recovery that the musicians had in ancient Assyria.

KEYWORDS: Music; Mesopotamia; War; Iconography

As fontes sobre música na antiga Mesopotâmia são consideráveis, pois existem centenas de tabletas cuneiformes, em língua suméria e acádica, contendo informações sobre vários aspectos da música, além de representações iconográficas e da cultura material resgatadas pela arqueologia.

O mito de Enki e Inanna, um texto datado do final do III milênio a.C., com cerca de 800 versos, narra o surgimento da civilização na cidade de Uruk e relaciona alguns *métiers* artesanais dentre as atividades humanas da maior importância (Bottéro; Kramer, 1993). Neste mito, o deus Enki¹, o mais inteligente e astuto dos deuses, que havia descoberto e ajustado todas as prerrogativas da civilização, como as instituições, as técnicas e as boas maneiras, tinha-as materializado em talismãs mágicos, os chamados ME e guardava-os secretamente na sua cidade-templo de Eridu. E, dentre estes talismãs, encontrava-se o que representava a música.

Os músicos seculares tocavam nas tabernas² e em celebrações sociais. Os músicos dos palácios costumavam receber rações alimentares e alguns templos mantinham escolas de música. Além disso, a música era, juntamente com a literatura, a linguagem e a matemática uma das disciplinas básicas do ensino formal mesopotâmico. Os músicos seculares, assim como os fabricantes dos instrumentos habitavam o bairro dos artesãos nas grandes cidades (Pozzer, 2003, p.65-66).

A TIPOLOGIA DOS INSTRUMENTOS

A partir da existência de diversos documentos, de caráter epigráfico, iconográfico e arqueológico, foi possível estabelecer uma tipologia para os instrumentos musicais mesopotâmicos (Kilmer, 2000, p.2601-2604):

1. Enki, o deus da sabedoria, o criador do Homem, era, também, o protetor das atividades artesanais.

2. As tabernas eram lugares de venda de cerveja e de prostituição, cf. O Código de Hammu-rabi § 108-111.

Instrumentos de Corda

O vocabulário súmero-acadiano possui termos específicos para estes instrumentos: BALAG, em sumério; *balaggu*, em acádico para nomear a harpa, que era triangular, de cordas desiguais com pedais, que era tocada com as duas mãos; ZÀ.MÍ, em sumério; *sammû*, em acádico, indicando a lira; em forma de U cortado por uma barra onde se fixavam as cordas; GÙ.DI, em sumério; *inu*, em acádico, o alaúde, com caixa de ressonância abaulada. Todos estes instrumentos poderiam ser tocados com ou sem o plectrum.

A maior parte da documentação sobre este tipo de instrumento provém da cidade de Ur e data do século XXVII a.C. Ali foram encontrados oito liras e duas harpas feitas de madeira e decoradas com lápis lazuli, marfim e outros materiais.

As liras variavam de forma e de tamanho, podiam ser simétricas ou assimétricas, pequenas para serem tocadas de pé e caminhando; grandes para serem tocadas sentados e as muito grandes para serem tocadas por até dois músicos sentados. As harpas eram, em geral, menores que as liras, poderiam ser tocadas por músicos sentados ou de pé e poderiam ser seguradas na posição horizontal ou vertical. As mais antigas tinham a forma circular e as mais recentes eram angulares. Os relevos dos palácios assírios retratam harpistas e liristas caminhando e tocando.

O alaúde, com seu longo pescoço, atestado somente após 2.000 a.C., podia variar o tamanho de sua caixa de ressonância e a presença ou não de ornamentos. As cordas duplas eram as mais comuns. A caixa de ressonância adquiriu, por volta do II milênio a.C., o aspecto trapezoidal ou retangular.

Instrumentos de Sopro

Os instrumentos de sopro eram feitos de junco, madeira, pedra ou metal e tinham tamanhos e formas diversas. Em sumério, GI.GÍD e seu equivalente acádico, *embûbu* nomeavam a corneta, que possuía bocal e pavilhão largos. Já a flauta, tubo aberto dotado de orifícios era chamada de GI.DI.DA/*malîlu*, sendo as flautas duplas as mais comuns.

Alguns textos da III dinastia de Ur mencionam instrumentos GI.GÍD, feitos de bronze, prata ou ouro, como o par de flautas em prata que foi encontrada no cemitério real de Ur. Fragmentos de flautas de osso (com orifícios para os dedos) foram encontrados no sítio arqueológico de Tepe Gawra, no norte do Iraque, à 23km a nordeste de Mossul, datados do período pré-histórico (Kilmer, 1980, p. 16).

Instrumentos de Percussão

Tambores de várias formas e tamanhos, com pele de animais, são frequentemente descritos e mencionados em vários textos. Os tambores pequenos eram tocados, quase que exclusivamente, por mulheres, na maioria das vezes, nuas. Algumas terras-cota do período paleobabilônico mostram que a música dos instrumentos de percussão era acompanhada de danças. Relevos neoassírios representam grandes tambores tocados por homens em cenas militares.

A documentação nomeia vários tipos de instrumentos de percussão, como os tambores de metal ME.ZE/*manzû* e ŠEM/*halballatu*; Á.LÁ/*alû*, os tambores de madeira e os ÛB/*uppu*, que são os tambores pequenos.

Os homens e as mulheres que tocavam atáude e tambores não participavam das orquestras dos templos. Eles, geralmente, se apresentavam nus e, ocasionalmente, mantinham relações sexuais entre si enquanto tocavam seus instrumentos (Kilmer, 2000, p.2611).

Instrumentos de Percussão Sem Membrana

Na quarta categoria de instrumentos, temos os de percussão sem membrana, como sinos, címbalos, em sumério URU-DU.NÍG.KALA.GA e acádico *niggallu*; triângulos; pratos; castanholas, em sumério GIŠ.PA.PA e acádico *tāpalu*. Estes diversos tipos de instrumentos poderiam ser confeccionados a partir de madeira, metal, argila ou conchas (Ebeling; Meissner, 1997, p. 468). Além destes instrumentos, existiram, ainda, os que se assemelhavam ao atuais reco-reco e matraca.

No primeiro milênio a.C., os sinos foram muito utilizados na ornamentação dos cavalos do carro real e em vestes usadas em cultos e/ou pelo rei.

A LINGUAGEM DA MÚSICA

O deus Enki, o responsável pela criação do Homem, segundo a mitologia babilônica, é também o deus protetor da magia, da água e da música. Ele foi o criador do GALA/*kalû*, o primeiro cantor cúltico de lamentações para aplacar a violência do coração da deusa Inanna. Ea cria GALA³ com dois instrumentos de percussão, o ÛB/*uppu*, um tambor de mão e o LILIZ/*lilissu*, o címbalo (Black; Green, 1998, p.75).

3. Em sumério GALA e em acádico *kalû* é o cantor de culto e NAR em sumério e *narû* em acádico, significa o cantor secular.

O vocabulário sumério e acádico referente à música não é muito específico, pois não há distinção entre “música” e “músico/musicista”, “júbilo” ou “orgia/divertimento”. Assim, temos como expressões mais comuns (Kilmer, 2000, p. 2606):

NAM.NAR/*nârûtu* para: musicalidade, música

GÛ.DÉ/*nagû* para: exultar, cantar alegremente

I.LU/*nigûtu* para: música alegre, fazendo alegremente

Os verbos mais comuns relativos à música são:

TAG/*lapâtu* para: tocar (para instrumentos de cordas e tambores)

TUKU/*maḥḥsu* para: bater, tocar (para instrumentos de percussão e flautas)

ŠÎR/*zamâru* para: cantar, tocar (para cordas e tambores)

ḥalâlu para: assoprar, flauta (para a garganta e tubos de palheta)

Percebemos que o fenômeno cultural do bilinguismo existente na civilização mesopotâmica, onde a cultura suméria foi fundadora e coexistiu com a chegada de povos semitas que falavam a língua acádica, também se manifesta no vocabulário musical e na própria concepção de música desta civilização (Pozzer, 2004).

Assim como em relação à língua (o sumério e o acádico), na Mesopotâmia coexistiram dois sistemas musicais. O sistema sumério usava acordes fixos e modelos prescritos; o

sistema acádico usava sete escalas musicais e nove acordes (Bienkowski; Millard, 2000, p. 204).

Atualmente conhecemos oito textos cuneiformes que apresentam um corpus de termos técnicos acádicos sobre o sistema musical. O termo básico para acorde musical é *SA/pitnu*, mas também pode ser estendido para “intervalo/acorde” e “escala/afinação” (Kilmer, 2000, p. 2606).

Os nomes dos acordes são:

1. acorde anterior
2. próximo acorde
3. terceiro acorde
4. quarto acorde
5. quinto acorde
6. quarto a partir da extremidade
7. terceiro a partir da extremidade
8. segundo a partir da extremidade
9. o último acorde

A ICONOGRAFIA DA MÚSICA ENTRE OS ASSÍRIOS

A formação do império assírio se deu em duas etapas: do século XIII a.C. até o ano 1.000 a.C., aproximadamente, e do ano 1.000 a.C. até a queda de Nínive em 612 a.C. A primeira fase iniciou-se com a emancipação local e regional até as primeiras expedições militares fora do território mesopotâmico, onde se destacam os reis Tukulti-Ninurta I (1243-1207 a.C.) que venceu Babilônia e Tiglat-piliser I (1112-1074 a.C.). A segunda fase assistiu a extensão da hegemonia política, cada vez mais profunda e longínqua, do império assírio, chegando ao Mediterrâneo. Inúmeros soberanos colecionaram vitórias em campanhas militares, de Assurnazirpal II (883-859 a.C.) à Assurbanipal (668-631 a.C.), e narraram estes eventos em baixos-relevos em seus palácios (Joannès, 2002, p. 25).

Na Assíria do I milênio a.C., civilização e arte caminharam juntas no processo de constituição destes impérios e de suas guerras devastadoras. Para compreendermos a civilização e a arte assírias é preciso perceber este processo histórico, pois o desenvolvimento da civilização e a inspiração da arte depen-

deram, diretamente, do que aconteceu nos campos de batalha (Pozzer, 2011, p. 121).

Assim, a guerra foi o grande tema dos baixo-relevos esculpidos pelos artesãos assírios do século VIII a.C ao século VI a.C. A fama histórica que os assírios alcançaram por meio de narrativas de outros povos se fez repercutir por meio de uma concepção por vezes estereotipada, a de um povo guerreiro e essencialmente cruel com seus inimigos.

A documentação iconográfica proveniente do período neoassírio está repleta de cenas de guerra, tortura, aprisionamentos e decapitações de inimigos. Juntamente com a iconografia estão as documentações textuais: inscrições reais e inscrições padrões que acompanhavam os baixo-relevos ou muitas vezes eram expostas ao público. Estas trazem, em sua íntegra, discursos em primeira pessoa do rei assírio e das ações bélicas empreendidas pelo exército assírio.

Existem inúmeras cenas militares na arte assíria, mas somente algumas delas possuem músicos. É importante salientar que os músicos nunca aparecem no momento em que a batalha está se desenrolando, mas em ocasiões pós-batalha. Ao mesmo tempo em que a guerra era a ação principal da expansão do império assírio, a música também estava presente no contexto dessas narrativas bélicas, nas comemorações triunfais, em banquetes e na caça de animais selvagens.

O historiador André Parrot (2007, p. 273) diz que: “[...] a música não deve só ser considerada como um meio de expressão e sensibilidade, mas também devemos nos ater as suas funções sociais, que primordialmente é ditada por normas religiosas [...]”.

Um baixo-relevo assírio exemplifica bem este contexto da presença da música em cerimônias triunfais após a vitória assíria em batalha. Este relevo faz parte de uma composição que ilustra a guerra entre assírios e elamitas, em meados do século VII a.C. e que foi encontrado em Nínive, capital assíria (Parpola; Porter, 2001, mapa 16).

O sítio arqueológico de Nínive, atualmente território do Iraque, conheceu várias campanhas de escavações entre os anos de 1852 e 1932. Estas escavações identificaram dois palácios: um localizado a sudoeste, construído por Senaqueribe e outro, na parte norte do sítio, construído por Assurbanipal (Russel, 1997, p.295).

4. Assurbanipal ocupou o palácio de Senaqueribe, seu avô e empreendeu uma grande reforma no local.

Localizado nas paredes da sala XXXIII do palácio sudoeste⁴, o relevo da Batalha de Til-Tuba ou do Rio Ulai, que mostra os assírios vencendo os elamitas no sul do Irã é, indiscutivelmente, a mais refinada composição em larga escala da arte assíria. A parte inicial do relevo foi perdida, a derrota do exército elamita é composta de três painéis, dentro de uma série de dez composições, que narram a história completa da campanha militar. A data da guerra de Assurbanipal (668-631 a.C.) contra o império elamita é incerta, há hipóteses indicando que teria ocorrido entre 663 e 653 a.C. (Pozzer, 2011, p.123).

Existem evidências de músicos estrangeiros no interior das cortes reais assírias nos tabletes cuneiformes, nos relevos em pedra e marfins esculpidos. Eles demonstram a grande valorização social e econômica que os músicos tinham na antiga Assíria. Eles eram contados como precioso espólio de guerra ou como tributo pago pelos reinos vassalos. Temos referências e descrições visuais de músicos estrangeiros do século IX ao VII a.C., dos reinados de Assurnazirpal II até o de Assurbanipal nas capitais assírias de Kalhu e Nínive (Macgregor, 2011, p. 137).

Na terminologia assíria não havia distinção entre instrumentista e vocalista. Usa-se tanto o logograma LÚ.NAR/*nāru*, para nomear o masculino e MUNUS.NAR/*nārtu* para o feminino. Eles tinham outro termo para designar músicos e/ou cantores, *zammāru* e *zammārtu*, masculino e feminino, respectivamente.

Temos exemplos pictóricos de músicos estrangeiros em relevos nos palácios reais e em objetos decorativos de marfim. Estes músicos são retratados em pequenos grupos enfileirados. Sua performance, assim como seus instrumentos são similares aos músicos assírios. A iconografia assíria revela que tocavam harpas verticais e horizontais, liras, flautas duplas, tambores e címbalos. Podemos ver, ainda, batendo palmas, cantando e dançando. Os músicos estrangeiros são retratados em situações militares de batalhas, como cativos ou recepcionando os conquistadores assírios.

Dentre os diversos documentos iconográficos conhecidos, destacamos um conjunto de lajes que ornamentavam o palácio de Senaqueribe, em Nínive. Trata-se de um relevo de contexto militar pertencente ao acervo do Museu Britânico. Segundo Henry Austen Layard (1853a; 1853b), o arqueólogo que, em 1850, as descobriu (Figs. 1 e 2), elas estavam separadas por uma porta de entrada.

É possível identificar o local geográfico desta cena, pela inscrição cuneiforme do canto superior esquerdo (Bachelot, 1991, p. 109-128): “Ummanigaš, o refugiado, o servidor que havia segurado meus pés, segundo o comprimento da minha palavra, meu oficial, que eu havia enviado, o fiz entrar no país de Madaktu e na cidade de Susa, e o fiz sentar no trono de Teumman, que minha mão dominou.” A cidade de Madaktu aparece ao longe de onde se vê os braços dos rios, palmeiras dos jardins, edifícios e os portões da cidade.

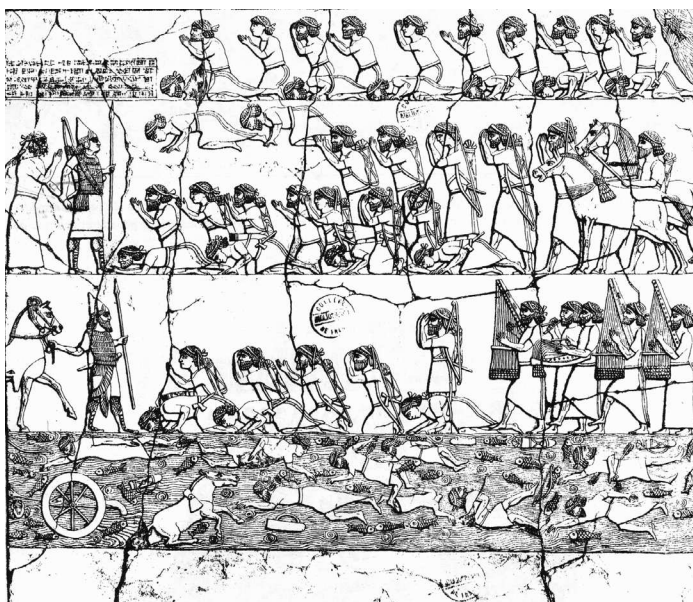


Fig. 1 – Desenho do relevo da rendição dos elamitas e apresentação de Ummanigaš como novo governador. Sala XXXIII, laje 5, Palácio nordeste, Nínive. (Bachelot, 1991, p.127).

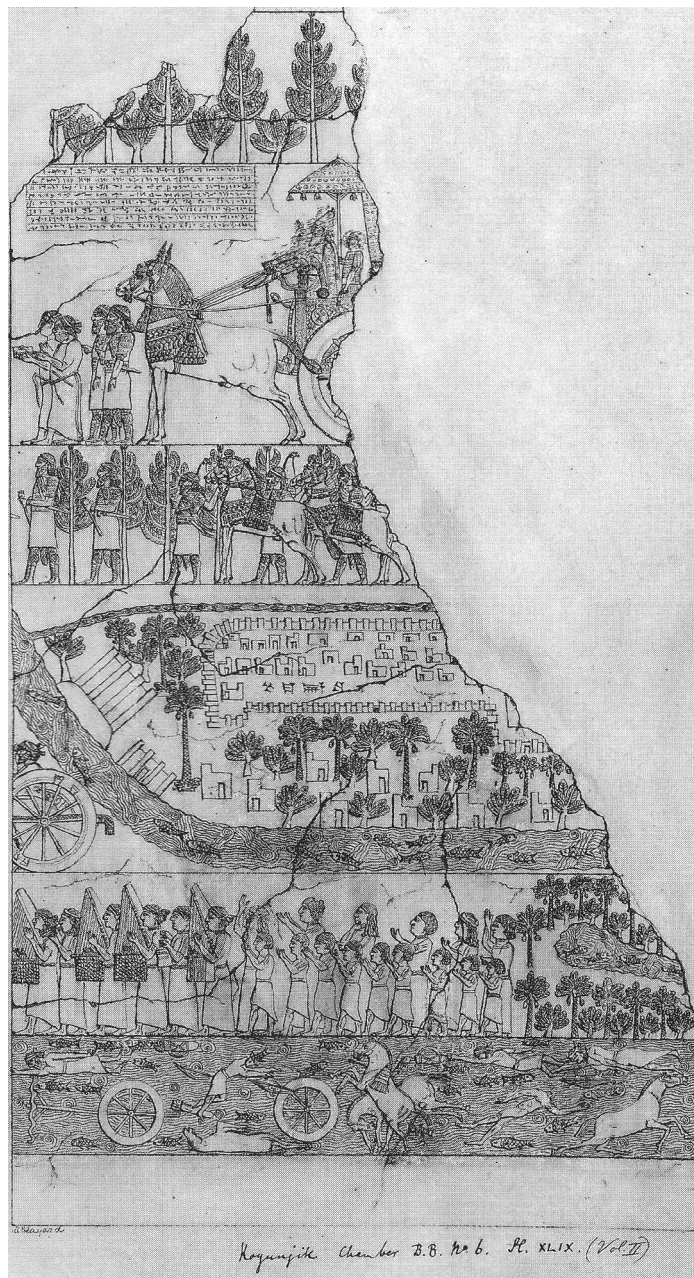


Fig. 2 – Desenho do relevo da procissão de músicos elamitas. Sala XXXIII, laje 6, Palácio nordeste, Nínive. (Macgregor, 2011, p. 150).

Na laje da direita (Fig. 2) uma narrativa se desenvolve em 6 linhas horizontais. Desta laje temos só um desenho de Layard, com uma longa epígrafe ilegível na publicação (Macgregor, 2011, p. 152, n. 47). Na primeira linha vê-se um conjunto de árvores e as árvores menores são identificadas em outros relevos como tamareiras, as árvores maiores provavelmente são pinheiros. Na segunda linha vê-se o rei assírio em seu carro de guerra acompanhado por um condutor e provavelmente dois oficiais. À frente do carro seguem dois soldados assírios e dois homens que vestem longas túnicas. Na terceira linha segue um grupo de soldados assírios alguns deles trazem cavalos. Na quarta linha vê-se a cidade de Madaktu que é cortada por um rio. Ao fundo podemos identificar a cidade murada e no seu interior uma série de edifícios e no interior das muralhas vê-se uma inscrição cuneiforme identificando o local, a saber, ^{uru}*ma-dak-tú*, cidade de Madaqtu. Próximo ao rio vemos os portões da cidade e outros edifícios, percebe-se, ainda, inúmeras palmeiras. No rio que recorta a geografia do local, percebemos peixes. Na quinta linha vê-se um braço do rio que é ladeado por grande número de palmeiras. Na sequência segue um cortejo de músicos que se estendem até a próxima laje e serão descritos em seguida.

Nesta laje vemos musicistas elamitas de ambos os sexos, acompanhados de mulheres e crianças saudando os assírios, fora das muralhas da cidade, identificada pelo texto com sendo Madaktu, cerca de 30km a nordeste de Susa, a capital do Elam. Estas imagens são acompanhadas de epígrafes que nos dizem que o rei Assurbanipal conquistou e humilhou os inimigos elamitas e que ele colocou Ummanigaš como novo governador.

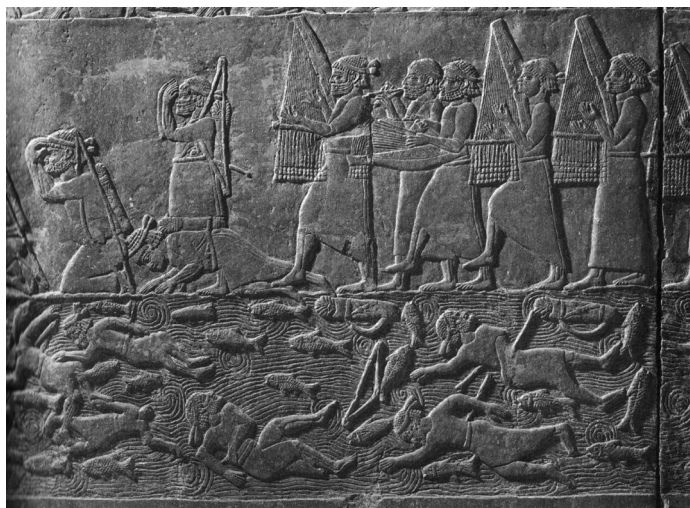


Fig. 3 – Detalhe do relevo da Fig.1 com os músicos.

A laje da esquerda (Fig. 1), provavelmente a laje 6 do relevo pertencente a batalha de Ulai, apresenta uma narrativa organizada em 4 faixas. Na parte superior vê-se fileiras de soldados elamitas, alguns estão de joelhos, outros estão com o corpo todo prostrado diante da recepção do novo governador do Elam, Ummanigaš. Na terceira faixa (Fig. 3) vê-se uma fileira de músicos elamitas que executam seus instrumentos em um cerimonial de recepção ao novo governante. Vemos uma procissão de músicos caminhando ao lado do rio Ulai, repleto de corpos humanos, alguns decapitados, carcaças de cavalos e equipamento militar, em meio aos peixes (Macgregor, 2011, p. 150).

Na parte superior vê-se fileiras de soldados elamitas, alguns estão de joelhos, outros estão com o corpo todo prostrado diante da recepção do novo governador do Elam, Ummanigaš. Na terceira faixa vê-se uma fileira de músicos que executam seus instrumentos no cerimonial de recepção. Neste grupo vê-se ao fundo (lado direito) um grupo de homens e mulheres que provavelmente estão cantando e batendo palmas. Alguns têm cabelos com longos cachos, já outros aparecem com o cabelo trançado ou amarrado por faixas na cabeça.

Na procissão de músicos (Figs. 4 e 5) identificamos: 5 instrumentistas masculinos e 6 instrumentistas femininas. Que são seguidos por 6 mulheres e 9 crianças que se movem na cena da direita para a esquerda. As cinco figuras da frente desta procissão são um pouco mais altas e apresentam muscu-

latura, quatro destes possuem barba, vestem túnicas com um corte vertical que vai até a altura do tornozelo e são apertadas por um cinto na altura da cintura. O estilo dos cabelos deste grupo de instrumentistas é similar e todos apresentam cabelos curtos e com cachos que se estendem até a nuca e são fixados por faixas horizontais na cabeça.

As seis figuras do segundo grupo têm menor estatura e e não possuem musculatura em evidência. Vestem túnicas longas e há a indicação que talvez algumas dessas figuras são mulheres. Alguns têm cabelos curtos com cachos presos por uma faixa horizontal que transpassa a circunferência da cabeça, enquanto alguns têm o cabelo cacheado solto até a altura do pescoço.

As mulheres e crianças do final da procissão se vestem de forma similar como as das mulheres instrumentistas, e as crianças vestem túnicas curtas com cortes verticais do joelho ao tornozelo. O estilo dos penteados destas 6 mulheres se difere em alguns casos, algumas apresentam cabelos curtos e outras cabelos compridos que tocam os ombros, uma prende o cabelo por um “nó” que aparece atrás da cabeça, e apenas uma mulher usa uma faixa horizontal na cabeça. O que nos mostra que não havia uma uniformidade no estilo dos cabelos femininos.

Para Macgregor (2011, p. 149) o fato dos músicos serem representados com o mesmo tipo de túnica denota que, provavelmente, seriam músicos profissionais da corte elamita que foram formalmente reunidos para aquela ocasião. Ao total a procissão reúne de 25 a 26 participantes e o que todos têm em comum é que estão de pés descalços.

Dos instrumentos tocados, sete dos onze representados, são harpas verticais executadas tanto por instrumentistas masculinos e femininos. As harpas verticais que pertencem ao grupo dos instrumentos de cordas, provavelmente foram os instrumentos mais populares do Antigo Oriente Próximo, e talvez esse é o fato de que ela aparece em maior amplitude dentre todos os instrumentos representados nesta cena. A forma física deste instrumento se configurava em uma caixa sonora angular com aproximadamente 18 cordas e, geralmente, era dedilhada. Neste detalhe a diferença das harpas tocadas por instrumentistas masculinos e femininos, é apenas a decoração das cordas.

As harpas têm forma de arco e seguem um antigo padrão de instrumento que aparece há vinte séculos na arte mesopotâmica. Elas poderiam possuir inúmeras cordas e eram presas na cintura dos soldados (Parrot, 2007).

Dentre os outros instrumentos representados, identificamos uma harpa horizontal que é executada por um instrumentista masculino. Da família dos instrumentos de sopro, vê-se flautas duplas que são executadas por homens e mulheres. E um instrumento de percussão que é identificado como sendo um tambor cilíndrico, tocado por uma instrumentista.

Uma das mulheres deste grupamento leva uma das mãos à garganta, o que, provavelmente, segundo Layard (1853a, p. 456) é uma prática amplamente utilizada na vocalização musical do Oriente Próximo, principalmente em execuções vocais árabes e persas (Fig. 6). Ao lado deste conjunto, que bate palmas, está um grupo de nove crianças que igualmente acompanha com palmas.



Fig. 4 – Procissão de músicos elamitas (IcoBase IC030810-3).



Fig. 5 – Desenho realizado por H. Layard do relevo acima (Layard, 1853b, p. 389).



Fig. 6 – Detalhe do relevo da Fig. 4, com mulheres e crianças.

CONCLUSÃO

As fontes iconográficas provenientes da Assíria e do Antigo Oriente Próximo são muito úteis para entendermos a constituição do uso da música em cenas bélicas. Desde o século XXIII a.C., na segunda dinastia de Lagaš, o soberano sumério Gudéa escreveu uma série de textos religiosos para a celebração de divindades, que deveriam ser executados em rituais cúlticos, com acompanhamento de liras, flautas, címbalos e tambores. Outro aspecto evidenciado pelas fontes é o que se refere a música profana, sendo executada em banquetes, como nos diz André Parrot (2007, p. 273 -279).

A música e o canto estavam presentes em vários aspectos da vida na antiga Mesopotâmia e desempenhavam um papel importante nos templos, pois estes possuíam uma orquestra e um coral com músicos profissionais. A existência de vocabulário específico evidencia esta importância.

Assim como os textos literários, as composições musicais eram anônimas, mas com uma notável exceção: uma princesa suméria Enkeduanna, filha de Sargão de Akkad (2334-2279 a .C.), sacerdotisa do deus Nanna (lua), compôs e assinou vários hinos religiosos. Há inúmeras referências textuais de listas de canções, incluindo temas como o trabalho, as batalhas, o amor e hinos em louvor aos deuses (Glassner, 2002, p.288-291).

A música e a canção eram tocadas em várias situações consideradas de risco: durante o eclipse lunar, o nascimento de crianças, junto ao leito dos enfermos e durante os rituais de enlutamento (Michel, 2001, p. 545-546).

Documentos sumérios e acádicos relatam a existência de cantores, coros e orquestras. A correspondência real, que trata das questões militares, relata a existência de cantores e instrumentistas que acompanhavam o exército, de diferentes categorias de cantores seculares e, ainda, que os prisioneiros de guerra, sobretudo as mulheres, poderiam ser treinados para tornarem-se cantores (Gonçalves; Karam; Pozzer, 2002).

Podemos afirmar que os assírios inovaram ao se apropriar de uma concepção musical já existente na tradição melódica mesopotâmica, a junção de liras e harpas reunidas com instrumentos de percussão e a batida das mãos que imprimiam ritmo e passaram a utilizá-los no contexto da guerra, dando origem aos músicos militares. A música reconfortava e animava os soldados após a batalha e servia, como recurso inequívoco,

em situações de comemorações e triunfos militares. Estes músicos militares se apresentavam em pleno campo de batalha, em frente ao inimigo derrotado e aos corpos mutilados, em um ato simbólico de subserviência ao rei assírio vitorioso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELOT, L. La fonction politique des reliefs neo-assyriens. In: CHARPIN, D. JOANNÈS, F. *Marchands, diplotes et empereurs: études sur la civilisation mésopotamienne*. Paris: Éditions Recherche sur les civilisations, 1991. p.109-28.

BIENKOWSKI, P.; MILLARD, A. *Dictionary of the Ancient Near East*. London: British Museum, 2000.

BLACK, J., GEORGE, A.; POSTGATE, N. *A Concise Dictionary of Akkadian*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

BLACK, J.; GREEN, A. *Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press, 1998.

BOTTÉRO, J.; KRAMER, S. *Lorsque les dieux faisaient l'homme*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

CAD. *Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago: Oriental Institute, 21 vol., 1956-1995.

EBELING, E. ; MEISSNER, B. *Reallexikon der Assyriologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 8 band., 1997, p. 463-482.

GLASSNER, J.-J. *La Mésopotamie*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. (2003). La réception de l'hôte, le vivre et le couvert. *Dossiers d'Archéologie*, n. 280, p. 44-47.

GONÇALVES, L.W.; KARAM, M.C.R.; POZZER, K.M.P. (2002). Tabletes Cuneiformes Sumérios e Acádicos do Museu da Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. *Revista de Iniciação Científica da ULBRA*, vol. 1, n.1, p. 117-124.

HALLO, W. *Origins – The Ancient Near Eastern background of some Modern Western institutions*. Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, 1996.

ICOBASE do ICONEA. <http://www.icobase.com/?p=1765>.

JOANNÈS, F. *La Mésopotamie au 1er millénaire avant J.-C.* Paris: Armand Colin, 2000.

_____. (org.) *Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne*. Paris: Robet Laffont, 2001.

KILMER, A.D. World's Oldest Musical Notation Deciphered on Cuneiform Tablet. (1980). *Biblical Archaeology Review*, vol.VI, N° 5, p.14-25.

_____. Music and Dance in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (Ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. New York: Scribner, 2000. p.2601-2613.

LABAT, R.; MALBRAN-LABAT, F. *Manuel d'Épigraphie Akkadienne*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1988.

LAYARD, A. H. *The Monuments of Nineveh*. London: John Murray, 1853a.

_____. *Discovery among the ruins of Nineveh and Babylon*. New York: Harper & Brothers Publishers, vol. II, 1853b.

MACGREGOR, S.L. Foreign Musicians in Neo-Assyrian Royal Courts. In: HEIMPEL, W.; FRANTZ-SZABO, G. *Strings and Threads*. Winona Lake: Eisenbruns, 2011, p. 137-159.

MICHEL, C. Musique. In: JOANNÈS, F. (org.). *Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne*. Paris: Robet Laffont, 2001. p. 545-546.

PARROT, A. *Assur*. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

POZZER, K.M.P. Cidades Mesopotâmicas: história e representações. (2003). *Anos 90*. Porto Alegre, n. 17. p. 61-73.

_____. A Palavra de Argila e a Memória da História. In: KARNAL, L.; FREITAS NETO, J.A. *A Escrita da História - Interpretações e Análises Documentais*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004. p. 63-91.

_____. Uma História Assíria: o espetáculo do terror em uma composição artística. In: ROSA, C.B.; MARQUES, J.B.; TACLA, A.B.; MENDES, N.M. (orgs.). *A Busca do Antigo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011. p. 119-132.

PARPOLA, S.; PORTER, M. (éds). *The Helsinki Atlas of the Near East in the Neo-Assyrian Period*. Casco Bay Assyriological

Institute the Neo Assyrian Text Corpus Project, 2001. Atlas. Escala 1 : 2,000,000.

PRITCHARD, J.B. *Ancient Near Eastern Texts*, Relating to the Old Testament, 3ª ed., Princeton, 1969.

READE, J. *Assyrian Sculpture*. London: The British Museum, 2006.

RUSSELL, J.M. Sennacherib's Palace Without Rival Revisited: Excavations at Nineveh and the British Museum Archives. In: PARPOLA, S.; WHITING, R. (éd.). *Assyria 1995*. Helsinki: University of Helsinki, 1997, p. 295-306.

STOL, M. Private life in Ancient Mesopotamia. In: SASSON, J. M. (Ed.). *Civilizations of the Ancient Near East*. New York: Scribner, 2000. p.485-501.

Recebido em maio de 2012
Aprovado em março de 2013