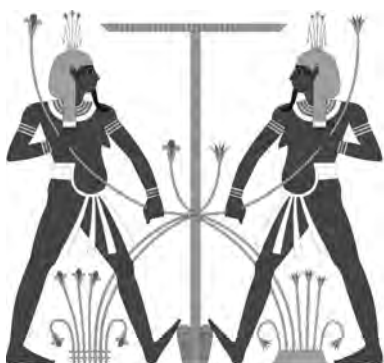


# Hapi

Director:  
**Telo Ferreira Canhão**



Lisboa, Novembro de 2018



# Música, dança e instrumentos musicais



**José das Candeias Sales**

Universidade Aberta; chul

**Resumo:** O objectivo principal deste texto é apresentar uma síntese panorâmica sobre os aspectos principais associados à música, à dança e aos instrumentos musicais no antigo Egipto, percebendo a sua relação com a cultura e a história egípcias.

**Palavras-Chave:** Música, Dança, Instrumentos musicais.

**Abstract:** *The main objective of this essay is to present an overview of the main aspects of music, dance and musical instruments in Ancient Egypt, understanding its relationship with the Egyptian culture and history.*

**Keywords:** *Music, Dance, Musical instruments.*

---

← Tocadoras de harpa e de alaúde e bailarina ou cantora. De uma pintura de um banquete musical do túmulo de Djesekareseneb (TT 38), Império Novo, XVIII dinastia, reinado de Tutmés IV, Cheikh Abd el-Gurna.

## 1. INTRODUÇÃO

No Egípcio antigo, a música (*chema*) e a dança (*iba*) eram componentes obrigatórias de rituais públicos e privados, executadas em contextos sagrados ou profanos, em paradas militares, procissões religiosas e banquetes fúnebres. Como escreveu de forma lapidar Pierre Montet, em 1925, no seu célebre trabalho dedicado à vida quotidiana egípcia segundo as cenas constantes nos túmulos egípcios do Império Antigo: «No Egípcio, a música e a dança eram tão antigas como a própria civilização»<sup>1</sup>. De facto, desde as mais recuadas épocas até à Época Helenística (Período Romano), os incontáveis baixos-relevos e pinturas dos templos e túmulos egípcios, as estatuetas, estátuas e esculturas, estelas, *ostraca*, papiros, sarcófagos, amuletos, *talatat*, *graffiti*, terracotas e cerâmicas mostram músicos e músicas (*chemaiu*) dedilhando, percutindo ou agitando diversos instrumentos musicais, e bailarinos e bailarinas, em elegantes e graciosas coreografias de grupo, mais suaves ou mais acrobáticas, sempre acometidos de vibrante e animado entusiasmo.

Neste texto, o nosso objectivo principal é apresentar uma síntese panorâmica sobre os aspectos principais associados à música, à dança e aos instrumentos musicais no antigo Egípcio, percebendo a sua relação com a cultura e a história egípcias.

## 2. MÚSICA

128

Os antigos Egípcios não nos legaram nenhum tratado teórico sobre a sua música. Ainda assim, a documentação iconográfica (a duas e a três dimensões) e a arqueológica disponível é relativamente abundante e com a ajuda das fontes escritas, particularmente dos «cânticos do harpista», das «canções de amor» e dos «textos rituais», é possível identificar os nomes de vários instrumentos musicais, as designações e os títulos atribuídos àqueles que se dedicavam à música, bem como o vocabulário específico, técnico, ligado às acções musicais<sup>2</sup>.

Apesar de não terem um termo genérico para músico, os antigos Egípcios aplicavam os vários títulos de acordo com as diferentes competências musicais envolvidas. Logo no Império Antigo, é possível encontrar quatro títulos para músicos: *hesu* (o título predominante:

---

1 - P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien Empire*, Paris: Librairie Istra, 1925, p. 357.

2 - Sobre as alusões à música nos textos do Império Médio, vide T. F. CANHÃO, «A música na literatura do Império Médio», em *Cadmo* 21, 2011, pp. 61-78. Paredes tumulares, falsas-portas, mesas de oferendas, bacias de libação, escaravinhos, *uchebtis*, sarcófagos, etiquetas de múmias, estátuas, etc. fornecem-nos informação sobre músicos: seus nomes, títulos e genealogias (cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l'ancien Empire: sources et interprétation», em *Egypte, Afrique & Orient* 40, 2005, pp. 3-4; S. EMERIT, «Le statut du "chef des chanteurs-hesou" (*imy-r3 hsww*) dans l'Égypte ancienne, de l'ancien Empire à l'époque romaine», em Sibylle Emerit (ed.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Cairo: Institut français d'Archéologie Orientale, 2013, p. 88). Em Rafael Pérez Arroyo encontramos tabelas com todas as mastabas de Sakara e Guiza do Império Antigo com cenas de música, bem como os dados biográficos de mais de 30 músicos (cantores, flautistas e harpistas) das mesmas necrópoles (cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egípcio. La música en la era de las pirámides*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Egipcios, S.L., 2001, pp. 150-159; 281, 303).

aquele que acompanha o seu canto com o batimento das mãos ou o toque da harpa)<sup>3</sup>, *khenu* (aquele que marcava a cadência com as mãos, com um instrumento de percussão ou ainda com a sua voz), *seba* (aquele que toca todo o tipo de tubos perfurados) e *chemdu* (aquele que marca a cadência musical com as mãos, dança e canta)<sup>4</sup>. Na organização hierárquica da actividade de músico, os cantores-*hesu* eram enquadrados pelos «chefes» (*imi-ra*) e pelos «inspectores» (*shedj*). Os flautistas-*seba* conheciam unicamente «chefes», ao passo que os músicos-*khenu* tinham os seus «directores» (*kherep*)<sup>5</sup>. Desconhece-se, todavia, o papel e a função efectiva de cada superior hierárquico, as diferenças de estatuto entre eles, as suas competências e domínios de acção, bem como as características da formação, da progressão profissional e da mestria musical-instrumental subjacentes a estas chefias intermédias ou de topo que desempenhavam socialmente esta actividade em acumulação com o exercício de outras funções<sup>6</sup>. A formação dos músicos estaria a cargo de instrutores habilitados, especializados, eventualmente a expensas da administração real<sup>7</sup>.

Não obstante a riqueza documental e terminológica, nem sempre a tradução dos termos é fácil devido aos seus diferentes significados e às várias designações usadas para o mesmo fim, sendo muitos dos títulos intercambiáveis. Há ainda casos de profundas alterações ao longo da história egípcia: por exemplo, no Império Médio, por motivos de ordem cultural, os cantores e os flautistas tendem a desaparecer da iconografia, enquanto os harpistas e os marcadores de ritmo ganham relevo, absorvendo os elementos antes atribuídos aos cantores<sup>8</sup>. Por tudo isto, o conhecimento da música do antigo Egipto permanece ainda relativamente limitado, mas é possível, com o auxílio das dimensões musicológica, performativa, sociológica e material, estabelecer algumas linhas-mestras sobre a música, os músicos e os instrumentos musicais então usados.

O estatuto de músico no antigo Egipto deve ser perspectivado sob três ângulos complementares: os músicos que estavam ligados aos templos egípcios, os que orbitavam na corte e participavam, em consequência, nas cerimónias reais e os que, de forma itinerante, quais músicos «independentes» ou «populares», andando daqui para acolá, colocavam o seu talento ao dispor das comunidades com que interagiam. Diferentemente do que acontece para outros aspectos da vida egípcia, as fontes disponíveis são quase totalmente silenciosas em relação ao tipo de música usada para entreter o rei no seu palácio, sendo, em contraste, muito abundantes para os particulares, especialmente os altos funcionários.

---

3 - O termo *hesu* designava originalmente os cantores que se acompanhavam a si próprios, ritmicamente, batendo as mãos ou tocando harpa, mas com a introdução do alaúde no Império Novo o termo passou a designar também os instrumentistas de alaúde e até os de lira (cf. S. EMERIT, «Le statut du “chef des chanteurs-*hesou*”», p. 89).

4 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», pp. 7, 8.

5 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 9; S. EMERIT, «Le statut du “chef des chanteurs-*hesou*”», p. 9; S. EMERIT, «Music and Musicians», pp. 8, 9.

6 - Sibylle Emerit recusa que os títulos fossem puramente honoríficos, equacionando o domínio técnico-instrumental dos vários instrumentos de música (alaúde, lira) e do canto como aptidões e qualidades obrigatórias, pelo menos dos «chefes dos cantores-*hesu*» (cf. S. EMERIT, «Le statut du “chef des chanteurs-*hesou*”», pp. 90, 106, 107).

7 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 8.

8 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 8.

Alguns Autores estabelecem uma categorização dos tipos de música praticados pelos antigos Egípcios em música religiosa (sobretudo templária, para os vários ritos diários e das épocas festivas, a cargo dos sacerdotes envolvidos, e funerária, na casa do *ka* durante a mumificação, sob a alçada dos sacerdotes funerários), música de corte (festas no interior dos palácios), música de circunstância (cerimónias solenes de corte, festas de *heb-sed*, procissões divinas, paradas militares), música utilitária (com funções mágicas, associada à ceifa, à colheita, às vindimas, ao transporte de uma estátua, etc.) e música rural (como elemento de acompanhamento de relatos orais, festas populares, recitação de fórmulas mágicas e outras actividades quotidianas)<sup>9</sup>.

Na sociedade egípcia, além do traço da longa duração associado às actividades musicais, é importante enfatizar uma outra característica: podiam dedicar-se inteiramente à música tanto homens como mulheres. Não havia uma diferenciação de género ou especialização sexual no campo da música, embora, obviamente, se pressupusesse para ambos os sexos uma longa aprendizagem. O mesmo, aliás, se pode afirmar em relação ao mundo dos deuses relacionados com a música: tanto encontramos divindades femininas (ex.: Hathor, as Sete Hathores, Mut, Merit, Bastet, Beset, Meskhenet, Heket, Mehet-Ueret, Néftis, Taueret, etc.) como masculinas (ex.: Amon, Min, Osíris, Ihy, Bes, Tot, Ptah, Khonsu, Horpakhred, Nefertum, etc.)<sup>10</sup>.

A actividade de músico não estava interdita a ninguém. Há pelo menos 50 túmulos do Império Antigo, nas necrópoles de Guiza e de Sakara (ex.: túmulos de Debeheni, de Nefer, de Nuntjer, de Ankhmahor, de Mereri e de Nikauinpu) com baixos-relevos de homens e mulheres anões (acondroplasia e/ou hipocondroplasia) a tocar harpa, dançando e cantando. Da mesma forma, é conhecida também uma estátua de calcário pintado, descoberta na mastaba de Nikauinpu, em Guiza, de um anão músico ou tocador de harpa (V dinastia, provavelmente do reinado de Niuserré)<sup>11</sup>. A peça, com 12,5 cm de altura, encontra-se hoje no Oriental Institute da Universidade de Chicago (10641). Subjacente a todas estas representações/artefactos parece estar uma atitude positiva, de aceitação e integração dos anões na sociedade e na cultura egípcia, em geral, e na actividade de músico, em particular<sup>12</sup>.

Refira-se a propósito que na colecção egípcia do mesmo Instituto americano acima mencionado estão também outras duas estatuetas de harpistas, um homem e uma mulher (10640 com 11,1 cm e 10642 com 20,7 cm, respectivamente)<sup>13</sup>. Junta-se a esta estatuária de músicos-

9 - CF. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 101-106, T. F. CANHÃO, «A música na literatura do Império Médio», p. 61.

10 - O tratamento iconográfico das divindades musicais ocorre, porém, tardiamente na história egípcia, sendo, no fundo, uma criação da Época Greco-romana, especialmente desenvolvida e patente nos templos dessa época.

11 - Cf. C. KOZMA, «Dwarfs in Ancient Egypt», em *American Journal of Medical Genetics*, Volume 140A, Issue 4, 2005, pp. 309, 310; V. DASEN, «Dwarfism in Egypt and Classical Antiquity: Iconography and Medical History», em *Medical History*, 32 (3), 1988, p. 261; *Egyptian art in the age of pyramids*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 391.

12 - Cf. H. MAHRAN; S. M. KAMAL, «Physical Disability in Old Kingdom Tomb Scenes», em *Athens Journal of History*, Volume 2, Issue 3, 2016, pp. 169-170.

13 - Cf. *Egyptian art in the age of pyramids*, p. 392; S. EMERIT, «Les musiciens de l'ancien Empire», p. 4; E. TEE-TER, *Ancient Egypt. Treasures from the collection of the Oriental Institute University of Chicago*, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2003, pp. 21 e 24; cf. B. PORTER; R. MOSS, *Topographical Bibliography*

-harpistas do Império Antigo uma excepcional estátua em tamanho real de Ipy (IV dinastia, reinado de Seneferu) tocando a sua flauta longa<sup>14</sup>.

A fazer fé nos relevos e pinturas parietais onde intérpretes musicais surgem representados, bem como em algumas inscrições recolhidas em outras fontes, os músicos gozavam de um considerável estatuto social e de alguns benefícios económicos, sendo sepultados em necrópoles reais. A sua proximidade, em vida e na morte, em relação aos faraós, à família real ou aos altos funcionários é uma prova desse estatuto. Em consequência, são conhecidos os nomes e os túmulos de várias personagens (masculinas e femininas) que exerceram as funções de cantores-*hesu* (como Nefer e seu filho Kahay, por exemplo, no Império Antigo, V dinastia, reinado de Niuserré)<sup>15</sup>, de «chefe dos cantores-*hesu* e dos flautistas-*seba* do Palácio», *imi-ra hesu uper-aa imi-ra seba uper-aa* (Khufuankh, mastaba G 4520, em Guiza, IV dinastia, reinado de Menkauré) ou de «chefe do cantar-*heset* do palácio» (Nimaetré, G 8900, em Guiza, final da V dinastia)<sup>16</sup>.

Além dos ambientes festivos que convocavam a música, há também evidência da sua utilização em contextos de trabalho colectivo, embora evidentemente de forma menos intensa. Os camponeses no exercício das suas tarefas quotidianas são representados, por vezes, acompanhados por músicos que, com as suas «actuações», ajudavam a suavizar os esforços da sua existência e a alegrar os espíritos<sup>17</sup>. A música marcava também presença durante o treino militar, nas paradas formais do exército e nas campanhas militares. Obviamente que em contexto militar a sua utilização estava orientada para a transmissão de ordens e contra-ordens, capazes de a distância servirem de orientação para os envolvidos nas manobras. Os tambores e as trombetas, como instrumentos militares, desempenharam neste domínio um papel de relevo<sup>18</sup>.

Também os momentos de celebração ritual da morte, como os banquetes fúnebres ou as

---

*of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings* [= PM], III. Memphis. Part 2. Saqqara to Dahshur, Oxford: Griffith Institute/Ashmolean Museum, 1981, p. 301.

14 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 4.

15 - O seu túmulo, em Sakara, foi descoberto em 1966 por Moussa e Altenmüller. O túmulo demonstra que os cantores tiveram acesso a excepcionais artistas-decoradores do seu tempo, o que é uma evidência do seu elevado estatuto na época. Nefer foi «Director dos cantores de coro» (*khrep hesuu*), cf. A. M. MOUSSA; H. ALTEN MÜLLER, *The Tomb of Nefer and Kahay*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1971.

16 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 10. O título *imi-ra hesu* é o título mais atestado na documentação egípcia, sem interrupção, da IV dinastia aos séculos II-III. Veja-se o *corpus* prosopográfico do Império Antigo à Época Helenística (59 casos) e a tabela genealógica (31 casos) dos «chefes dos cantores-*hesu*» reunidos em S. EMERIT, «Le statut du “chef des chanteurs-*hesou*”», pp. 108-115 e 116-119.

17 - Cf. P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l’Ancien Empire*, p. 357. Vejam-se as cenas das mastabas de Ti, em Sakara, V dinastia, de Mereruka, também em Sakara, mas da VI dinastia, ou de Kahif (G 2136), também da VI dinastia, mas em Guiza, em que um flautista, com uma flauta longa, acompanha um camponês-cantor num campo de trigo, enquanto outros atarefados ceifeiros, com as suas foices, tratam da ceifa. Trata-se de um motivo decorativo comum nas mastabas do Império Antigo (cf. H. WILF, *Le tombeau de Ti, La Chapelle (Deuxième Partie)*, MIFA0 65/3, Cairo: Imprimerie de l’Institut Français d’Archéologie Orientale, 1966, pl. CXXXVI e CLIII; S. EMERIT, «Les musiciens de l’Ancien Empire», p. 6; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 256, 257, fotografias 3 e 4 (mastaba de Mereruka) e 270, ilustração 8 (mastaba de Kahif).

18 - Cf. L. MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London: British Museum, 1991, p. 74, 75.

festas religiosas (ex.: Bela Festa do Vale), eram momentos propícios à utilização da música. A música era um meio de comunicação com os familiares já desaparecidos e com os deuses das necrópoles. Como dizem Lise Manniche e Christianne Ziegler, no Egipto faraónico sempre que havia um banquete, uma celebração, havia música<sup>19</sup>. Os executantes representados nos templos e nos túmulos egípcios com os seus instrumentos musicais disso nos dão nota. Nessas ocasiões, homens e mulheres cantavam, tocavam e dançavam, sublimando o desaparecimento físico dos entes queridos e transferindo simbolicamente para o Além ideias de vitalidade, renascimento, vida. Toda a ambiência criada pelas elegantes vestes, adornos florais, bebida, música celebravam a passagem ritual para a vida extra-terrena e a convicção profunda da existência de uma vida eterna noutra dimensão de espaço e de tempo.

A actividade de músico exerceu forte impacto na percepção dos espectadores. O corpo do músico mereceu reparo artístico, sendo, por exemplo, os harpistas frequentemente, representados obesos, com barrigas descaídas e proeminentes. O músico era percebido como «diferente» e justifica o *topos* do harpista cego que surge na iconografia do Império Novo, talvez conduzido pela convicção que a cegueira conferiria uma melhor qualidade à execução musical, pelo aprimorar do ouvido e do tacto, como, aliás, a castração dos cantores ao seu canto. No mesmo sentido, deformidades físicas, como o nanismo atrás mencionado, surgem associados à prática musical, bem como à dança e à acrobacia. Não obstante, subliminarmente percebemos que a participação de tais indivíduos só podia resultar, por um lado, de algum talento natural e, por outro, de uma grande preparação, o que abona a favor de uma certa «igualdade de oportunidades», independentemente das deformidades físicas.

132

Certos autores (ex.: Lise Manniche), porém, interpretam as várias cenas tumulares pintadas ou em baixos-relevos em que se representam harpistas homens cegos (*chep* ou *kamen*) ou vendados (caso das representações amarnianas) como meramente simbólicas, pois o objectivo seria transmitir a ideia de submissão perante a divindade cultuada musicalmente. Quando em actuação, esses músicos masculinos estavam temporariamente desprovidos de visão. Não significa que não pudessem realmente ver, mas sim que não lhes era permitido ver (a glória das divindades, sobretudo quando era Aton, o fulgurante disco solar, ou a sua manifestação na terra, o faraó Akhenaton) ou que não deviam ser vistos (invisibilidade, uma vez que só o faraó podia comunicar directamente com Aton)<sup>20</sup>. A favor desta teoria, uma representação na capela funerária do túmulo de Raia (TT 159, XIX dinastia, em Dra Abu el-Naga) mostra-o cego quando superintende os harpistas, enquanto noutras cenas do túmulo é representado sem qualquer limitação da visão. Trata-se claramente de um *topos* iconográfico mais simbó-

---

19 - «Whenever there is a banquet, there is music» (L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», em E. Hickmann, D. W. Hugues (eds.), *The archaeology of early music cultures*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1988, p. 190) ou «pas de grand repas sans musique» (C. ZIEGLER, *Le Mastaba d' Akhethétep. Une chapelle funéraire de l' Ancien Empire*, Paris: éd. RMN, 1993, p. 86).

20 - Esta noção de que só os músicos-homens na corte de Amarna usavam vendas (vendas brancas) para assegurarem ou sugerirem uma cegueira temporária que os protegia da perigosa potência de Aton é particularmente enfatizada por L. Manniche (cf. L. MANNICHE, «Musical Practices at the Court of Akhnaten and Nefertiti», em Ellen Hickmann, Ingo Laufs e Ricardo Eichmann (eds.), *Studien zur Musikarchäologie II, Orient-Archäologie, Band 7*, 2000, pp. 234, 235; L. MANNICHE, «Symbolic transference of food offerings. Music at court of the Aten», em *Amarna Letters I*, 1991, p.65).

lico que real<sup>21</sup>. Já quando as cenas envolvem harpistas femininas, que no período amarniano tocavam em grupos separados, estas não são representadas como cegas nem tocam de olhos vendados, sendo-lhes permitido contactar com as divindades (Aton e Akhenaton), uma vez que a sua proximidade/intimidade com elas reduzia a sua potencial perigosidade<sup>22</sup>.

Merecem também destaque no antigo Egito as sacerdotisas-músicas que, como a sua própria designação deixa perceber, prestavam adoração e culto às divindades através da música e do canto. Sobressaem, logicamente, as sacerdotisas de Hathor, a divindade patrona da música. São, por isso, muito comuns as sacerdotisas que, segurando os símbolos sagrados de Hathor (o sistro e o colar-*menat*), assim ritmavam os seus cânticos de veneração à grande deusa egípcia. Como instrumentos musicais associados à divindade, sistros e *menat* tornam-se poderosos atributos femininos, apenas usados por mulheres; constituem-se, por assim dizer, em traços de género, de feminilidade, *tabu* para os homens que, por isso, não são representados a usar tais instrumentos<sup>23</sup>.

No *khener* (normalmente traduzido, de forma errónea, por «harém»), as mulheres presentes nesta instituição, verdadeiras *performers*, actuariam como músicas, bailarinas e acrobatas, seja para determinada divindade, seja para o próprio faraó. O título específico de *ueret kheneret*, «A maior/a melhor/a principal do grupo musical» era atribuído às mais proeminentes mulheres egípcias, incluindo rainhas, princesas e cortesãs<sup>24</sup>.

Os deuses egípcios gostavam dos cânticos, da música, de dança e de diversão. A música desempenhava um papel vital nas interações que com eles se estabeleciam, ocupando a oferta de cânticos, de orações e de hinos, parte importante dos ritos e rituais em sua honra. No entanto, deuses havia, como Osíris, «deus que ama o silêncio», «o senhor do silêncio», que não se compraziam, antes, pelo contrário, que se indispunham severamente, com o barulho e a estridência provocada pela música. A divindade abominava o ruído. Tal situação justifica as interdições ou proibições musicais que, embora raras, também existiram no antigo Egito, em que, por exemplo, a trombeta era proibida no templo de Busíris<sup>25</sup>.

No contexto da vivência religioso-musical, estes *tabus* litúrgicos de expressão musical, esta rejeição do ruído e do som e dos instrumentos que o provocavam, atestados em certa

21 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», p. 11.

22 - Cf. L. MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, pp. 97-107; L. MANNICHE, «Symbolic blindness», em *CdE, Tome LIII, n° 105*, 1978, pp. 13-21; L. MANNICHE, «Musical Practices at the Court of Akhnaten and Nefertiti», p. 235; L. MANNICHE, «Symbolic transference of food offerings. Music at court of the Aten», p. 65.

23 - Cf. S. ONSTINE, «The musician-priestesses of Ancient Egypt», em *The Ostrakon. The Journal of the Egyptian Study Society*, Vol. 13, Number 2, 2002, pp. 9, 10.

24 - Cf. D. NORD, «The term *hnr*: “Harem” or “Musical Performers”?», em William Kelly Simpson e Whitney M. Davis (eds.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan. Essays in honor of Dows Dunham on the occasion of his 90th birthday, June 1, 1980*, Boston: Museum of Fine Arts, 1981, pp. 137-145; S. ONSTINE, «The musician-priestesses of Ancient Egypt», p. 12.

25 - Cf. S. EMERIT, «À propos de l’origine des interdits musicaux dans l’Égypte ancienne», em *BIFAO 102*, 2002, pp. 189, 200 e 204. Entre os instrumentos musicais proibidos em determinados contextos do culto de Osíris ou de cultos associados, em Filae, Esna, Kom Ombo, Abidos, Busíris e Licópolis, podem também incluir-se os tambores, a harpa, o oboé e a flauta, além dos cânticos propriamente ditos (S. EMERIT, «À propos de l’origine des interdits musicaux dans l’Égypte ancienne», pp. 189-194, 202).

documentação tardia, embora devessem existir desde o Império Antigo, demonstram como se exigia o silêncio na proximidade dos espaços funerários (consagrados ao luto) e dos templos associados a essas divindades e, assim, da importância do silêncio ritual. Quando a interdição musical não era total, ela ocorria ou num dia preciso do calendário litúrgico ou, noutros casos, pelo menos, quando os santuários estavam na obscuridade, durante a noite. Assim se recuperava, durante o período das trevas que era a noite, as condições do universo pré-cósmico, onde trevas e silêncio se conjugavam e interpenetravam.

Em regra, os instrumentos musicais não eram usados para *performances* independentes, autónomas, mas sim para acompanharem as vozes dos cantores, o mesmo é dizer como elementos de acompanhamento de cânticos e melodias<sup>26</sup>. Isto não significa que os antigos Egípcios não diferenciavam perfeitamente o jogo instrumental do canto, como nos mostram as numerosas cenas de música que, por exemplo, do Império Antigo nos chegaram, mas sim que consideravam como mais desejável a combinação das duas vertentes. Por vezes, as duas acções (cantar e tocar) eram desenvolvidas pela mesma personagem. É o caso dos chamados «cânticos do harpista», todos do Império Novo, que eram, justamente, interpretados à harpa e cantados pelo harpista<sup>27</sup>.

Nem todos os artistas, porém, apresentariam o nível exigido ou o requinte musical esperado pelos convivas. Embora sendo uma obra conhecida por um só manuscrito (*Papiro Vienne 3877*), o poema satírico «O harpista trapaceiro» critica com ironia a nulidade musical de um tal Horudja, completamente incapaz de tocar o seu instrumento de forma agradável para as suas audiências. Não lhe bastando já ser um execrável executante era também um pobre cantor: «Ele canta pessimamente e a harpa é ainda mais estridente do que a sua voz». A dupla incompetência, fatal no campo musical, era compensada pela voraz inclinação para a bebida e a comida que este desajeitado e viciado harpista-cantor pretensamente exibia. A sua opção pela actividade musical como *freelancer* relacionava-se com a oportunidade que esta lhe oferecia para, desregradamente, se banquetear nas ocasiões festivas em que participava por convite ou por imposição pessoal<sup>28</sup>. A crítica é mordaz, impiedosa e avassaladora, mas introduz uma noção de que nem sempre a concentração, a excelência e a inspiração se conjugavam no músico egípcio que apraz registar.

26 - Cf. L. MANNICHE, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, p. 50.

27 - Os «cânticos do harpista» dividem-se em dois grupos: os cânticos «ortodoxos» e os cânticos «heréticos». Os primeiros, recitados no decurso dos banquetes culturais fúnebres, seguem o pensamento religioso tradicional, de carácter funerário, exaltando o harpista as virtudes do proprietário do túmulo e descrevendo-lhe as bem-aventuranças eternas de que gozará na *post mortem*. Os segundos denotam um acentuado cepticismo sobre o devir no Além e pronunciam-se a favor de uma certa forma de *carpe diem*.

28 - O poema em causa data da época romana (séculos I ou II), está escrito em demótico e apesar de muito mutilado no início e no fim do texto (só se preservam cinco colunas com uma escrita cuidada) é uma verdadeira invectiva contra o harpista Horudja. O pretenso músico é descrito como um poço de defeitos: incompetente, soberbo, inconsciente, convencido, vaidoso, guloso, comportamentos que evidentemente provocam a cólera dos deuses e a crítica dos homens. A crítica irónica explícita, caricatural, possui um propósito didáctico implícito (cf. P. COLLOMBERT, «Le harpiste dévoyé», em *Égypte, Afrique & Orient* 29, 2003, 29-40).

### 3. INSTRUMENTOS MUSICAIS

Embora tecnicamente não sejam instrumentos musicais construídos pelo Homem, a boca (canto), as mãos (estalar dos dedos e palmas, *mah*) e os pés (batimentos cadenciados) foram os primeiros elementos usados para comunicar com os vivos, os mortos e os deuses e para produzirem as primeiras formas de cadência e ritmo (o tempo musical), acompanhando a música e a dança<sup>29</sup>. No Egito antigo, a voz teve uma importância crucial, como salienta Rafael Pérez Arroyo: «A voz em forma de canto, convertida em acto de adoração, fazia de intermediária entre o céu e a terra permitindo o contacto com um mundo espiritual mais elevado nas celebrações e nos mistérios, ajudando a manter a estabilidade do Universo»<sup>30</sup>. Para ampliar e criar novas estruturas rítmicas e possibilidades de expressão quer para o canto quer para as palmas foram criados os instrumentos musicais.

Logo na Época pré-dinástica (Períodos Badariense e de Nagada) encontram-se bastões de entrechoque, em madeira e em marfim, muito provavelmente dotados de eficácia mágica para expulsar espíritos malignos, aumentar a fertilidade ou venerar as divindades. Utilizados simultaneamente com as palmas ou substituindo-as quando o músico se encontrava cansado, estes objectos, talvez derivados do *boomerang* ou bastão de arremesso pré-histórico, permitiam realçar os acentos naturais do som, manter ou variar o movimento e a velocidade do contacto entre eles e assinalar alterações rítmicas<sup>31</sup>.

Muitos dos instrumentos musicais do antigo Egito foram depositados nos túmulos como elementos de mobiliário fúnebre, chegaram até aos nossos dias, mais ou menos intactos, e conservam-se em vários museus espalhados pelo mundo, com particular destaque para as colecções do Museu Egípcio do Cairo, do British Museum e do Musée du Louvre<sup>32</sup>. Considerando esse riquíssimo espólio, as várias fontes iconográficas, arqueológicas e textuais respeitantes à música do antigo Egito oriundas de vários locais e cronologias, e aplicando o resultado de estudos etnomusicológicos realizados em contextos de sociedades modernas, é possível estabelecer uma funcional categorização dos instrumentos musicais usados no antigo Egito em quatro grandes grupos, a saber: cordofones, aerofones, membranofones e idiofones<sup>33</sup>.

29 - Como dizia Pierre Montet, «Nos seus concertos, os Egípcios associavam a voz humana e o batimento das mãos à sonoridade da flauta, do oboé e da harpa» (P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, p. 358).

30 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 100.

31 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 40, 42.

32 - O clima seco do Egito ajudou a preservar muitos objectos do quotidiano, incluindo, naturalmente, os instrumentos musicais, que, em consequência das numerosas escavações arqueológicas realizadas, entraram ou foram adquiridos por museus um pouco por todo o mundo, onde se encontram expostos ou guardados nas reservas. A título de exemplo, veja-se um artigo de 1913 dando conta da aquisição pelo Metropolitan Museum of Art de New York de uma série de instrumentos musicais (harpa, alaúde e caixa-de-ressonância de um alaúde) encontrados em escavações (cf. C. L. R., «Egyptian furniture and musical instruments», em *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 8, nº 4, 1913, pp. 77-79).

33 - Esta classificação aplicada à música do antigo Egito é usada por muitos Autores, mas devemos-la ao catálogo de Lise Manniche que, não obstante, trata apenas especificamente os três primeiros, omitindo voluntariamente os instrumentos idiofones (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, Berlim: Deutscher Kunsverlag München

### 3.1. Instrumentos cordofones (harpa, lira e alaúde)

Como o próprio nome explicita, os instrumentos cordofones são instrumentos de cordas que produzem som através da vibração de uma corda tensionada quando beliscada, percutida ou friccionada e que, no caso do antigo Egito, abrangem três tipos: a harpa, a lira e o alaúde<sup>34</sup>. A **harpa** (*benet*) era não só o instrumento musical mais característico do antigo Egito como o mais antigamente atestado<sup>35</sup>. É o único dos instrumentos cordofones tocado no Império Antigo, podendo ser representado de perfil ou com a caixa de som vista de frente, com ou sem motivos florais, olhos-*udjat* e círculos-*chen* como decoração<sup>36</sup>. Logo na IV dinastia, na mastaba de Meresankh III (G 7530-40), em Guiza, encontramos no registo superior da parede norte da sala oeste dois harpistas masculinos num concerto com os seus instrumentos em «forma de pá», com uma caixa de som plana, o tipo de harpa característico do Império Antigo<sup>37</sup>. Na V dinastia, na mastaba privada de Nikauhor, «profeta de Ré» no templo solar de Userkaf, em Sakara<sup>38</sup>, encontra-se igualmente uma cena musical em que um homem toca este instrumento. Também no túmulo de Kaemnefer, em el-Hagarsa, V dinastia, uma mulher (serviçal?; harpista?) aparece representada transportando contra o peito uma harpa<sup>39</sup>.

No Império Médio, em Meir, no túmulo de Ukhhotep (reinado de Senuseret I) encontramos

---

Berlin, 1975). Esta tipologia, conhecida por “Sistema Hornbostel-Sachs” ou “Classificação Hornbostel-Sachs”, foi criada em 1914 pelo etnomusicólogo austríaco Erich von Hornbostel (1877-1935) e pelo musicólogo germano-americano Curt Sachs (1881-1959): «Systematik der Musikinstrumente», em *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, Berlin, 1914, pp. 533-590.

34 - Além das inevitáveis representações parietais tumulares, há 46 instrumentos cordofones completos, identificados em museus no Egito, na Europa e na América do Norte, que chegaram até nós, além de mais 38 em estado fragmentado ou parcial (cf. T. SYKORA, *Analysis of ancient Egyptian chordophones and their use*, Leuven: KU Leuven/Faculty of Arts, 2015, p. 1).

35 - A harpa juntamente com o sistro foram os instrumentos preferidos dos antigos Egípcios até à Época Greco-romana. Como emblema do paganismo, a harpa desaparecerá do Egito com o avanço do cristianismo e depois do islão (cf. S. EMERIT, «À propos de l’origine des interdits musicaux dans l’Égypte ancienne», pp. 196, 197). Uma outra designação para harpa era *djadjat*, embora se possa ter tratado, durante algum tempo, de dois instrumentos diferentes ou, pelo menos, de tamanhos diferentes.

36 - Lise Manniche recenseia todos os túmulos do Império Antigo (essencialmente V e VI dinastias) onde harpistas tocam harpas em forma de pá. Completa o seu levantamento com o mesmo para o Império Médio e para o Império Novo (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 38-46). Ver também harpas em túmulos do Império Antigo em R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 198, ilustração 22 (harpa de Nikauhor), 202, fotografia 10 (harpa de Neferirtenef), 212, ilustração 31 (harpa de Nenkheftka), 214, ilustração 33 (harpa de Sechemnefer II).

37 - CF. D. DUNHAM; E. K. SIMPSON, *The mastaba of Queen Mersyankh III. G 7530-7540*, Boston: Department of Egyptian and Ancient Near Eastern Art Museum of Fine Arts, 1974, Plate XII, fig. 11. A caixa de som destas harpas é rasa e semicircular, tendo largura consistentemente superior a 3/4 do seu comprimento, exibindo geralmente uma forma semelhante a uma pá, dando assim nome a este tipo de harpa.

38 - S 915, relevo hoje no Metropolitan Museum of Arts: MMA 08.201.2 (cf. PM, III, p. 498; J. QUIBELL, *Excavations at Saqqara 1907-1908*, Cairo: Imprimerie de l’Institut Français d’Archeologie Orientale, 1909, pl. LXIV; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 198, ilustração 22).

39 - Cf. N. KANAWATI, *The tombs of el-Hagarsa*, Vol. I, Sydney, 1993, p. 16, pl. 18; S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d’Ounas», em L. Gabolde (ed.) *Hommages à J.-Cl. Goyon. BdE143*, Caire, 2008, p. 129, 130, fig. 6; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 196, ilustração 21 e 306, ilustração 19.

também um tocador de harpa ajoelhado, como os seus anteriores congêneres, e dedilhando as cordas do seu instrumento de eleição. Sobre este aspecto há um elemento muito significativo que é preciso elucidar: nem sempre nas cenas musicais em baixo-relevo as cordas da harpa estão sistematicamente gravadas. Nos casos citados (túmulos de Meresankh III, Nikauhor e Ukh-hotep) e na representação de harpa num bloco da calçada de Unas, em Sakara, (V dinastia)<sup>40</sup>, o escultor pura e simplesmente não incluiu as cordas do instrumento. Os executantes dedilham literalmente no ar, no vazio. Noutros casos, é registada só a corda exterior, deixando subentendido que o espaço entre a caixa-de-ressonância, a haste de suspensão e a corda exterior era preenchido com outras cordas. Isto verifica-se, por exemplo, na cena do túmulo de Iyneferet<sup>41</sup>. Há também, naturalmente, outras situações (por exemplo, nos túmulos da V dinastia de Nefer-Kahay, em Guiza, do príncipe Nikauré, em Sakara, ou de Akhethotep, também de Sakara, hoje no Museu do Louvre<sup>42</sup>) em que o instrumento (harpa arqueada) aparece representado com todos os seus componentes (caixa-de-ressonância, haste de suspensão e cordas)<sup>43</sup>.

Há autores que defendem que as harpas tinham apenas sete cordas (heptacórdicas), sobretudo no Império Antigo<sup>44</sup>, embora depois, a partir do Império Novo, se encontrem harpas com oito, dez, quinze, vinte e vinte e duas cordas, embora pareça que este número (22 cordas) nunca foi ultrapassado. Com o Império Novo, não só o número de cordas se tornou mais numeroso, como o aspecto estético do instrumento foi sendo cada vez mais cuidado. Um texto de Ahmés I (primeiro faraó da XVIII dinastia) menciona uma harpa de ébano com incrustações a ouro e prata<sup>45</sup>. Na mesma época, uma outra harpa (*djadjat*) foi feita em ouro e prata, com ornamentos de lápis-lazúli, de turquesa e de outras pedras preciosas, embora a magnificência máxima pareça ter sido atingida com duas harpas representadas no túmulo de Ramsés III, decoradas com as coroas vermelha e branca, emblemáticas do Baixo e do Alto Egípto<sup>46</sup>.

40 - S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», p. 128. A representação desta harpa é também excepcional por se tratar da única representação conhecida deste instrumento num monumento real do Império Antigo. De facto, o motivo decorativo dos tocadores de harpa no Império Antigo surge muito difundido sobretudo nas mastabas de particulares, sendo muito difícil de encontrar harpistas na iconografia real (S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», p. 129).

41 - S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», p. 129.

42 - Cf. C. ZIEGLER, *Le Mastaba d'Akhetthétep. Une chapelle funéraire de l'Ancien Empire*, pp. 86, 87. O harpista representado neste túmulo toca um instrumento, assente no chão, com sete cordas e com um olho mágico *udjat* inscrito na caixa-de-ressonância.

43 - A. M. MOUSSA; H. ALTEN MÜLLER, *The Tomb of Nefer and Kahay*, Pl. 26; S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», p. 129.

44 - Cf. P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, p. 360; V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», p. 24.

45 - Apesar de existirem harpas feitas de sicómoro (*Ficus sycomorus*), esta madeira, fibrosa e nodosa, não era a mais adequada para a sua construção. Assim, os melhores exemplares de harpa foram construídos com cedro do Líbano (*Cedrus libani*) e com ébano da África tropical (*Dalbergia melanoxylon*), madeiras duras e incorruptíveis. Por outro lado, o material para a construção das cordas das harpas devia ser alguma fibra vegetal, provavelmente procedente da palmeira, embora não se descarte a possibilidade de terem sido usadas tripas de animais (cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 166, 167).

46 - Cf. V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», pp. 24- 26; L. MANNICHE, «Harps and harpists in Ancient Egypt (III)», em *Harpa* 35, 2000.

A partir do Império Novo verifica-se a coexistência de várias tipologias de harpa, significando que, ao longo do tempo, o instrumento conheceu alterações e evoluções, certamente resultantes da sua ampla utilização. Uma análise aturada dos túmulos do Império Novo no Vale do Nobres, em Luxor ocidental, permite constatar que praticamente em todos há representações de harpistas, sobretudo no âmbito dos concertos fúnebres<sup>47</sup>. De facto, o *topos* iconográfico do harpista, homem ou mulher, completamente concentrado, actuando sozinho ou como elemento de um grupo de instrumentistas, para honra dos defuntos ou dos deuses, encontra-se em numerosos túmulos das necrópoles de Assasif, Cheikh Abd el-Gurna, Dra Abu el-Naga, Deir el-Medina, El-Khokha e Gurnet Murai. Permitimo-nos aqui destacar especialmente, como emblemáticas, as representações dos túmulos de dois Nakht (TT 52<sup>48</sup> e TT 161<sup>49</sup>) e de Rekhmiré (TT 100)<sup>50</sup>.

As representações iconográficas disponíveis e a arqueologia mostram que a harpa foi sempre um instrumento musical vertical, utilizado por instrumentistas de ambos os sexos desde o Império Antigo, independentemente de ser arqueado ou angular (os dois grandes grupos distintivos para este instrumento), sendo aquele feito de uma peça única de madeira e este de duas peças<sup>51</sup>. Como as próprias designações indicam, a harpa arqueada ou curva, assemelhada ao arco militar, tinha a haste de suspensão bastante encurvada e a caixa de som plana ou ligeiramente hemisférica, mas sempre alongada, ao passo que a harpa angular, de que, além de figurações em túmulos e em *talatat*, se conservam vários exemplares em vários museus (ex.: Museu do Louvre, n.º 1441), tinha uma caixa de som oca, alongada e vertical com uma base sólida, formando com a haste de suspensão um ângulo (de 90º ou menor), podendo aquela projectar-se tanto da parte superior como da parte inferior da caixa de som que, por sua vez, era sempre segurada na posição vertical. As harpas curvas mais pequenas tinham cerca de 90 cm, podendo as grandes atingir os 1,80 m de altura<sup>52</sup>.

138

47 - Veja-se a enumeração feita por Miriam Lichtheim dos túmulos da XVIII dinastia com representações de harpistas em M. LICHTHEIM, «The Songs of the Harpers», em *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 4, No. 3, 1945, pp. 178- 212, onde surgem mencionados designadamente os túmulos Amenhotep-si-se (TT 75), Nebamon (TT 90), Horremheb (TT 78), Djoserkareseheb (TT 38), Rekhmiré (TT 100) e Amenemhat (TT 82).

48 - Túmulo de Cheikh Abd el-Gurna do reinado de Tutmés IV, onde aparece um harpista sentado e uma harpista de pé (cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, Oxford: Griffith Institute, The Ashmolean Museum, 1960, p.100).

49 - Túmulo da necrópole de Dra Abu el-Naga, do reinado de Amenhotep III (cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, p. 274; L. MANNICHE, «The tomb of Nakht, the gardener, at Thebes (no. 161) as copied by Robert Hay», em *JEA* 72, 1986, p. 75, Fig. 10).

50 - Túmulo de Cheikh Abd el-Gurna do reinado de Tutmés III e Amenhotep II (cf. N. de G. DAVIES, *Paintings from the tomb of Rekh-Mi-Réa at Thebes*, New York, 1935, Plate XXVI (3º registo a contar de baixo (harpista homem) e 5º registo a contar de baixo (harpista mulher); N. de G. DAVIES, *The tomb of Rekh-Mi-Réa at Thebes, Vol. I*, New York, 1943, Plate IV; N. de G. DAVIES, *The tomb of Rekh-Mi-Réa at Thebes, Vol. II*, New York, 1943, Plate LXVI (registo superior: harpista mulher; registo inferior: harpista homem).

51 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», em W. Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, p. 3 - <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002h77z9>; M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «Sur la typologie des harpes égyptiennes», em *Chronique d'Égypte* 87, 1969, pp. 60-68. A primeira representação da harpa angular ocorre no túmulo de Paser (TT 367), em Cheikh Abd el-Gurna, no reinado de Amenhotep II. Ver também L. MANNICHE, «Angular harps in the Amarna Period», em *JEA* 92, 2006, pp. 248, 249.

52 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 193; T. SYKORA, *An analysis of ancient Egyptian chordophones and their use*, p. 50.

As harpas angulares surgiram no Império Novo, provavelmente derivadas da Mesopotâmia, e conheceram no antigo Egito dois subtipos: o primeiro aparece raramente nas representações do Império Novo e apenas nos reinados de Amenhotep II e Akhenaton. Tinha uma caixa de som em forma de embarcação, oca, fechada na frente com uma placa de madeira, na qual são inseridos os orifícios quadrados de som e à qual está presa a haste de suspensão. Esta caixa de som podia atingir até cerca de 1,30m: é a maior das caixas de som dos instrumentos cordofones egípcios, o que aumentava o seu som, e a que maiores cordas tem, devido à sua moldura triangular. O número de cordas variava entre as 15 e as 21, o que significa que aumentavam também significativamente as possibilidades melódicas deste instrumento. Normalmente, este tipo de harpa angular não era decorado. Era um instrumento muito flexível, multifuncional, podendo ser tocado sentado ou de pé, mesmo quando o executante caminhava. O segundo subtipo, superficialmente similar ao anterior (por exemplo, nas dimensões e no número de cordas), apresentava, porém, significativas diferenças morfológicas. Uma delas era a forma da caixa de som que era retangular ou pentagonal, além de ser aberta, revestida com uma capa de couro. Era decorada. Surge patente em representações da Época Tardia ao Período Greco-romano, quando parece ter sido a única das harpas a ser usada. Apresentava, todavia, as mesmas vantagens do primeiro sub-tipo<sup>53</sup>.

No final do Segundo Período Intermediário assistiu-se a uma drástica alteração no uso das harpas. No Império Novo, na XVIII dinastia, a tipologia complexifica-se e diversifica-se, com o correspondente desenvolvimento de outras opções sonoras, com harpas em forma de concha (normalmente tocadas, se não exclusivamente, por homens, muitas vezes «desprovidos de visão»), harpas em forma de crescente e harpas em forma de embarcação (naviforme)<sup>54</sup>. A harpa em forma de concha, com cinco a onze cordas (o mais frequente era ter nove), caracterizava-se por ter uma caixa de som hemisférica, feita com três peças de madeira, de que emergia uma haste de suspensão curva, decorada na parte superior com uma cabeça (uma cabeça real, uma cabeça feminina ou a cabeça de uma divindade, como Maet ou Hórus, por exemplo). A mais antiga representação deste tipo de harpa data do período entre Amenhotep I e Tutmés III, túmulo de Ineni (TT 81), em Cheikh Abd el-Gurna, onde é representada duas vezes<sup>55</sup>. Continuará a ser usada até à XX dinastia. A harpa em forma de crescente, a variedade mais tardia de harpa arqueada, era de pequeno tamanho, sendo sempre colocada numa base enquanto era tocada. A haste de suspensão era frequentemente decorada com a cabeça de uma mulher encimada por um disco-solar, penas e chifres. O primeiro instrumento deste tipo que nos surge figurado aparece no templo de Mut, em Karnak<sup>56</sup>. As harpas naviformes

53 - Cf. T. SYKORA, *An analysis of ancient Egyptian chordophones and their use*, pp. 64-68.

54 -A tipologia completa de harpas existentes no antigo Egito apresentada por Lise Manniche inclui: harpas em forma de pá, harpas em forma de concha, harpas arqueadas, harpas em forma de crescente, harpas em forma de embarcação (=naviforme), harpas portáteis em forma de embarcação e harpas angulares (L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 36-69; cf. L. MANNICHE, «The noble harp of Amun», em Eugène Warmenbol e Valérie Angenot (eds.), *Thébes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Bruxelles, Association Égyptologique Reine Élisabeth, 2010, p. 136.

55 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 46, 47.

56 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 53, 54.

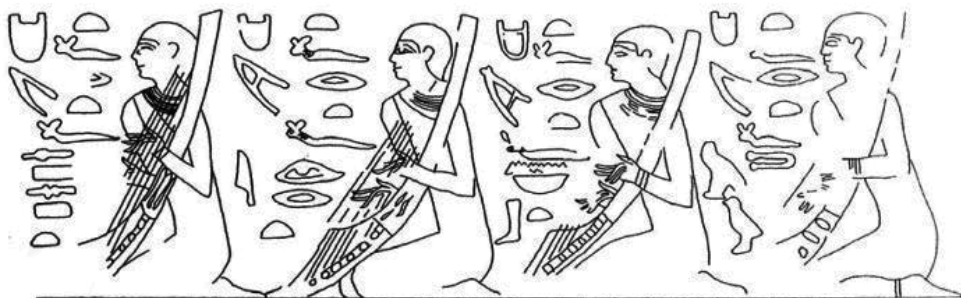


Fig. 1. Friso das esposas-harpistas de Merefnebef, no túmulo deste vizir do faraó Userkaré, em Sakara (VI dinastia).

não tinham decoração na parte superior e as mais antigas representações (com oito cordas) datam dos reinados de Tutmés III-Amenhotep II: túmulo de Amenemheb, também chamado Mahu (TT 85), em Cheikh Abd el-Gurna<sup>57</sup>. Com quatro ou cinco cordas, havia também harpas naviformes portáteis ou harpas de ombro, feitas de uma só peça de madeira, como se observa pelas harpas preservadas em museus<sup>58</sup>. O plano das cordas e a chamada «linha de terra» das representações apresentam ângulos que variam entre 45-60°, quase na diagonal<sup>59</sup>. As suas representações na arte tumular egípcia só ocorrem entre os reinados de Tutmés III e Amenhotep III e apenas, com uma excepção, nos túmulos de Tebas, sendo tocadas quer por homens quer por mulheres<sup>60</sup>.

140

A minuciosa observação das harpas musealizadas e representadas na arte egípcia permitem dividir as harpas de ombro em quatro subtipos, muito similares do ponto de vista tipológico (todas com caixa de som alongada e profunda, apesar de estreita, o que as tornava robustas e com um grande volume de som), mas com diferenças morfológicas que afectavam a maneira como eram usadas: um, feito de uma só peça de madeira, com menos pinos/cavilhas e menos cordas (quatro ou cinco = baixas frequências), com uma menor curvatura da haste de sustentação; outro, com maior número de pinos e conseqüentemente de cordas (algumas com 16 = melodias mais complexas) e com uma maior curvatura da haste de sustentação do instrumento; outro, ainda, com caixa de som aberta na frente, cinco cordas e com uma haste de sustentação em forma de T; e outro, por fim, com caixa de som ovalada, com haste de sustentação mais irregular<sup>61</sup>.

A análise minuciosa das cenas com harpistas mostra que o instrumento foi tocado de várias formas ao longo da história egípcia, sendo possível detectar três formas, posições ou técnica de toque: por exemplo, puxando duas cordas diferentes, uma após a outra ou simultaneamente («técnica da beliscadura», a mais frequente das posições), percorrendo uma corda com os dedos de uma mão e puxando-a com os dedos da outra ou colocando o mindinho e o

57 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 55.

58 - Cf. T. SYKORA, *An analysis of ancient Egyptian chordophones and their use*, pp. 55-57.

59 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 250.

60 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 58-62.

61 - Cf. T. SYKORA, *An analysis of ancient Egyptian chordophones and their use*, pp. 55-60.

polegar de uma mão numa corda e os dedos da outra mão puxando a mesma corda ou duas cordas diferentes<sup>62</sup>.

Os mencionados «cânticos do harpista» eram acompanhados à harpa. Tratava-se, no fundo, de composições líricas, inscritas nas paredes tumulares ou em estelas, recitadas e executadas por ocasião da Bela Festa do Vale, frequentemente com referências explícitas e reflexões sobre a morte, a vida e o Além, sem serem, porém, textos rituais requeridos nas cerimônias de enterramento ou revivificação do defunto<sup>63</sup>. A ênfase hedonista, quase herética, na necessidade de aproveitar bem a vida no Aquém que muitas dessas composições apresentam (*carpe diem*) ou a declamação das coisas boas da vida no Além que cada defunto podia usufruir ajustavam-se bem à celebração com música e canto e a harpa introduzia a sonoridade e solenidade pretendidas.

A deusa Meritera encarada como uma exímia tocadora de harpa, como sugerem certas representações em baixos-relevos (ex.: no templo de Kom Ombo). Bes é também figurado tocando harpa angular, por exemplo nas colunas do templo de Hathor, em Filae.

Importada do Levante, a **lira** (*kener*), por sua vez, chegou ao Egito durante o Império Médio, por volta do ano 2000 a. C. A lira distingue-se da harpa por ter o plano das cordas paralelo à caixa-de-ressonância, enquanto naquela partem perpendicularmente da caixa<sup>64</sup>. A primeira representação artística deste instrumento musical surge no terceiro registo da parede norte do túmulo de Khnumhotep II (BH 3), em Beni Hasan, da XII dinastia, reinado de Senuseret II, trazida justamente por um beduíno estrangeiro. Na conhecida cena do

grupo Aamu, comerciantes asiáticos nômadas por vezes identificados com os Hicsos, um dos homens carrega e toca uma lira, quase retangular, de forma simétrica, que só mais tarde



Fig. 2. Estela do Louvre mostrando um harpista tocando e cantando para o deus Ré-Horakhti. Usa uma harpa em forma de concha com uma cabeça real. XXI dinastia. Terceiro Período Intermediário.

62 - Estas diferentes formas de tocar harpa são descritas e ilustradas em L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 67-69. Ver também a descrição e as ilustrações sobre as técnicas de toque da harpa em R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, pp. 205-207, 209).

63 - Cf. L. MANNICHE, «The noble harp of Amun», p. 142; M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature, Vol. I, The Old and Middle Kingdoms*, California: University of California Press, 1975, pp. 193-197.

64 - Cf. M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «Les instruments de musique dans l'Antiquité», em *Iranica Antiqua, Vol. XXXI*, 1996, p. 231.

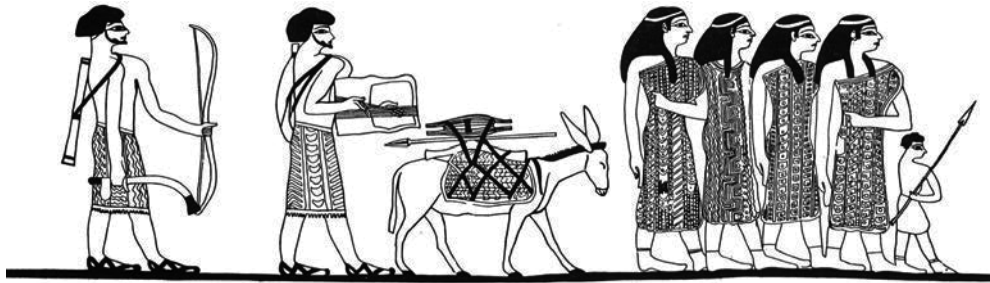


Fig. 3. Cena do túmulo de Khnumhotep II (BH 3), da XII dinastia, reinado de Senuseret II, em Beni Hassan. Um nómada asiático transporta e toca uma lira simétrica.

voltará a aparecer no Egípto<sup>65</sup>. A lira era, portanto, um instrumento portátil, podendo também ter uma forma assimétrica<sup>66</sup>.

A estrutura da lira consistia num espaço vazio enquadrado, verticalmente, por dois braços (montantes), por vezes ocios, de comprimento idêntico (liras simétricas) ou distinto (liras assimétricas). No topo, os braços ligavam-se através de uma barra (jugo) que podendo ser oblíqua (início da XVIII dinastia) tende a tornar-se com o passar do tempo mais paralela à caixa, determinando se a lira era de tipo assimétrico ou simétrico. A classificação da lira dependia, portanto, do tamanho similar ou diferenciado dos braços do instrumento. As cordas eram presas ao jugo e a uma saliência de madeira transversal (cavalete) na extremidade inferior, disposta junto da caixa-de-ressonância de madeira (rectangular ou trapezoidal), que transmitia as vibrações das cordas. O número de cordas variava entre seis e dez, sendo o mais frequente as liras terem sete cordas. Na borda superior da caixa de som aparece, por vezes, uma incisão para acomodar o pulso do tocador. Nas representações pintadas egípcias, a cor do instrumento é vermelha, sugerindo a madeira, podendo, ocasionalmente, ter também decorações em branco<sup>67</sup>.

No Império Novo, a lira conheceria também uma enorme utilização, sendo tocada sobretudo por mulheres que a seguravam horizontal ou verticalmente<sup>68</sup>. A título de exemplo de

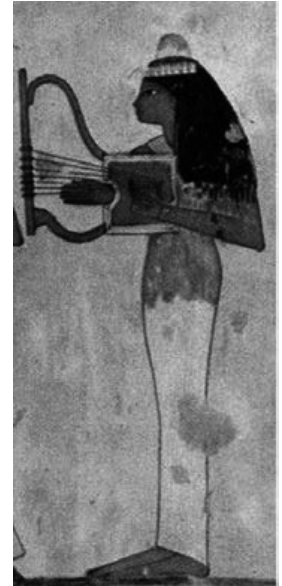
65 - Cf. PM, IV. *Lower and Middle Egypt (Delta and Cairo to Asyut)*, Oxford: Griffith Institute/Ashmolean Museum, 1934, p. 145; J. KAMRIN, «The Aamu of Shu in the Tomb of Khnumhotep II at Beni Hassan», em *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Vol. 1: 3, 2009, p. 23; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 83. Lise Manniche classifica esta lira como assimétrica, embora variando bastante das liras assimétricas do Império Novo (L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 83, 87). Pessoalmente, pela representação tumular em causa e tendo por base que a diferenciação do braço da lira é que estabelece a sua classificação, parece-nos que estamos perante uma lira simétrica.

66 - Como é o caso da lira do Rijksmuseum van Oudheden, de Leiden, estudada por Lise Manniche e Jürgen Osing (cf. L. MANNICHE; J. OSING, «An Egyptian Lyre in Leiden», em Ellen Hickmann, Arnd Adje Both e Ricardo Eichmann (eds.), *Studie nzur Musikarchäologie V, Orient-Archäologie, Band 20*, 2006, pp. 129-141). Sobre as liras assimétricas hoje expostas nos Museus de Leiden, do Cairo, de Berlim e no Metropolitan Museum of Art, vide L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 81-83.

67 - Cf. L. MANNICHE, J. OSING, «An Egyptian Lyre in Leiden», pp. 129, 130.

68 - Segundo Lise Manniche, há 18 liras representadas na arte egípcia, sendo a maioria dos túmulos dos altos funcionários enterrados na necrópole tebana (túmulos 22, 38, 39, 75, 80, 85, 92, 109, 113, 129, 161, 179, 251, 254, 318, 341 e 367), tendo sobrevivido até aos nossos dias 6 liras (cf. L. MANNICHE; J. OSING, «An Egyptian Lyre in Leiden», pp. 129, 130). Todas estas liras, bem como outras representadas em túmulos de outros lugares (nomeadamente em Amarna), em *talatat* e noutros suportes, são descritas detalhadamente em L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 83-85).

Figs. 4 e 5. Duas tocadoras de lira fina do Império Novo: em cima, lira simétrica (Túmulo de Nakht, TT 161); em baixo, lira assimétrica (Túmulo de Djeseqareseneb (TT 38)).



mulheres tocando lira na posição horizontal, podem citar-se as representações nos túmulos de Uah (TT 22), em Cheikh Abd el-Gurna, da época de Tutmés III<sup>69</sup>, de Djeseqareseneb (TT 38), também em Cheikh Abd el-Gurna, do reinado de Tutmés IV<sup>70</sup> ou, ainda na mesma necrópole, do comandante do exército Amenemheb Mahu (TT 85), reinados de Tutmés III e Amenhotep II<sup>71</sup>.

Ao ser tocada na horizontal, a lira era mantida em contacto directo com o peito da instrumentista, conseguindo-se dessa forma uma ressonância adicional do seu corpo, o que não aconteceria se fosse tocada em posição vertical, afastada do corpo do executante. Podia ser tocada directamente ou com a ajuda de um plectro.

No período amarniano, porém, ver-se-ão nove invulgares representações (cinco em *talatat* e quatro em túmulos de Tell el-Amarna) de homens tocando grandes liras simétricas, com caixas de som quadrangulares ou envasadas, colocadas no chão ou assentes numa base, embora nenhuma tenha chegado até aos nossos dias. As liras de grandes dimensões, simétricas, permitiam ser tocadas ao mesmo tempo por dois instrumentistas, de pé, numa actuação a «quatro mãos», uma prática também muito pouco habitual nas cenas egípcias. O número de cordas destas liras varia entre as cinco e as onze. Ao que parece, estes instrumentistas vestiam vestes especiais (um comprido saiote drapeado, o saiote *ra-ra*, uma pequena capa sobre os ombros) e um pequeno chapéu pontiagudo que parece indicar a sua origem canaanita<sup>72</sup>.

No templo de Hathor, em Filae, voltamos a encontrar estas grandes liras assentes em plin-

69 - Cf. N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Chicago: The Chicago University Press, 1936, Plate XXVI.

70 - Cf. N. de G. DAVIES, «The tomb of Djeseqareseneb (no. 38)», em Nina de Garis Davies, *Private Tombs at Thebes. Vol. IV. Scenes from Some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81)*, Oxford: Griffith Institute, 1963, pp. 6, 7, Pl. VI; N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Plate XXXVII.

71 - Cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part I. Private tombs*, p. 174; L. MANNICHE, «Musical Practices at the Court of Akhnaten and Nefertiti», p. 234.

72 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», p. 3; L. MANNICHE, «Symbolic transference of food offerings. Music at court of the Aten», p. 63; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 88-91. Realce-se este aspecto das vestes destes liras amarnianos, pois geralmente os músicos e as músicas que surgem na arte egípcia nunca usam qualquer vestimenta distintiva ou específica da sua profissão. Quanto muito, a distinção era dada apenas pelo instrumento musical que tocavam (cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», p. 11).



Figs. 6 e 7. Vários tipos de liras: portátil e fixa, assente numa base (Túmulo de Huyu, Período Amarniano). Instrumentistas de lira aperaltados para uma actuação (XVIII dinastia).

tos. Numa representação, o sacerdote-músico dedilha a harpa com as duas mãos. Noutra, hoje muito incompleta, percebe-se que a harpa está também assente numa base e que o sacerdote a está a tocar também com as duas mãos<sup>73</sup>. As liras gigantes foram, pois, usadas durante o reinado de Amenhotep IV/Akhenaton para só reaparecerem no Período Romano.

O **alaúde**, por sua vez, também oriundo do Próximo Oriente (Mesopotâmia, III milénio a. C.), foi introduzido no Egipto no início do Império Novo, não se conhecendo o seu nome em egípcio<sup>74</sup>. Foi um instrumento muito popular, pelo menos a julgar pelas suas representações em cenas de banquetes funerários, onde é representado usualmente com a cor vermelha, para indicar a madeira, sendo tocado, tal como as harpas e as liras, tanto por homens como por mulheres.

Na XVIII dinastia usavam-se três tipos de alaúdes de comprido e fino braço, podendo ter duas ou três cordas: um modelo relativamente mais pesado, com uma achatada caixa de som ou caixa-de-ressonância feita de madeira e uma versão mais leve com a caixa de som feita de carapaça de tartaruga<sup>75</sup>. O formato das caixas de som estabelece o critério para a classificação: alaúdes ovais, piriformes e de lados côncavos. Talvez o exemplo mais significativo de uma representação que mostra dois tipos de alaúde (oval e de lados côncavos) seja a cena do túmulo de Nebamon em que duas executantes da mesma «girls band» tocam cada uma o seu tipo de alaúde<sup>76</sup>.

Em termos comparativos, o alaúde pode ser considerado um instrumento leve, sendo tocado ao nível da parte superior do peito, como se pode observar em várias pinturas e baixos-

73 - Cf. M. PETERS-DESTÉRACT, Madeleine, *Philae, Le domaine d'Isis*, Monaco: Éditions du Rocher, 1997, p. 226.

74 - Cf. L. MANNICHE, «The lute-player in the tomb of Rekhmira (TT 100)», em *Göttinger Miszellen: Beiträge zur ägyptologischen Diskussion*, n.º. 230, 2011, p. 110. Não obstante a longevidade das tradições, formas e instrumentos autóctones, nada impediu a introdução de novos instrumentos (como a lira e o alaúde), em resultado dos contactos interculturais, com manifestas repercussões nas práticas musicais, culturais e sociais do próprio Egipto.

75 - Nos museus do Cairo (Museu Copta), de Berlim, de Atenas, no Metropolitan Museum of Art e do Pushkin Museum há exemplos de alaúdes do antigo Egipto de vários formatos e materiais (madeira e carapaça de tartaruga), cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 70, 71, 78.

76 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 70-80; «The lute-player in the tomb of Rekhmira (TT 100)», p. 107; cf. R. PARKINSON, *The painted tomb-chapel of Nebamun. Masterpieces of ancient Egyptian art in the British Museum*, London: The British Museum Press, 2008, p. 73, Fig. 83 e p. 84, Fig. 93.

-relevos. Enquanto a harpa só era tocada pelos dedos do instrumentista (dedilhar), a lira e o alaúde podiam ser tocados com uma palheta ou plectro, que ajudava a friccionar as cordas dos instrumentos e obter batidas e ritmos mais rápidos e intensos. O material e a espessura das palhetas afectavam a tonalidade e a própria forma de tocar o instrumento, sendo as mais flexíveis indicadas para ritmos em acordes e as mais rijas para temas a alta velocidade. O instrumentista segurava o plectro entre o polegar e o dedo indicador (maioritariamente da mão direita) e batia as cordas logo acima da caixa de som. No âmbito dos instrumentos cordofones, o alaúde é o mais engenhoso, pois permite produzir muitos sons com muito poucas cordas<sup>77</sup>.

São inúmeras as cenas de banquetes musicais onde mulheres e homens egípcios surgem tocando alaúde. A mais antiga é a cena de um tocador, masculino, no túmulo de Tutmés (TT 110), em Cheikh Abd el-Gurna, do reinado de Hatchepsut e Tutmés III<sup>78</sup>. Citem-se apenas os casos ilustrados nos túmulos de Rekhmiré (TT 100)<sup>79</sup>, de Amenemhat (TT 82)<sup>80</sup>, de Nebamon (British Museum n. 37984)<sup>81</sup> ou de Nakht (TT 161)<sup>82</sup>. Uma das três cenas do túmulo de Rekhmiré (que mostra uma jovem mulher a «limpar» ou a «afinar» o seu instrumento) tem um carácter excepcional, por ser a única que mostra o instrumento de perfil, quando a esmagadora maioria

Figs. 8 e 9. Uma tocadora e um tocador de alaúde. Cenas do banquete funerário na parede norte, lado oriental, do túmulo do vizir Rekhmiré (TT 100), em Cheikh Abd el-Gurna. Império Novo, XVIII dinastia, reinados de Tutmés III/Amenemhat II.



145

77 - Cf. M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «Les instruments de musique dans l'Antiquité», p. 235.

78 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 71-85.

79 - Cf. N. de G. DAVIES, *Paintings from the tomb of Rekh-Mi-Ré at Thebes*, Plate XXVI; N. de G. DAVIES, *The tomb of Rekh-Mi-Ré at Thebes, Vol. I*, p. 62, Plate IX; N. de G. DAVIES, *The tomb of Rekh-Mi-Ré at Thebes, Vol. II*, Plates LXIV e LXVI.

80 - Cf. N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Plate XVII; N. de G. DAVIES, *The tomb of Amenemhat (no. 82)*, London: The Offices of the Egypt Exploration Fund, 1915, Plate XV.

81 - Cf. R. PARKINSON, *The painted tomb-chapel of Nebamun. Masterpieces of ancient Egyptian art in the British Museum*, pp. 73, 84.

82 - Na câmara funerária deste túmulo da XVIII dinastia, reinado de Amenhotep III, em Dra Abu el-Naga, na parede sul, registo intermédio superior, há uma cena com um trio em que entre uma mulher harpista que actua de pé, com uma harpa de ombro, e um harpista-homem ajoelhado que toca uma harpa naviforme, um tocador de alaúde, com uma capa transparente, realiza o seu desempenho (cf. P. M., *I. Theban necropolis. Part I. Private tombs*, p. 274; L. MANNICHE, «The tomb of Nakht, the gardener, at Thebes (no. 161) as copied by Robert Hay», p. 75, Fig. 10).

das figurações mostra os alaúdes invariavelmente de frente, revelando mesmo na extremidade inferior o pequeno aparelho de madeira que era usado para ajustar as cordas<sup>83</sup>.

### 3.2. Instrumentos aerofones (flauta, flauta longa, flauta dupla ou clarinete duplo, oboé e trombeta)

No que diz respeito aos instrumentos aerofones, ou seja, os instrumentos musicais em que o som é produzido principalmente pela vibração do ar, pelo próprio ar posto em vibração, sem necessidade de membranas ou cordas e sem que a própria vibração do corpo do instrumento influencie significativamente o som produzido, o antigo Egipto legou-nos sobretudo instrumentos de sopro: a flauta (*uaner* ou *uar*), a flauta longa (*mat*, também designada actualmente como *nay* ou *uffâtah*<sup>84</sup>), a flauta dupla ou clarinete duplo (*memet*), o oboé (*uadjenit*) e a trombeta (*cheneb*).

A mais antiga representação egípcia de um instrumento de sopro é uma **flauta longa** com quatro nós cuidadosamente talhados, com duas incisões em cada um, representada no verso de uma decorada paleta de xisto da época pré-dinástica, encontrada em Hieracômpolis (a chamada «Paleta dos dois cães), hoje no Asmolean Museum (alt. 42,5 cm X larg. 22 cm; Ashmolean Museum E 3924)<sup>85</sup>. Os cinco segmentos existentes nesta flauta simbolizariam os cinco sons de uma escala, como será comum nas flautas posteriores da iconografia do Império Antigo, naquela que seria, em c. de 3150 a.C., a primeira escala pentatónica<sup>86</sup>.

Será, justamente, no Império Antigo que a flauta ocupará uma posição dominante, popular, designadamente em cenas de carácter musical em túmulos privados: ex. nas mastabas da V dinastia, em Sakara (Nikauhor, Nenkheftka, Neferirtenef; Niankhkhnum/Khnumhotep e Ti), e da V e VI dinastias, em Guiza (Hetpet – G 9000; Kaiemankh – G 4561; Nefer – G 4761; Sechemnefer III – G 5080); Iymery – G 6020; Kasudia – G5340; Kadua – G 8472)<sup>87</sup>. Neste período da história será um instrumento usado apenas por homens que o tocam sentados/ajoelhados, como mostram todas as figurações. As flautas eram geralmente feitas de cana

83 - Cf. L. MANNICHE, «The lute-player in the tomb of Rekhmira (TT 100)», p. 107; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp.72, 80.

84 - A flauta *uffâtah* ou *qawwala* é mais pequena e de maior diâmetro do que a flauta *nay* (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p.16; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, pp. 168, 169).

85 - Cf. J. E. QUIBELL; F. W. GREEN, *Hierakonpolis. Part II*, London: Bernard Quaritch, 1902, p. 41, pl. XVIII; V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l’Égypte ancienne», em Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première Partie. Histoire de la Musique. 1. Antiquité, Moyen Age*, Paris: Librairie Delagrave, 1931, p. 14; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, pp. 38, 40, 41; cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 14.

86 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, p. 38.

87 - Ver em Lise Manniche a enumeração das mastabas de Guiza e de Sakara, entre outras, com representações de flautas oblíquas (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 14). Ver também R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, p. 232, fotografia 13 (dois flautistas do túmulo de Niankhkhnum e Khnumhotep), 254, ilustração 1 (três flautistas do túmulo de Niankhkhnum e Khnumhotep), 264, fotografia 14; 266, fotografia 16 e 267, ilustração 4 (flautistas do túmulo de Iymery), 268, ilustração 5 (flautista do túmulo de Kaiemankh), 272, ilustração 9 (flautista do túmulo de Kasudia), 275, ilustração 10 (flautista do túmulo de Nefer), 292, fotografia 28 (flautista do túmulo de Neferirtenef), 294, fotografia 30 (flautista do túmulo de Nenkheftka), 298, fotografia 36 (flautista do túmulo de Nikauhor),

(*Arundo donax*). Na iconografia funerária do Império Antigo, associadas ao canto, as flautas, as harpas e os duplos clarinetes são os instrumentos musicais obrigatórios, seja nas cenas alusivas à vida religiosa-funerária, seja nas de actividades agrárias.

A **flauta**, composta de um simples tubo aberto nas duas extremidades, obrigava o flautista a comprimir o bordo de uma das extremidades contra os lábios e a soprar para dentro, obliquamente, contra a parede interior oposta. Daí que, muitas vezes, também se chame flauta transversal a esta flauta vertical, pela forma como era tocada. Em relação à chamada «linha de terra» das representações, a flauta apresenta um ângulo entre os 45 e 60°. A flauta faraónica permitia um grau de expressão muito elevado, com sonoridades redondas nos graves e doces no registo agudo, com um *vibrato* similar ao da voz humana, adequando-se muito bem a ambientes de meditação e de reflexão<sup>88</sup>.

No Império Médio, devido a uma evolução de ordem cultural, o uso da flauta por homens decaiu, sendo que as flautas curtas passaram a ser tocadas por mulheres, que antes não o faziam. Existem algumas flautas deste período em colecções egípcias de vários museus (ex: Museu do Cairo e Museu de Manchester). No Império Novo, o uso da flauta ganha novo fôlego, surgindo amplamente representada, em associação com outros instrumentos, sendo tocada por homens e por mulheres (TT 343, TT 69, TT 266, TT 157)<sup>89</sup>. O Museu do Cairo expõe também algumas destas flautas (ex.: JE69817 e 69819).

De origem desconhecida, a **flauta dupla ou clarinete duplo** (similar ao moderno *zum-mâra*) remonta também ao Império Antigo ou pelo menos está atestada para esse período, final da III dinastia/princípio da IV dinastia (vários túmulos de Guiza e de Sakara têm representações em que o clarinete duplo é visível e vários museus conservam instrumentos dessa época). No fundo, trata-se de um simples instrumento de cana, à volta dos 30 cm de comprimento, com dois tubos paralelos amarrados por uma corda ou pedaço de tecido ou colados com resina (pez). O flautista (sempre do sexo masculino) tocava a mesma música em ambos os tubos, mas como o espaço entre os orifícios não era exactamente paralelo a nota obtida era ligeiramente dissonante. Nas representações tumulares, o clarinete duplo é representado paralelo à «linha de terra» ou ligeiramente inclinado para baixo<sup>90</sup>.

O **oboé** surgiu no Império Novo, no início da XVIII dinastia, cerca de 1580 a. C. O longo nome do instrumento registado nos documentos egípcios, a saber, *uadjenit* (*wʒdnit*), sugere uma origem estrangeira, eventualmente da Mesopotâmia<sup>91</sup>. No essencial, consistia em um ou dois tubos cilíndricos, longos e finos (com tamanhos que podiam variar entre os 17 e os 50 cm), que se separavam a partir da boca do músico para formar um ângulo agudo, de maior ou menor amplitude. O diâmetro interno dos tubos oscilava entre os 5 e os 10 mm. A melodia era

88 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 172, 249. A embocadura dos aerofones da família das flautas está, no fundo, na base da classificação e distinção das flautas e dos clarinetes, aquelas com embocadura oblíqua e estes com embocadura idioglótica. As flautas transversais, que surgirão na Época Tardia, tinham, por sua vez, uma embocadura lateral.

89 - Cf. S. EMERIT, «Les musiciens de l' Ancien Empire», p. 8.

90 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians », p. 4; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 19, 20; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 182-185, 249.

91 - Cf. L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», p. 194.



Figs. 10 e 11. «Paleta dos dois cães» em xisto: detalhe da parte inferior esquerda do verso mostrando um «animal fabuloso» ou caçador disfarçado tocando uma flauta longa. Época pré-dinástica, Hieracômpolis (alt. 42,5 cm X larg. 22 cm), Ashmolean Museum E 3924.

Fig. 12. Flautistas em banquete funerário representado no túmulo de Nenkeftka, em Sakara, Império Antigo.



tocada apenas num dos tubos, sendo que o outro produzia uma nota mais aguda. O executante introduzia e pressionava mais ou menos o bordo do tubo entre os lábios e, soprando, fazia vibrar as duas palhetas, uma contra a outra. O som do oboé egípcio era, portanto, produzido pelas vibrações de uma palheta de junco duplo inserida ou fixada com corda na extremidade superior do tubo. Algumas palhetas chegadas até aos nossos dias tem entre 5 e 8 cm de comprimento<sup>92</sup>. O oboé tinha um som abrupto e penetrante como o clarinete duplo.

Muitas coleções egípcias ostentam oboés entre as suas peças musicais (ex. Museu do Cairo, Museu de Berlim, Museu de Bruxelas, Museu de Leiden, Museu do Louvre, Ashmolean Museum, British Museum)<sup>93</sup>. Pelas representações iconográficas disponíveis, sobretudo de banquetes da XVIII dinastia<sup>94</sup>, este instrumento ganhou enorme projecção e aceitação, sendo usado principalmente por mulheres, embora também se encontrem representações satírico-humorísticas com instrumentistas animais (macacos, babuínos e raposas<sup>95</sup>) e com o deus-anão Bes e o deus Anúbis<sup>96</sup>. Se a flauta e o clarinete

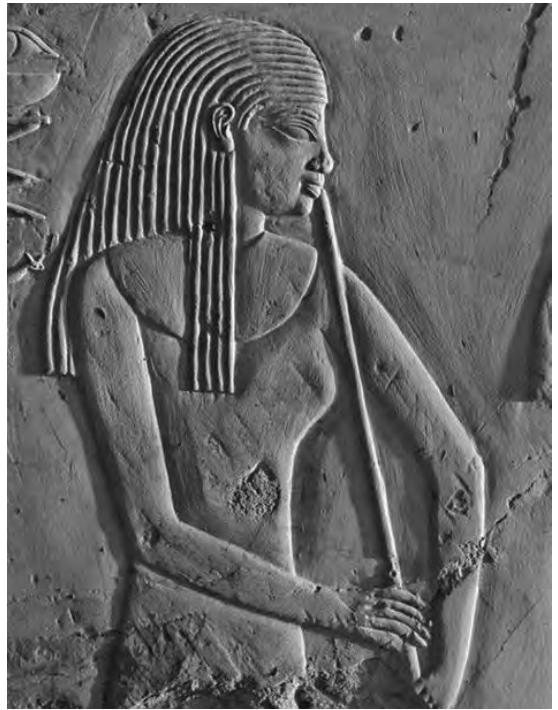


Fig. 13. Flautista representada no túmulo de Kheruef (TT 192), Assasif, Império Novo, XVIII dinastia, reinado de Amenhotep III.

92 - Cf. L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», p. 191. A existência de flautas tocada com palheta (oboé) e de outras tocadas sem palheta (flauta transversal) faz com que uma distinção comum entre este instrumento de ar seja exactamente flautas sem palheta e flautas de palheta.

93 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 21-26.

94 - Veja-se a longa lista de túmulos tebanos com representações de raparigas a tocar oboé (sentadas, de pé, sozinhas ou em grupos de composição variável) recenseados por Lise Manniche: TT 318, 82, 241, 109, 22, 241, 18, 85, 79, 80, 84, 92, 367, 56, 17, 38, 75, 52, 101, 175, 249, 129, 90, 161, 254, A 22, 188 (L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 26-29).

95 - São os casos, por exemplo, de um *ostrakon* de Deir el-Medina com um babuíno flautista (hoje no Medelhavsmuseet de Estocolmo (nº 14050), de um outro *ostrakon* da mesma localidade com uma raposa-flautista e um íbex bailarino ou das vinhetas do papiro satírico de Turim (nº 55001) e do papiro satírico do British Museum (EA10016,1) em que o «artista» também é um macaco ou uma raposa, respectivamente (cf. L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», pp. 189-198). Acrescente-se que o tema iconográfico dos animais tocando instrumentos musicais percorre toda a história egípcia, do Império Antigo ao Período Romano. Nas colunas do pátio do pequeno templo de Hathor no complexo de Filae, encontram-se também três baixos-relevos de babuínos tocando alaúde, provavelmente do reinado de Ptolomeu VI (cf. PM, VI. *Upper Egypt: Chief Temples (Excluding Thebes)*. Abydos, Dendera, Esna, Edfu, Kom Ombo, and Philae, Oxford: Griffith Institute, The Ashmolean Museum, 1939, p. 251; M. PETERS-DESTÉRACT, *Philae, Ledomaine d'Isis*, pp. 225, 226).

96 - Cf. L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», pp. 195, 196; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 31; PM, VI. *Upper Egypt*, p. 251.



Fig. 16. Muito conhecida por ser uma das poucas representações pintadas da arte egípcia em que a figura não obedece à designada «lei da frontalidade», este fragmento de uma cena de banquete do túmulo de Nebamon mostra justamente uma mulher tocadora de oboé. XVIII dinastia, reinados de Tutmés IV/Amenhotep III. British Museum n° 37984.

duplo eram instrumentos de homens, o oboé era um instrumento feminino.

Muitos especialistas gostam de procurar as combinações mais frequentes de instrumentos musicais do antigo Egito. Entre elas, o oboé é sempre elemento imprescindível, sobretudo nos trios (oboé, alaúde de braço comprido e harpa naviforme), como acontece no notável registo inferior da parede noroeste do túmulo de Nakht (TT 52), em Cheikh Abd el-Gurna, com uma cena de banquete funerário, certamente relacionada com a Bela Festa do Vale<sup>97</sup>. Uma interessante pintura do túmulo de Djeseqareseneb (TT 38), também em Cheikh Abd el-Gurna e também do reinado de Tutmés IV, mostra um quarteto musical

feminino (com a junção de uma tocadora de lira) acompanhado de uma jovem bailarina<sup>98</sup>. Quarteto feminino similar (oboé, alaúde, lira e harpa) é visível no registo intermédio superior da parede sul da sala funerária do túmulo de Nakht (TT 161)<sup>99</sup>. No túmulo de Amenemheb (TT 85), o quarteto é diferente: dois harpistas (um homem e uma mulher, ele actuando ajoelhado, ela de pé), uma tocadora de oboé e uma tocadora de lira. Se, por um lado, as tocadoras de harpa e lira tendem a ficar mais estáticas, «fixas», durante a execução das peças musicais, as tocadoras de alaúde e de oboé, devido à leveza e portabilidade dos seus instrumentos, por outro, tendem a dar um «pezinho de dança» com a bailarina, movimentando-se continuamente

97 - Cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, p. 100; N. de G. DAVIES, *The tomb of Nakht at Thebes*, New York, 1937, ilustração do frontispício, p. 57 e Pl. XV; G. A. SHEDID-SEIDEL, *Das Grab des Nacht*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1991, pp. 52-54; D. LABOURY, «Une relecture de la tombe de Nakht (TT 52, Cheikh 'Abd El-Gourna)» em Roland Tefnin (ed.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde des signes à préserver. Actes du Colloque International de Bruxelles – Avril 1994*, Bruxelles: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1997, pp. 64-66.

98 - Cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, p. 70; N. de G. DAVIES, «The tomb of Djeseqareseneb (no. 38)», pp. 6, 7, Pl. VI; N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Plate XXXVII.

99 - Cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, p. 274; L. MANNICHE, «The tomb of Nakht, the gardener, at Thebes (no. 161) as copied by Robert Hay», p. 75, Fig. 10.



Fig. 14. Trio musical feminino da XVIII dinastia, Império Novo: três tocadoras de oboé, alaúde e harpa. Túmulo de Nakht (TT 52), em Cheikh Abd el-Gurna, Reinado de Tutmés IV.

151

Fig. 15. Pintura do túmulo de Djeseqareseneb (TT 38), Império Novo, XVIII dinastia, reinado de Tutmés IV, Cheikh Abd el-Gurna. As mulheres representadas nesta cena de um banquete musical tocam harpa, alaúde, dupla flauta e lira. No meio das instrumentistas, uma rapariguinha actua como bailarina ou cantora.



te durante a actuação<sup>100</sup>. Juntando alguns convivas femininas que, ajoelhadas, batem palmas e colocando todas a cantar, temos recriado o ambiente de festa e de celebração que estas representações parietais «sem som» pretendem sugerir e retratar.

Muito conhecida por ser uma das poucas representações pintadas da arte egípcia em que a figura não obedece à designada «lei da frontalidade», uma cena de banquete funerário do túmulo de Nebamon mostra justamente uma mulher tocadora de oboé (XVIII dinastia, reinados de Tutmés IV/Amenhotep III, originária provavelmente da necrópole de Dra Abu el-Naga, hoje no British Museum com o nº 37984)<sup>101</sup>. No âmbito de um trio musical (alaúde, harpa e oboé), uma tocadora de oboé surge também muito airosa numa cena do túmulo de Amenemhat (TT 82)<sup>102</sup>.

A **trombeta** (*cheneb*) foi usada no antigo Egipto também a partir do Império Novo, principalmente em contextos militares ou paramilitares<sup>103</sup>. Nos baixos-relevos do templo de Luxor alusivos à festa de Opet é possível ver trombeteiros com o instrumento em descanso ou a tocá-lo a plenos pulmões<sup>104</sup>. O instrumento era, portanto, usado em paradas militares e em procissões religiosas. Não se tratava, então, de um instrumento capaz de dar todas as notas da escala, como a trombeta de pistão inventada no século XIX. A trombeta egípcia, direita e curta, de metal, com um pavilhão envasado cilíndrico-cónico, neste aspecto muito similar às trombetas modernas, produzia apenas séries harmónicas de uma nota, servido sobretudo para transmitir indicações/ordens sonoras, tal como se depreende da designação dada ao trombeiro: *djed-em-cheneb*, «Aquele que fala na trombeta»<sup>105</sup>.

152

Há uma cena no túmulo de Kaikhenet, em El-Hammamiya, que é considerada como apresentando um instrumento antecessor da trombeta<sup>106</sup>. A primeira representação de um instrumento similar à trombeta, surge no túmulo de Kagemni, em Sakara (Império Antigo), embora se considere que foi no Império Novo que surgiu de forma consistente e continuada, como demonstram representações no templo de Hatchepsut em Deir el-Bahari, em que é tocada por soldados, e nos TT 131 (reinado de Tutmés III), TT 74 (reinado de Tutmés IV) e TT 90 (reinados de Tutmés IV e Amenhotep III)<sup>107</sup>. Do túmulo de Tutankhamon (KV 62) chegaram-

100 - Cf. N. de G. DAVIES, «The tomb of Djoserkeresomb (no. 38)», pp. 6,7.

101 - Cf. N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. II, Plates LIII- CIV*, Chicago: The Chicago University Press, 1936, Plate LXX; R. PARKINSON, *The painted tomb-chapel of Nebamun. Masterpieces of ancient Egyptian art in the British Museum*, pp. 20, 70, 72, 78, 80.

102 - Cf. N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Plate XVII; N. de G. DAVIES, *The tomb of Amenemhet (no. 82)*, Plate XV.

103 - Cf. V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», p. 22. É de supor que, desde épocas bem recuadas (Pré-história), houve utilização de «trombetas naturais», isto é, cornos naturais de animais (ex. touro e vaca), para emitir sons.

104 - Cf. *Reliefs and Inscriptions of Luxor Temple. Volume I. The festival procession of Opet in the colonnade hall with translations of texts, commentary, and glossary*, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1994, pls. 68 e 91.

105 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», pp. 4, 5.

106 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 193, ilustrações 17 e 18 e 308, ilustração 21.

107 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 32, 33; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 192, 285, fig. 21.



Fig. 17. Relevô de trombeteiro da XVIII dinastia, Época de Amarna. The Metropolitan Museum of Art.

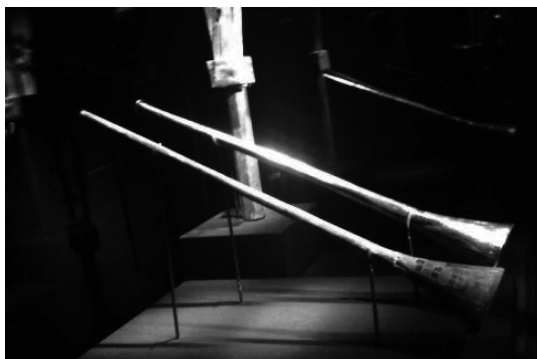


Fig. 18. Trombetas de Tutankhamon. Museu Egípcio do Cairo (JE 62007 e JE 62008).

-nos duas trombetas, com decorações alusivas aos deuses Ré-Horakhti, Ptah e Amon, uma de prata (58,2 cm) e outra de cobre (49,4cm), descobertas, em 1922, respectivamente, na câmara funerária e na antecâmara entre outros objectos militares. Encontram-se ambas actualmente no Museu Egípcio do Cairo (CG 69850/JE 62007 e CG 69851/JE 62008). São consideradas as mais antigas trombetas operacionais do mundo<sup>108</sup>.

Em épocas posteriores (reinados de Ramsés II, em Abu Simbel) e de Ramsés III (em Medinet Habu), voltam a encontrar-se várias cenas com trombeteiros sem actuação em contextos militares. Da mesma forma, no templo de Taharka, em Kaua (XXV dinastia, séc. VII a.C.), vários homens socorrem-se da trombeta em procissões religiosas. Mantém-se, portanto, essencialmente, a utilização do instrumento com fins militares ou religiosos.

### 3.3. Instrumentos membranofones (tambores, tamborins/pandeireitas)

Os instrumentos membranofones produzem som com a vibração de membranas distendidas através da percussão. São exemplos de membranofones no antigo Egipto os tambores (*seher* ou *seha*), importados da Mesopotâmia, podendo estes ser de dois tipos, de dimensões variáveis: tambores de membrana única montados numa armação e tambores em forma de barril com duas membranas<sup>109</sup>. O primeiro, sem caixa-de-ressonância, é mais antigo, existindo testemunhos da sua utilização na V dinastia do Império Antigo (cena gravada no templo solar de Niuserre, em Abu Ghurab)<sup>110</sup>. O segundo, com caixa-de-ressonância, normalmente cilíndrico, feito sobretudo de madeira, com as membranas coladas, pregadas ou atadas, está

108 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 31, 32, 93. Já experimentadas em várias ocasiões, o som emitido foi descrito como «estridente e poderoso». Em 1939, estas duas trombetas de Tutankhamon foram tocadas numa transmissão mundial pela BBC. Escutar esta transmissão e o toque das trompetas no YouTube («King Tutankhamun's Trumpets played after 3000+ Years») em <https://www.youtube.com/watch?v=Qt9AyV3hnlc> - 3.16 m.

109 - Além de *seher* ou *seha*, são conhecidas na documentação egípcia várias designações para este tipo de tambores: *kemkem*, *kha*, *sekha*, *teben* (cf. S. EMERIT, «À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne», p. 195).

110 - Cf. S. EMERIT, «Music and Musicians», p. 5; S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», pp. 133, 135, Fig. 10; S. EMERIT, «Les musiciens de l'Ancien Empire», p. 7.

atestado desde o Império Médio e foi muito provavelmente introduzido pelos Núbios<sup>111</sup>. Este tambor era provavelmente pintado<sup>112</sup>. No Museu Egípcio do Cairo existe um destes tambores feito de metal (JE 69353), presumivelmente da XVIII dinastia<sup>113</sup>.

Quando falamos de tambores montados numa armação pensamos logo nos comuns **tamborins** e **pandeiretas**, redondos (com um diâmetro de 25-30 cm) ou retangulares (de dimensões variáveis), que surgem em numerosas representações. Embora a maioria não tivesse caixa-de-ressonância (estavam providos de uma única membrana), há casos, por exemplo de tamborins retangulares, que tinham dupla membrana, funcionando o espaço entre elas como caixa-de-ressonância<sup>114</sup>.

Desde os reinados de Tutmés III (primeira representação do tamborim rectangular, *debdeb*<sup>115</sup>) e de Amenhotep III (primeira representação atestada do tamborim redondo, *teben* ou *ser*<sup>116</sup>) até ao tempo dos imperadores romanos, com particular popularidade no período de Amarna (em ocasiões seculares), os tamborins redondos são visíveis um pouco por todo o lado<sup>117</sup>. Alguns tamborins redondos, de dimensões relativamente pequenas, chegaram até nós<sup>118</sup>. Há, no entanto, duas representações no templo de Osorkon II, em Bubastis (XXII dinastia, século IX a. C.), que pela sua excepcionalidade merecem uma referência: trata-se de duas cenas da cerimónia comemorativa do festival-*sed* do faraó, em que dois tamboreiros homens carregam aos ombros e tocam dois enormes tamborins circulares («tamborim-*ser*»), aparentemente sem qualquer caixa-de-ressonância, com um diâmetro estimado de 70-75 cm, amparados por sacerdotes de cabeça rapada, tendo um desses sacerdotes uma fita atada em

---

111 - Nas XVII e XVIII dinastias, os textos e as pinturas tumulares reforçam esta ideia, reservando lugar de relevo para os tocadores de tambor e de trombeta núbios. Estamos, muito possivelmente, perante um elemento africano na música egípcia.

112 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 7.

113 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 7.

114 - No Museu Egípcio do Cairo (JE 69355), há um tamborim destes, do reinado de Tutmés III, com a armação em madeira, com 70-74 cm de comprimento por 32-40 cm de largura e 6 cm de altura. Esta altura constitui a sua caixa de som (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 5).

115 - Em termos de representações, é um instrumento com «vida curta»: surge no reinado de Tutmés III (TT 22, 100, 129 e 100) e desaparece no final da XVIII dinastia. Importado da Mesopotâmia, no Egito foi sempre um instrumento musical feminino (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, pp. 5, 6).

116 - Na primeira representação do tamborim redondo na arte egípcia a duas dimensões, o instrumento é tocado por mulheres durante o festival. É uma cena do túmulo de Kheruef (TT 192), em Assasif, reinado de Amenhotep III (cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, p. 298; L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 2).

117 - Citem-se também, a título de exemplo, representações de tamborins redondos nos túmulos de Parennefer (TT 188, em El-Khokha, do reinado de Amenhotep IV), em que as mulheres recebem o proprietário do túmulo tocando tamborins redondos, e de Huy (TT 40, em Gurnet Murai, do reinado de Amenhotep IV a Tutankhamon), onde um cortejo de mulheres toca tamborins retangulares em honra de Huy (cf. PM, I. *The Theban necropolis. Part 1. Private tombs*, pp. 75, 294; N. de G. DAVIES, A. H. GARDINER, *The tomb of Huy, viceroy of Nubia in the reign of Tut'ankhamun* (no. 40), London: The Egypt Exploration Society, 1926, Pls. XV e XXXIX/8). No período amarniano, os tamborins redondos são, sobretudo, instrumentos de uso profano, enquanto na Época Tardia passam a ser usados como instrumentos religiosos. No Período Ptolomaico surgem muitas vezes representados nos *mammisi* (cf. L. MANNICHE, «Rare fragments of a round tambourine in the Ashmolean Museum, Oxford», em *Acta Orientalia* XXXV, 1973, pp. 29, 31).

118 - No Museu do Louvre, em Paris, há um com 16,5 cm de diâmetro e no Ashmolean Museum, em Oxford, outro com c. 40 cm de diâmetro (cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 2).

torno da cabeça<sup>119</sup>. Numa outra cena, de que se conserva apenas a parte superior, vê-se uma mulher tocando um tamborim similar, também de grandes dimensões e transportado aos ombros<sup>120</sup>. É aceite que o tamborim-*ser* só era utilizado nos jubileus reais.

Baixos-relevos do Império Novo de **tambores em forma de barril com duas membranas**, envolvendo sobretudo homens de etnia núbia em paradas militares, mostram que este instrumento era suspenso ao pescoço dos instrumentistas, que o percutiam com ambas as mãos. A primeira representação deste tambor surge no templo de Hatchepsut, em Deir el-Bahari, tocado por um soldado. Em túmulos tebanos (TT 78, 110, 131 e 201), dos reinados de Tutmés III e Tutmés IV, as representações mostram-no a ser tocado por soldados núbios<sup>121</sup>. Um *talatat* de Amenhotep IV, encontrado em Karnak, apresenta três representações de homens carregando grandes tambores. Outros relevos do Império Novo, do reinado de Tutankhamon, mostram núbios e sacerdotes egípcios usando e segurando da mesma maneira o tambor *seher* em procissões religiosas (ex. festival de Opet)<sup>122</sup>. Mais tarde, o seu uso torna-se cada vez mais litúrgico e é extensivo também ao sacerdócio feminino. Ao que parece, no Egípto antigo não se conheciam nem utilizavam as baquetas como instrumentos de percussão<sup>123</sup>. Quando em descanso, os tocadores de tambor de duas membranas carregavam-nos às costas, como se de uma mochila se tratasse, como se vê numa sugestiva pintura do túmulo de Tjanuny (TT 74), em Cheikh Abd el-Gurna, do reinado de Tutmés IV<sup>124</sup>. Como a trombeta, os tambores em forma de barril tinham uma dupla função, militar e religiosa, segundos os contextos em que eram usados.

Como mencionámos antes, as mulheres também tocavam tambores, seja no Império Novo pequenos tamborins/pandeiretas, redondos ou rectangulares (estes são instrumentos femininos, por excelência), seja no Período Tardio tambores-barril de reduzidas dimensões. Eram usados pelas mulheres sobretudo em momentos e cerimónias de aclamação e/ou ovação, em honra do rei ou do defunto.

No plano divino, também a deusa Hathor é frequentemente representada tocando pandeiro, por vezes acompanhando Merit, outra deusa da música<sup>125</sup>. Também o génio-protector, amante de música, Bes, além de dançar e pular, é frequentemente representado a tocar harpa, alaúde ou pandeireta. Assim aparece em representações tumulares (ex.: TT 23, reinado de Merenptah, e TT 217, do reinado de Ramsés II) e nas colunas do pátio do templo de Hathor, na ilha de Filae/

119 - Cf. E. NAVILLE, *The festival-hall of Osorkon II in the Great Temple of Bubastis (1887-1889)*, London: 1892, pp. 14, 24 e 26, pl. XI (fragmento 6) e pl. XVI (fragmento 9); S. EMERIT, «Une représentation de harpe dans la scène de marché de la chaussée d'Ounas», p. 134, Figs. 11 e 12; V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», p. 13.

120 - Cf. E. NAVILLE, *The festival-hall of Osorkon II in the Great Temple of Bubastis (1887-1889)*, pl. XIV (fragment 3).

121 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 7.

122 - Cf. *Reliefs and Inscriptions of Luxor Temple. Volume I. The festival procession of Opet in the colonnade hall with translations of texts, commentary, and glossary*, p. 6, plates 25, 38, 91, 92, 94, 99 e 103.

123 - O bastão ou baqueta para tocar tambor foi atestado pela primeira vez na Índia, no século II-I a. C. e no Ocidente, em Roma, no século III (cf. M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «Les instruments de musique dans l'Antiquité», p. 222).

124 - Cf. N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian Paintings. Vol. I, Plates I-LII*, Plate XLVI.

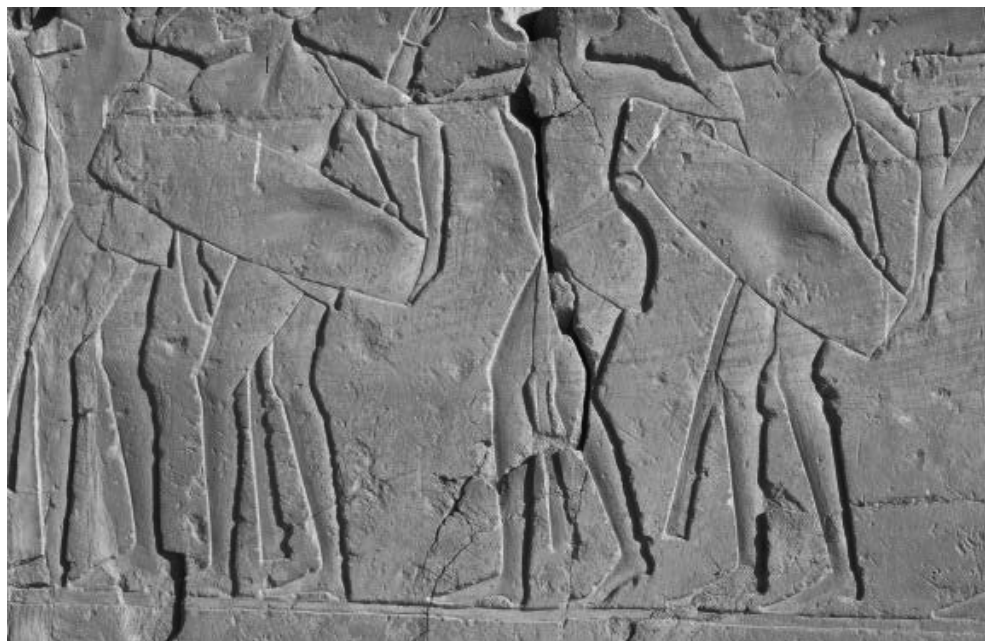
125 - Cf. J. das C. SALES, *As divindades egípcias. Uma chave para a compreensão do Egípto antigo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 337, Figs. 436 e 437.



Fig. 19. Grupo de mulheres da XVIII dinastia, período amarniano, tocando tamborins redondos e «rectangulares». Parte ocidental da parede norte do Túmulo de Meriré (TA 4).

156

Fig. 20. Baixo-relevo do templo de Armant em que Núbios percutem tambores de dupla membrana, suspensos ao pescoço. Império Novo.



Aguilka, decoradas na época de Augusto, onde é representado três vezes: em duas, visto de frente, dançando com uma perna no ar, toca uma harpa triangular; noutra, visto de perfil (o que é extremamente raro no caso desta divindade) toca tamborim redondo<sup>126</sup>. Uma figura de Bes hoje no Museu de Berlim mostra-o tocando também um tamborim rectangular<sup>127</sup>. Também Anúbis é representado frequentemente com o tamborim redondo (*mammisi* de Dendera; templo de Hathor, em Deir el-Medina; templo de Hórus, em Edfu)<sup>128</sup>. Apesar de os tamborins redondos e rectangulares serem considerados instrumentos femininos, o seu uso por Bes e Anúbis (tal como os oboés) é explicável pela relação destas duas divindades masculinas com o mundo da mulher.

### 3.4. Instrumentos idiofones (bastões de entrechoque, sistros, colares-*menat*, sinos, címbalos, crótalos)

Os instrumentos musicais mais primitivos são provavelmente os que marcavam simplesmente o ritmo<sup>129</sup>. Entre os instrumentos musicais idiofones, cujo som é provocado pela sua vibração, sem necessidade de nenhuma tensão, o antigo Egipto teve, como já aludimos, bastões de entrechoque, sistros, colares-*menit*, címbalos, sinos e chocalhos. O agitar mais suave ou violento, mais rápido ou mais compassado, produzia distintos sons, sem grande expressão melódica, mas úteis no cumprimento de determinados rituais e cerimónias.

Os **bastões de entrechoque** (*mah*) – dois pequenos bastões de madeira (ébano e sicómoro) ou de marfim de hipopótamo, planos ou encurvados nas pontas –, datados de tempos pré-dinásticos (Badariense e Nagada), são verdadeiramente os primeiros instrumentos idiofónicos ou de percussão egípcios, conforme testemunham achados arqueológicos e alguns registos iconográficos (ex.: em mastabas do Império Antigo: Ti, Mereruka, Nefherherentah e Neferirtenef, em Sakara, ou de Qar, Nimaetré, Neferbauphtah e Nunetjer, em Guiza)<sup>130</sup>. O percussionista (*ihwy*) podia segurar um bastão em cada mão, batendo um contra o outro, ou segurar um par em cada mão ou um só par numa mão (entre o indicador e o dedo médio), quando, para o efeito, se uniam com uma atadura através de um buraco existente em ambas as peças<sup>131</sup>. Alguns destes instrumentos terminavam em cabeças zoomorfas, cabeças de deuses e cabeças humanas, com decorações geométricas emotivos hathóricos (cabeça humana ou animal da deusa egípcia Hathor ou com umbelas de papiro ou flor de lótus). Muito comum era terem forma de mãos humanas, mais ou menos alongadas.

Os **sistros**<sup>132</sup> e o **colar-*menat***, presentes em numerosas representações pintadas e em

126 - Cf. M. PETERS-DESTÉRACT, *Philae, Le domaine d'Isis*, pp. 226, 229. Cf. PM, VI. *Upper Egypt*, p. 251.

127 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 6.

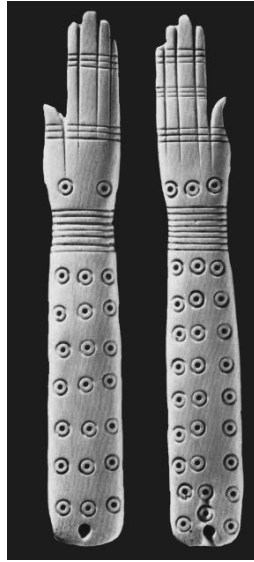
128 - Cf. L. MANNICHE, *Ancient Egyptian Instruments*, p. 4.

129 - Cf. M. DUCHESNE-GUILLEMIN, «Les instruments de musique dans l'Antiquité», p. 213.

130 - Cf. V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», pp. 3, 4; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 220.

131 - Ver formas de bastões de entrechoque, fotos de peças existentes no Museu Egípcio do Cairo (69451, 69452, 69457, 69460, 69461, etc.), características físico-acústicas e técnicas de execução em R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 43-53, 60-65, 211, 218, 219 (ilustração 39) e 220.

132 - Quando se fala de sistro para o antigo Egipto é necessário perceber se estamos a falar do instrumento sonoro (como é aqui o nosso caso), do objecto-ritual ou do objecto-símbolo.



Figs. 21e22. Bastões de entrechoque em forma de mãos com motivos decorativos hathóricos e geométricos.

baixos-relevos e patentes em muitos museus de peças egípcias, foram usados como instrumentos de percussão desde o período Pré-dinástico até ao Período Romano. Marcando o ritmo de cânticos e hinos, os sistros foram, a partir do Império Novo, símbolo das mulheres egípcias da elite (rainhas, princesas, divinas adoradoras) que actuavam nos templos e nos palácios como «cantoras» (*chemait*) e como «cantoras solistas» (*hesit*)<sup>133</sup>. No entanto, não podemos esquecer que na *História de Sinuhé* (Império Médio, reinado de Senuseret I) o personagem principal, o próprio Sinuhé, ao regressar do Retenu à corte egípcia, é recebido afectuosamente pela «esposa real» e pelas «crianças reais» com colares e sistros<sup>134</sup>. A partir do III Período Intermediário, as tocadoras de sistro ficaram conhecidas, entre outros títulos, por *sekhemyt*, *sesety* e *ihyt*<sup>135</sup>.

No antigo Egipto havia três categorias de sistros musicais: i) o sistro em forma de forquilha, ii) o sistro-*naos* ou *sechechet* e iii) o sistro arqueado ou *sekhem*. Todos produziam som quando agitados e, como mencionámos antes, surgem associados principalmente, mas não exclusivamente, ao culto da deusa Hathor<sup>136</sup>. Na Época Greco-romana, a utilização do sistro estará também estreitamente associado à deusa Ísis e aos cultos isíacos, tornando-se também um símbolo desta deusa<sup>137</sup>. Como emblema da deusa Hathor, deusa do amor e da música, entre outros aspectos, o sistro invocava-a com o seu chocalhar e gozava, por isso, de um enorme valor ritual-simbólico, estando o seu uso artístico também fortemente carregado de simbolismo erótico<sup>138</sup>.

133 - O título *chemait* surge, de forma esporádica, na XII dinastia, torna-se muito frequente na XVIII e será usado até ao Período Ptolomaico, embora de forma cada vez mais rara a partir da XXI dinastia. Estas «cantoras» estavam, sobretudo, ao serviço de Amon. Por seu turno, as *hesit* cantavam particularmente como serviço cútico a Mut (cf. G. ROBINS, *Reflections of women in the New Kingdom*, Atlanta: Michael C. Carlos Museum, 1995, pp. 145-149; S. ONSTINE, «The musician-priestesses of Ancient Egypt», pp. 10-12).

134 - Cf. T. F. CANHÃO, *Textos da Literatura Egípcia do Império Médio. Textos hieroglíficos, transliterações e traduções comentadas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 177, 178, 247, 280.

135 - Cf. S. ONSTINE, «The musician-priestesses of Ancient Egypt», p. 12.

136 - Sobre a origem dos sistros egípcios e sua directa relação/evolução com *bouquets* de papiro, ver em R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 223 (ilustração 40) e 224.

137 - Cf. N. GENAILLE, «Sistrum, Diffusion gréco-romaine», em *LÄ*, Vol 7, 1984, col. 963. Como objecto votivo, o sistro esteve ligado a várias divindades femininas (Hathor, Ísis, Meret, Nebet-Hetepet, Iusaas, Sekhmet, Mut, Bastet, Anuket, Nehemetaui, Néftis, Meskhenet, Heket e Taueret) e masculinas (Ihy, Bes, Amon, Osíris, Hórus e Ré-Horakhti), cf. A. BRANCAGLION JR., «Sistro: mito e música no Egipto antigo», em *Phoïnix 19-1*, 2013, pp. 17, 18.

138 - Cf. L. MANNICHE, «The erotic oboe in ancient Egypt», p. 191.

O sistro em forma de forquilha recorda uma flor de papiro aberta pela parte superior, atravessado por filamentos com ou sem pequenos chocalhos. Um relevo hoje patente no Kunsthistorisches Museum de Viena (KHM Viena ÄS 8028), proveniente da mastaba de Nunejter (G I-Sul), em Guiza, da VI dinastia, mostra uma bailarina agitando este sistro enquanto executa passos de dança<sup>139</sup>.

O sistro-*sechechet* ou sistro-*naos* era o mais antigo, estando a sua existência atestada para o Império Antigo, em cenas de mastabas e objectos de alabastro em nome do faraó Teti (VI dinastia)<sup>140</sup>. Será usado até ao final do Período Romano. Como a sua designação indica, o sistro-*naos* reproduz a parte superior da fachada de um templo egípcio, aposto a um cabo-caule de papiro de umbela aberta. Habitualmente não possuía qualquer segmento horizontal. A maior parte destes sistros era feita em faiança, azul ou verde, evocando a turquesa, material precioso associado a Hathor. Tinham uma abertura rectangular no meio (a chamada «porta») e furos nos lados para receber varas e discos de metal e eram flanqueados por volutas (reminiscências dos chifres de vaca da deusa Hathor), normalmente separadas do corpo do instrumento (ex.: sistro n.º inv. E 1780, do Museu do Louvre). Os sistros-*sechechet* não eram, portanto, sempre objectos mudos, podendo também possuir elementos acústicos<sup>141</sup>.

O sistro-*sekhem* ou sistro-*ib*, sistro arqueado, por sua vez, data do Império Novo (XVIII dinastia), embora se reconheçam protótipos no Império Médio (túmulos de Beni Hasan)<sup>142</sup>. Durante o período de Amarna, não obstante ter sido quase destituído da cabeça da deusa Hathor, ou talvez por isso, sofreu um grande desenvolvimento estilístico<sup>143</sup>. Tradicionalmente, tinha um cabo com um arco de metal, onde se colocavam pequenas varetas fixas ou móveis sem ou com discos metálicos, normalmente de bronze (ex.: sistro n.º inv. E 8077, do Museu do Louvre). Nas representações pintadas surgem brancos ou amarelos, sugerindo prata e ouro. Estes sistros-*sekhem* («poderosos») eram obviamente muito sonoros, quando agitados/chocalhados, emitindo um som mais «poderoso» (conforme ao seu significado) do que os outros sistros. Embora dotado de uma sonoridade agradável, estridente e tilintante, o sistro não era um instrumento musical melodioso. Não obstante, foi muito utilizado nas actividades musicais e coreográficas das cerimónias religiosas, considerando-se que a sua sonoridade encantava e pacificava (*sehetep*) os deuses. Neste sentido, pode dizer-se que era

139 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 224, 225, ilustração 42.

140 - O termo é uma transcrição de uma onomatopeia que evoca o som rítmico dos caules de papiro, usados ritualmente nas festas em honra de Hathor (cf. Chr. ZIEGLER, «Sistrum», em *LÄ*, Vol 7, 1984, col. 959; A. SAURA-ZIEGELMEYER, «Agiter le sistre pour la déesse: reconstituer la production sonore d'un idiophone», em *Pallas. Revue d'études antiques* 98, 2015, p. 219; A. BRANCAGLION JR., «Sistro: mito e música no Egito antigo», p. 18).

141 - Cf. A. SAURA-ZIEGELMEYER, «Agiter le sistre pour la déesse: reconstituer la production sonore d'un idiophone», p. 219.

142 - Chr. ZIEGLER, «Sistrum», col. 959.

143 - Apesar de a cabeça de Hathor constituir uma explícita referência a essa deusa, os sistros amarnianos apresentavam-na de tal forma dissimulada que se confunde com a umbela de um papiro, imitando dessa forma os cabos de espelhos (cf. L. MANNICHE, «The cultic significance of the sistrum in the Amarna period», em Alexandra Woods, Ann McFarlane e Susanne Binder (eds.), *Egyptian Culture and Society. Studies in honour of Naguib Kanawati. Vol. II*, Cairo: Conseil Suprême des Antiquités de l'Égypte, 2010, p. 15).



Fig. 23. Baixo-relevo com representação da princesa Meritaton segurando um sistro *sechechet*. XVIII dinastia, Período Amarniano.

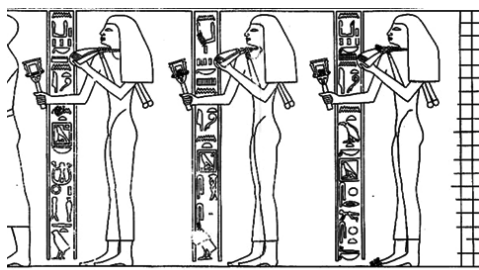


Fig. 24. Mulheres agitando o colar-*menat*. Túmulo de Ukhhotep (B2), em Meir. XII dinastia, reinado de Senuseret I.

Fig. 25. Pintura parietal do túmulo da rainha Nefertari (QV 66), esposa de Ramsés II, segurando/agitando um sistro. >>>



um instrumento musical oficial e religioso. Os oficiantes-músicos são figurados usando só um dos sistros numa das mãos ou um par do mesmo sistro, um em cada mão, ou um par de sistros diferentes, um em cada mão.

O colar-*menat* (*menit*) fazia também um som suave quando agitado pelo portador, devido às filar de contas que compunham o seu contrapeso<sup>144</sup>. A cadência, suavidade ou frenesim dos sons produzidos por estes instrumentos dependiam, obviamente, da percussão exercida, bem como dos propósitos dos executantes. O deus Ihy, deus da música, filho de Hathor, conhecido como «o tocador de sistro», é muitas vezes representado agitando o sistro musical e o colar-*menat* em honra de sua mãe<sup>145</sup>. A própria Hathor, como deusa da alegria e da música, toca tamborim, sistro e colar-*menat*. O sistro e o colar-*menat* podiam emparelhar, sendo usados pelo mesmo indivíduo, um em cada mão ou um na mão (sistro) e o outro ao pescoço. Ao contrário dos dois tipos de sistros que sobreviveram às inovações religioso-rituais do faraó Akhenaton, sendo uma prerrogativa

144 - Cf. V. LORET, «Notes sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne», pp. 8, 9, Figs. 20, 22-24, 26-30.

145 - Cf. J. das C. SALES, *As divindades egípcias. Uma chave para a compreensão do Egito antigo*, p. 333.

exclusiva da família real, o colar-*menat* foi abolido no período amarniano, só vindo a ser reintroduzido no reinado de Tutankhamon<sup>146</sup>.

**Sinos (*kebeh*) e címbalos ou crótalos (*djendjen*)**, pequenos chocalhos de metal, geralmente circulares, manuseados numa só mão ou em ambas, fizeram também parte do rol dos instrumentos musicais usados no antigo Egípcio. Foram introduzidos provavelmente durante o Período Ptolomaico<sup>147</sup>.

#### 4. NOTAÇÕES MUSICAIS

Saber se os antigos Egípcios já utilizavam uma qualquer forma de notação musical é um assunto controverso, bem como se usavam partituras. Certo é, porém, que, logo a partir do Império Antigo, se encontram em determinadas representações quirónomos que dirigiam a execução de outros instrumentistas através de gestos. Habitualmente ajoelhados ou agachados, com palmadas nos joelhos, estalando os dedos e fornecendo indicações com várias posições dos dedos de uma mão, marcavam o tempo e o ritmo das composições musicais, denotando uma sistematização inerente a uma linguagem musical. Um dado também assente é que estes quirónomos continuaram a existir durante o Império Médio, mas desapareceram de vez no Império Novo<sup>148</sup>.

Os túmulos do Império Antigo são muito generosos nas representações destes «maestros»: vemo-los acompanhando flautistas e harpistas representados nos túmulos da IV dinastia (rainha Meresankh III, em Guiza) e da V dinastia, em Sakara (de Nenkheftka, de Niankhkhnum e Khnumhotep, de Ti, de Nikauhor) e em Guiza (de Sechemnefer II - G 5080, de Kadua - G 8472 e de Kaiemankh- G 4561).

Alguns autores dedicaram-se ao estudo sistemático do sistema de sinais transmitidos por estes quirónomos aos executantes, descobrindo a linguagem e a representação visual que era usada logo desde o Império Antigo<sup>149</sup>. Desta forma foi reconstruído um repertório básico de gestos codificados, em que se destacam alguns princípios («Tudo tinha importância, desde a postura da mão, dos dedos e do braço até à escolha da mão esquerda ou da mão direita»), signos fundamentais (mão aberta e estendida ou mão parcialmente esticada formando um círculo com o indicador e o polegar<sup>150</sup>), signos melódicos (enquanto uma mão realiza um dos signos fundamentais, a outra dá indicações sobre a modificação da altura/do timbre da voz do

146 - Cf. L. MANNICHE, «The cultic significance of the sistrum in the Amarna period», p. 15. Nos túmulos de Amarna, as esposas dos altos funcionários nunca são representadas com qualquer tipo de sistro.

147 - Ver címbalos e crótalos da Época Romana do Museu do Louvre em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cymbales-E\\_12567-img\\_2793.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cymbales-E_12567-img_2793.jpg) e do British Museum (EA26260) em [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=171785&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=171785&partId=1)

148 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egípcio. La música en la era de las pirámides*, p. 121.

149 - Entre esses Autores merece especial referência Hans Hickmann com o seu trabalho de 1958, *La chironomie dans l'Égypte pharaonique*. Ver também S. EMERIT, «Music and Musicians», pp. 6,7.

150 - Para ambos os signos fundamentais havia um conjunto de várias posições intermédias ou ângulos, que formavam séries de gestos.

cantor ou da nota musical do instrumentista, consoante está colocada atrás da orelha, tem o cotovelo levantado e a mão apoiada no joelho ou tem o braço caído ao longo do corpo<sup>151</sup>) e signos rítmicos (indicações fornecidas sobre o acompanhamento rítmico).

Não obstante estes estudos, há Autores que questionam a codificação da linguagem corporal ou que sugerem outros sistemas de notação musical, sem se atingir uma aceitação

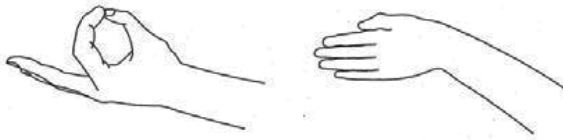


Fig. 26. Gestos dos quirónomos. Dois signos fundamentais: mão estendida e dedos indicador e polegar formando um círculo (proposta de H. Hickmann)

Fig. 27. Os três modos: posição primeiro modo, posição segundo modo e posição terceiro modo – diferentes notas de uma escala.



162

universal das explicações e teorias propostas<sup>152</sup>. Pode parecer estranho que uma civilização como a egípcia, que muito cedo desenvolveu um elaborado sistema de escrita, não tenha tido uma qualquer forma de registar a escrita musical. No entanto, a notação musical não é indispensável para a transmissão do conhecimento musical e da música propriamente dita.

## 5. DANÇA

A esmagadora maioria da abundante informação sobre a dança (*iba*) no antigo Egipto provém de representações iconográficas e epigráficas, a duas dimensões (figurações parietais em templos e em túmulos, *ostraca*, papiros ou sobre outros suportes), sendo muito raras as alusões ou descrições literárias. Uma ou outra estatueta (ex.: do deus Bes) completam o

151 - As séries completas assim formadas podiam representar diferentes notas relacionadas com uma escala pentatónica. De acordo com os gestos dos quirónomos, as cenas musicais podem ser classificadas em monomodais (todos os quirónomos no mesmo modo), bimodais (os quirónomos apresentam duas posições distintas) e mistas (surgem grupos de dois ou três quirónomos com posições distintas), cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 251, 252.

152 - Cf. A. von LIEVEN, «Musical notation in Roman Period Egypt», em *Vorträgedes 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17-23. September 2000*, Rahden: M. Leidorf, 2002, pp. 497-510. Ver também S. EMERIT, «Music and Musicians», pp. 6,7.

*corpus* disponível para o estudo e a consideração da dança dos antigos Egípcios. Embora figurem mulheres e homens a dançar, estas cenas não foram produzidas com o intuito de nos informarem especificamente sobre os tipos ou os passos de dança. Foram registadas com outros propósitos, virtuais, operacionais, nem sempre óbvios e completamente inteligíveis, e nem sempre acompanhadas de explicações/informações textuais, pelo que é necessário recorrer à conjugação e cruzamento de dados e contextos para estabelecer interpretações aceitáveis e tentar entender as suas finalidades<sup>153</sup>. Por vezes, as cenas de música e de dança apresentam um carácter redundante, mostrando músicos/músicas e bailarinos/bailarinas na mesma representação ou no mesmo registo, sendo certo, desde o Império Antigo, os elos que unem estas duas performances artísticas. Como se apreende a partir de determinadas representações, músicos e bailarinos eram frequentemente artistas polivalentes<sup>154</sup>.

As figuras de bailarinas modeladas em cerâmica, de braços erguidos e pernas juntas, sugerindo o balanço do torso para a direita e para a esquerda, em desenhos rupestres ou em pinturas decorativas em recipientes de argila, pintadas de vermelho, logo desde os períodos Badariense, Amratense e Guerzense, permitem afirmar que a dança surge no Período Pré-dinástico<sup>155</sup>. Na maioria dos casos, estas figuras estavam dotadas de grande significado mágico e simbólico, apotropaico, provavelmente relacionados com ritos de fertilidade ou de carácter funerário.



Fig. 28. Deusa ou sacerdotisa bailarina, de braços erguidos e pernas juntas (c. 30 cm de altura), procedente de Mamariya. Época Pré-dinástica (c. 3500 a.C.). Brooklyn Museum of Art, nº 07.447.5050..

153 - Do ponto de vista historiográfico, os trabalhos específicos sobre a dança no antigo Egipto não abundam, embora se devam referir como obrigatórios, por ordem cronológica: IRENA LEXOVA, *Ancient Egyptian Dances*, Praga, 1935; EMMA BRUNNER-TARUT, *Der Tanzmalten Ägypten*, Glückstadt, 1938; HANS HICKMANN, «Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique», em *Cahiers d'histoire égyptienne*, Vol. 2-3, Cairo, 1952, pp. 161-173; HANS HICKMANN, «La danse aux miroirs, essai de reconstitution d'une danse pharaonique de l'ancienne empire», em *Bulletin de l'Institut d'Égypte* 37, Cairo, 1954-1055, pp. 151-190; HENRI WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», em *Sources Orientales* 6, Paris, 1963, pp. 33-117; LINDA GREEN, «Words for dancers and dancing», em *The Ancient World, Egyptological Miscellanies*, London, 1983, pp. 29-38; JONATHAN VAN LEPP, «The role of dance in funerary ritual in the Old Kingdom», em S. Schoske (ed.), *Aktes des vierten Internationalen Ägyptologues-Kongresses*, 3, Munich, 198-1989, pp. 385-394.

154 - Cf. S. EMERIT, «Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste», em Marie-Hélène Delavaud-Roux (ed.), *Musique et danses dans l'Antiquité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 45, 46. 155 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 56; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», W. Wendrich (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2009, pp. 4, 5 - <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001ndh48>; Y. GARFINKEL, «The Earliest Dancing Scenes in the Near East», em *Near Eastern Archaeology*, Vol. 66: 3, 2003, pp. 93, 94.

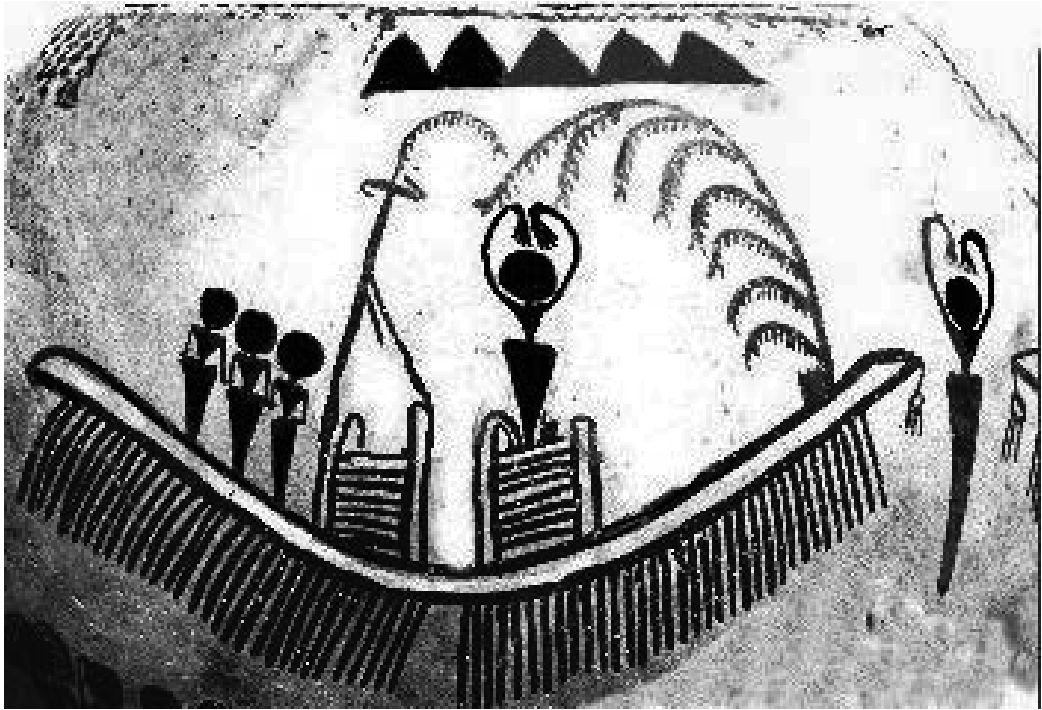


Fig. 29. Pormenor de um vaso egípcio pré-dinástico com mulheres bailarinas. Coleção do Metropolitan Museum of Art.

Na maça do rei Escorpião (rei do Alto Egípto), também datada do Período Pré-dinástico, está representado um conjunto de bailarinas, de compridos cabelos entrançados, batendo as palmas e erguendo uma das pernas, no desempenho de uma cerimónia ritual<sup>156</sup>. A colocação da cena de dança perto da cena em que o rei, com uma enxada, se prepara para escavar o solo, permite associá-la a este momento ritual de celebração da fertilidade.

Pode, no entanto, afirmar-se que as bailarinas profissionais (*ibaut*)<sup>157</sup> tinham como principal objectivo provocar um efeito emocional nos espectadores, segundo o tipo de festas em que participavam (ritos funerários, actividades de mumificação, rituais do culto divino, banquetes fúnebres)<sup>158</sup>. De acordo com a classificação de Rafael Pérez Arroyo, as danças do

156 - São visíveis três bailarinas e as costas e uma perna de uma quarta, mas originalmente seriam muitas mais (cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», em *Near Eastern Archaeology*, Vol. 66:3, 2003, pp. 111, 115; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 67; H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», em *Sources Orientales* 6, Paris, 1963, pp. 43, 44).

157 - Chegaram-nos nomes de várias *ibaut*, designadamente do Império Antigo: na IV dinastia, conhecemos Neferesres, «Supervisora do conjunto musical do faraó» e «Supervisora das bailarinas» e Hemet-ré, «Directora do conjunto musical»; na V dinastia, há o caso de Kasudia que era «responsável dos ornamentos das bailarinas» (cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 354; P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 115).

158 - De uma forma estruturada, como fazem Patricia Spencer e Erika Meyer-Dietrich, podemos dividir as cenas de dança presentes nas representações artísticas egípcias em: danças funerárias, danças em honra dos deuses, danças templárias e danças do quotidiano. É também relevante considerar quem dança, porque dança, onde dança e de onde vem para dançar. Bailarino, momento, local e espaço imaginário da dança fornecem os contornos da estrutura deste

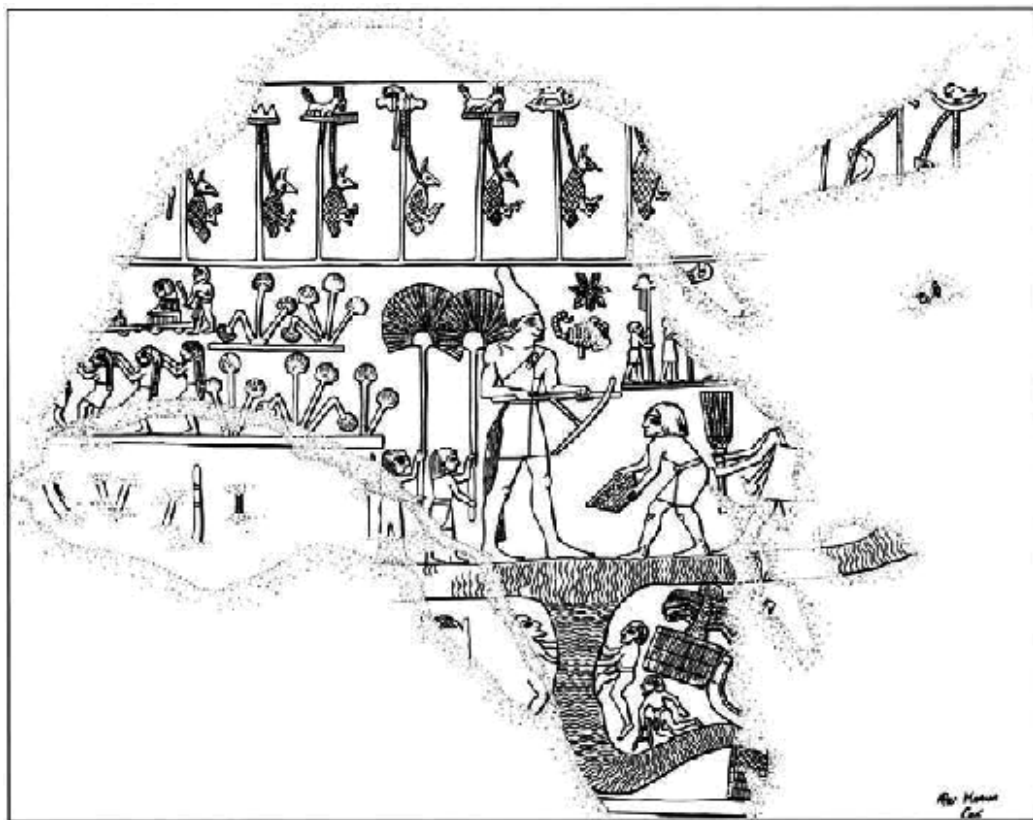


Fig. 30. Cena de dança incluída na maça do rei Escorpião. Ashmolean Museum, Oxford.

Império Antigo dividiam-se em dois grandes grupos: rituais e hathóricas. O primeiro grupo inclui a dança da carreira ou *ruti*, dança das tabuinhas, dança de *muu*, dança divina e dança de pares ou *tjeref*. Como danças hathóricas mencionam-se a dança de *iba* ou *iba*, dança dos espelhos, dança de Hathor ou *khebej* e dança do sistro<sup>159</sup>.

Na categoria das danças rituais funerárias, talvez a mais importante seja a dos bailarinos *muu* (sempre homens), atestada em várias cenas do Império Antigo ao Império Novo<sup>160</sup>. Os bailarinos, geralmente com punhos fechados e dedos polegares e/ou indicadores esticados,

tema da vida do antigo Egipto (cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», pp. 115-119; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», pp. 1-14; H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», pp. 37, 38).

159 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 334. Este Autor inclui no seu trabalho três tabelas com todas as cenas de dança recensadas na iconografia tumular do Império Antigo, a saber em Guiza, em Sakara e nas restantes províncias egípcias (cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 356, 357).

160 - Apesar de não se conservar nenhuma representação iconográfica do Império Antigo, a origem da dança de *muu* remonta pelo menos ao tempo das pirâmides. O papel exacto desempenhado pelos bailarinos *muu* é, ainda, um assunto em debate, mas admite-se que personificariam os *bau* de Pe e agiriam como barqueiros da barca solar. A dança *muu* representava também, simbolicamente, a viagem até Buto, a cidade associada a Osfrís, o deus dos mortos. A peregrinação a esta cidade era encarada como a primeira etapa da viagem para o mundo dos mortos. Os bailarinos ajudariam, portanto, as carpideiras na despedida ao defunto e a celebrar a sua passagem para o outro mundo (cf. H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», p. 37; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», p. 5).

usam um distintivo tocado vegetal que os torna imediatamente reconhecíveis, feito de caules de papiro, junco ou outra planta entrelaçados (ex.: túmulo de Antefiker, TT 60, em Cheikh Abd el-Gurna, datado do Império Médio, XII dinastia; túmulo de Sehetepibré, do mesmo período e dinastia; túmulo de Tetiki, TT 15, em Dra Abu el-Naga, da XVIII dinastia). Cenas há, no entanto, em que os bailarinos *muu* não ostentam qualquer tocado, executando as suas

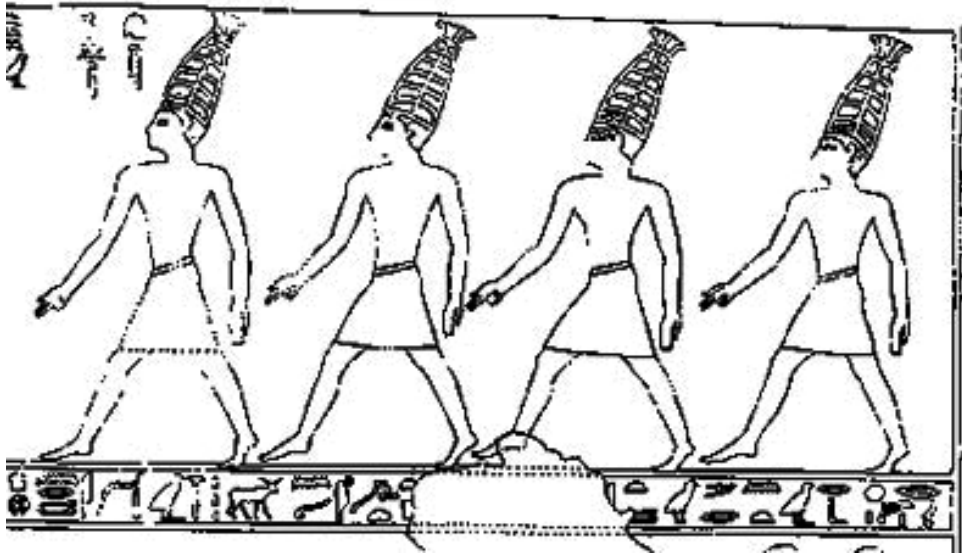


Fig. 31. Bailarinos *muu* com os seus típicos tocados. Túmulo Antefiker (TT 60) em Cheikh Abd el-Gurna, Império Médio, XII dinastia.

coreografias de cabeça descoberta junto do túmulo, no momento da chegada da procissão fúnebre (ex.: túmulo de Rekhmiré, TT 100, em Cheikh Abd el-Gurna, Império Novo, XVIII dinastia; **túmulo de Paheri**, EK 3, em El-Kab, do mesmo período e dinastia; ou túmulo de Puimré, TT 39, também do mesmo período e dinastia, em El-Khokha)<sup>161</sup>.

A conhecida *História de Sinuhé*, da XII dinastia, oferece uma excelente descrição de um funeral egípcio que envolveu bailarinos *muu*: «*Far-te-ão um cortejo fúnebre no dia da união à terra, a máscara da múmia será de ouro, a cabeça de lápis-lazúli, o céu estará por cima de ti quando fores posto no sarcófago. Serás puxado por bois e precedido por cantores. Será executada a dança dos mortos à entrada do teu túmulo, será recitada para ti a lista de oferendas e farão sacrifícios diante da tua estela funerária*»<sup>162</sup>.

161 - Cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 116; S. SNAPE, *Ancient Egyptian Tombs: The Culture of Life and Death*, Oxford: Wiley Blackwell, 2011, p. 195; D. MEEKS, «Dance», em Donald B. Redford (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, Vol. 1*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 357, 358. Henri Wild apresenta um levantamento muito diversificado de cenas de bailarinos *muu*, com e sem cobertura de cabeça, dos Impérios Antigo, Médio e Novo (cf. H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», pp. 93-99).

162 - Cf. T. F. CANHÃO, *Textos da Literatura Egípcia do Império Médio. Textos hieroglíficos, transliterações e traduções comentadas*, pp. 227, 228.

No âmbito das danças em honra dos deuses destaca-se naturalmente a deusa Hathor, deusa associada à música e à dança, a quem também se presta veneração através da dança. Embora não se mencionem os deuses honrados, uma conhecida inscrição parietal do túmulo do alto funcionário da VI dinastia, Herkhuf, alude a uma carta do faraó-menino Pepi II (c. 2087 a. C.) em que este lhe solicitava que trouxesse para a corte egípcia um anão, *deneg* (provavelmente um pigmeu), capturado numa expedição na Núbia, dizendo: «*Dizes na tua carta que trouxeste um anão para as danças do deus...Vem ao Palácio imediatamente... traz contigo esse anão...vivo e saudável para as danças do deus, para distrair o coração e agradar ao coração do rei do Alto e do Baixo Egípto... A minha Majestade deseja ver este anão mais do que os produtos de exploração mineira ou do Punt*»<sup>163</sup>.

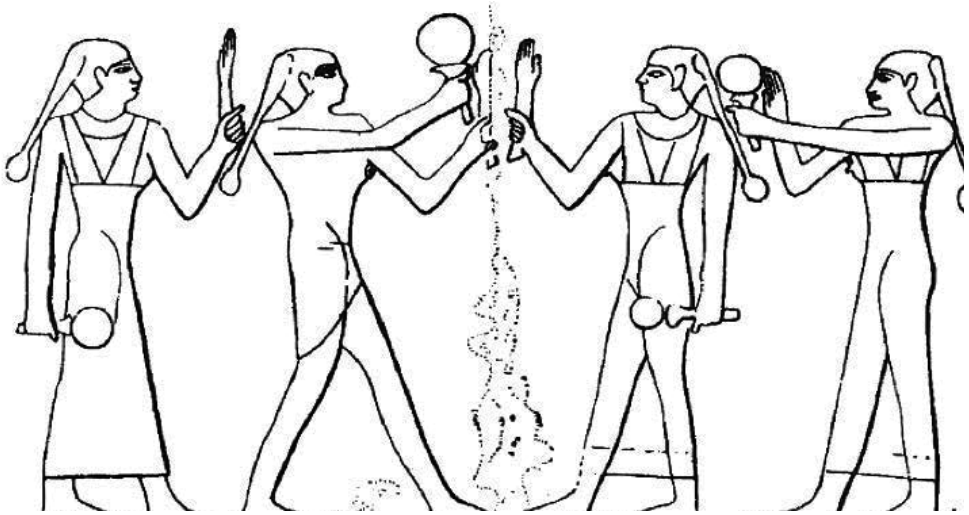


Fig. 32. Dança dos espelhos na mastaba de Mereruka (sala A-XIII), Império Antigo, VI dinastia, Sakara. As bailarinas seguram nas mãos e usam na sua performance espelhos hathóricos e pequenos bastões terminados em mãos. O entrecocar destes utensílios, conjugado com o som emitido pelas bolas/discos presos à trança conferia à dança movimento, ritmo e cadência.

No âmbito das danças hathóricas merecem destaque a dança dos espelhos e a dança dos sistros. A melhor representação da dança dos espelhos está patente na sala A-XIII da mastaba do vizir Mereruka, em Sakara. São três cenas (A, B e C) em que intervêm quatro bailarinas com trança lateral que seguram espelhos com cabos papiriformes e bastões em forma de um antebraço terminado numa mão. De pé e com os braços estendidos, as bailarinas avançam e retrocedem, entrecocando os seus bastões e espelhos, recitando ou cantando versos em honra de Hathor e executando movimentos de rotação em torno umas das outras<sup>164</sup>.

163 - Cf. A. ROCCATI, *La littérature historique sous l'Ancien Empire*, Paris: Éditions du Cerf, 1982, pp. 207 ; M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature, Vol. I, The Old and Middle Kingdoms*, p. 27.

164 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egípto. La música en la era de las pirámides*, pp. 340-342; H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», p. 71. Cena similar, embora de qualidade inferior, com espelhos de grande tamanho, surge



Fig. 33. Cena de dança do túmulo de Niunetjer, em Guiza (G I – Sul), da VI dinastia. As bailarinas, incluindo a anã, agitam sistros e bastões de arremesso.

A melhor cena da chamada dança do sistro, a que já aludimos atrás, em que as bailarinas seguram pequenos bastões de arremesso serpentiformes na mão esquerda e sistros bifurcados na direita, encontra-se num relevo no túmulo de Nunetjer, da VI dinastia, em Guiza (G I-Sul), hoje conservado em Viena, no Kunsthistorisches Museum. Esta cena, com sete bailarinas (três sem utensílios nas mãos e quatro segurando instrumentos), distingue-se igualmente por incluir uma representação de uma anã bailarina. Esta oitava bailarina segura também um sistro igual ao das suas companheiras. O chocalhar e agitar de tais elementos transmitiria som, ritmo e vivacidade à própria coreografia<sup>165</sup>.

168

De forma similar, os touros sagrados do Egípto, especialmente Ápis e Mnévis, recebiam honras em vida e na morte com danças rituais. O anão Djeho (XIII dinastia) descreve-se a si próprio no seu sarcófago (CG 29307) dizendo: «*Eu fui o anão que dançou em Kem, no dia do funeral do Ápis-Osíris... e que dançou em Cheqebeh, no dia do festival eterno de Osíris-Mnévis*»<sup>166</sup>. Muitas outras divindades (masculinas e femininas) recebiam veneração através da dança: Amon, Min, Montu, Osíris, Ptah, Bes, Tot, Chu, Ísis, Mut, Nut, Rettauí, etc.<sup>167</sup>.

As danças templárias, desenvolvidas com pessoal adstrito a cada templo, no interior dos mesmos, sugerem, portanto, profissionalização ou pelo menos especialização da actividade e eram realizadas por ocasião de momentos festivos (Festivais do Ano Novo, celebração da cheia anual, festas da Lua Nova e da Lua Cheia, festas específicas de cada divindade, etc.). A profissionalização/especialização pressupõe a existência de escolas/locais de aprendizagem (presumivelmente os templos) para os bailarinos, como admite Henri Wild<sup>168</sup>.

As danças do quotidiano, quer dizer, aquelas que não se relacionavam com os rituais

no túmulo de Unasankh (TT 413), em El-Assasif, datada de finais da V/princípios da VI dinastia. Também na câmara B-III da mastaba de Mereruka, reservada para a sua esposa Uatetkhetor, há um conjunto de bailarinas dançando, mas sem espelhos e bastões (cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egípto. La música en la era de las pirámides*, pp. 342-343).

165 - Cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», pp. 114, 115; R. PÉREZ ARROYO, *Egípto. La música en la era de las pirámides*, pp. 351, 352; S. EMERIT, «Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste», pp. 47, 48, 60 - Fig. 21. Um outro exemplo de dança do sistro encontra-se no túmulo de Serefka, em Cheik Said.

166 - Cf. J. BAINES, «Merit by proxy: the biographies of the dwarf Djeho and his patron Tjaiharpta», em *JEA* 78, 1992, p. 245.

167 - Cf. H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», p. 37.

168 - Cf. H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», p. 42.

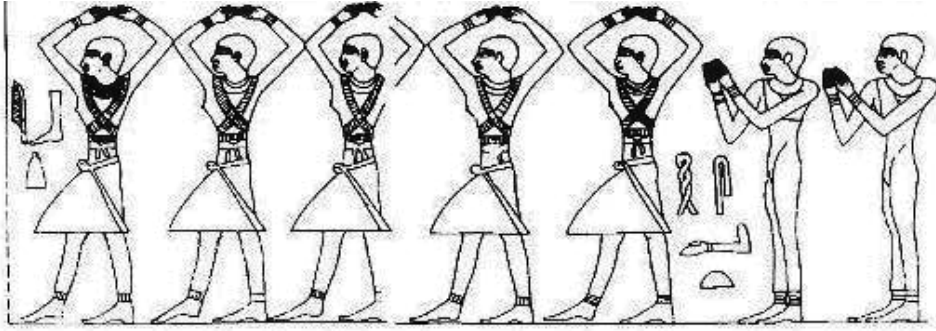


Fig. 34. A dança de iba no túmulo de Neferiretenef, Império Antigo, V dinastia, Sakara: as bailarinas colocam os braços no ar (em forma dos chifres liriformes de Hathor), usam saíote e peitos desnudados.

funerários e religiosos, tiveram também um importante papel na vida dos antigos Egípcios. As cenas de danças seculares, domésticas, ou mesmo privadas, particularmente do Império Novo, surgem em cenas de estilo menos rígido. Descontraidamente, as bailarinas, por vezes nuas ou adornadas só com cintos pélvicos e peças de joalheria, acompanham as músicas, como se observa em cenas dos túmulos de Nebamon (Império Novo, XVIII dinastia, British Museum), de Djoserkareseneb (TT 38), em Cheikh Abd el-Gurna, XVIII dinastia, reinado de Tutmés IV<sup>169</sup> ou de Amenhotep-si-se (TT 75), no mesmo local, da mesma dinastia e do mesmo reinado.

Tal como ocorreu noutros contextos histórico-culturais, admite-se a existência no antigo Egípto de bailarinas itinerantes que, assim, executariam as suas *performances* um pouco por todo o lado, sendo pagas em géneros.

Logo a partir das cenas de danças das mastabas do Império Antigo (IV-VI dinastias, em Guiza e em Sakara), percebe-se que as mesmas incluíam movimentos graciosos e sensuais, a que o corpo feminino dava particular ênfase. As palmas e o canto acompanhavam a maioria das danças, com mulheres (*hesut*) ajoelhadas ou de pé, sendo possível entender pelas posturas e atitudes corporais que a velocidade e a estrutura rítmica devia ser binária, símbolo de serenidade e simetria, como pode ver-se na chamada «dança de iba» (dança feminina): tempo lento (introduzido pelos braços erguidos, por cima da cabeça, perfeitamente simétricos ao eixo corporal, em forma de losango, «pé no ar» e «pé apoiado no solo» ou por um braço erguido para a frente, enquanto o outro fica pendente ao lado do tronco) e tempo rápido (pernas levantadas e os braços em posição instável e curva, para transmitirem a aceleração)<sup>170</sup>. Pa-

169 - Neste caso, a bailarina que dança entre as tocadoras de harpa, alaúde, oboé e lira, é núbia (cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», pp. 118, 119).

170 - Cf. P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, p. 367; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 113, 333, 335. A «dança de iba» surge em numerosas cenas das mastabas do Império Antigo. Citem-se, a título de exemplo: as mastabas de Meresankh III (G8172, IV dinastia), de Debhen (G8090, IV dinastia), de Nimaetré (G8900, V dinastia), de Kasudia (G5340; V dinastia), de Sechemnefer III (G5170, V dinastia), de Sekhemka (G1029, V dinastia), de Iymery (G6020, V dinastia), de Qar (G7101, V dinastia), de Kaiemankh (G4561, V/VI dinastia), de Nefer (G4761; V/VI dinastia), todas em Guiza, e de Nenkeftka, de Ti, de Nebkauhor, de Neferiretenef e de Niankhkhnum e Khnumhotep (todas em Sakara e da V dinastia) e de Hemmin (VI dinastia), em El-Hauauich - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 338.

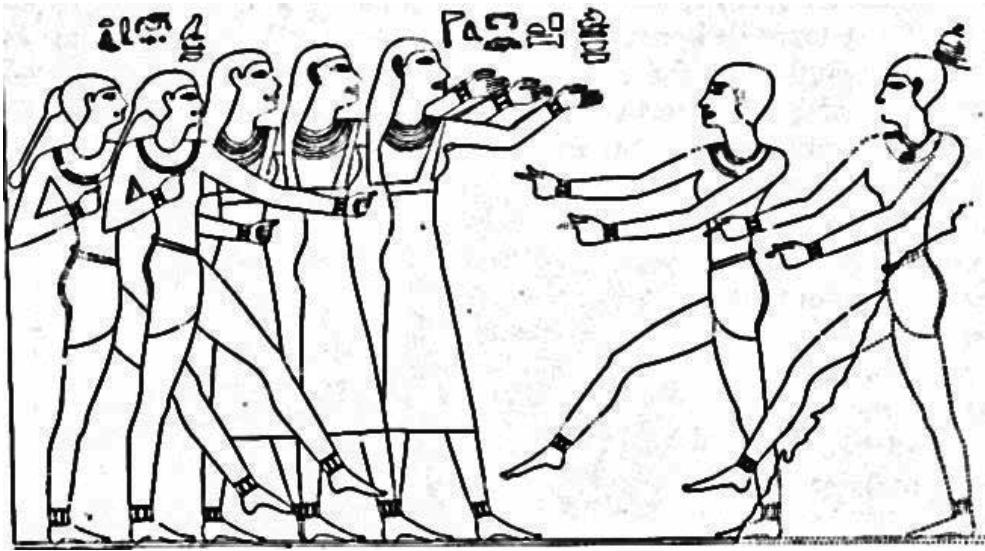


Fig. 35. Dois pares de bailarinas executando delicados e graciosos passos de dança acompanhadas por três ritmicistas. Túmulo de Antefiker e de sua esposa Senet (TT 60), Império Médio, Cheikh Abd el-Gurna. The Metropolitan Museum of Art 30.4.160.

170

ralelamente a esta estética «lento-rápido», percebem-se elegantes poses (manter-se erguido sobre um só pé, que constitui o signo hieroglífico para «dança»), piruetas e muitos passos e movimentos que parecem de *ballet* moderno<sup>171</sup>.

A análise das representações egípcias dos conjuntos de bailarinas (*khener*) demonstra que as bailarinas usavam vestes específicas, próprias: faixas cruzadas sobre o peito e os ombros e saio curto (que contrastava com os típicos vestidos compridos que caracterizam a mulher na arte egípcia e com os das mulheres que batem palmas de acompanhamento das danças), além de elementos de adorno, como colares, pendentes, pulseiras e tornozeleiras. O saio curto, excepcionalmente usado nas cenas de dança pelas mulheres, justificava-se muito provavelmente como forma de libertar as suas pernas para os movimentos inerentes às danças. Os bailarinos pura e simplesmente usavam os saioes masculinos curtos do dia-a-dia.

Da mesma forma, o penteado das bailarinas era geralmente curto com um ou outro adorno vegetal. Destacam-se também as cenas em que as bailarinas usam uma comprida trança (simples ou dupla), enrolada, na ponta da(s) qual(is) se atava uma bola ou um disco (de cerâmica ou metal) que eram usados para acompanhar a dança com pequenas pedras contidas no seu interior que emitiam som<sup>172</sup>. São de citar, por exemplo, as cenas das mastabas de Ankhmahor, de Mereruka, de Merefnebef de Mehu (todas do Império Antigo, VI dinastia, Sakara) ou al-

171 - Apesar de estarem atestados 18 diferentes verbos egípcios para «dançar», uma vez que não há um termo genérico, a terminologia usada escapa muitas vezes à nossa compreensão e permanece obscura a relação entre certos termos e movimentos, passos ou ritmos da dança egípcia (cf. E. MEYER-DIETRICH, «Dance», pp. 1, 2; D. MEEKS, «Dance», p. 356).

172 - Cf. as ilustrações 5 e 6 (reconstituições figuradas da bola e do disco hathórico, respectivamente) do capítulo VII, «La danza en el Imperio Antiguo», em R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 345 e 347.

gumas representações da deusa Merit desta forma<sup>173</sup>. O poder do som apotropaico das bolas/dos discos conferia à dança o seu carácter religioso. Os movimentos das bolas provocados pelos movimentos mais agitados das bailarinas transmitiam às danças um sentido estético-cenográfico adicional, no sentido de um verdadeiro espectáculo.

Em regra, as bailarinas e os bailarinos não seguravam nada nas mãos, mas no relevo do túmulo de Nunetjer atrás mencionado vemos as bailarinas segurando sistros e bastões de arremesso. Também no túmulo de Inti, em Dechacha, datado do mesmo período, nos dois registos de bailarinos, voltamos a encontrar dois grupos de quatro indivíduos que seguram nas mãos bastões de entrechoque, encurvados, terminados em cabeças de animal (registo inferior, o melhor conservado). O grupo que segura um bastão em cada mão, inclina a cabeça e o tronco para trás, preparando certamente o gesto de os entrechocar a determinado momento da evolução coreográfica<sup>174</sup>.

Inicialmente, os *khener* eram agrupamentos de bailarinas, mas, a partir do final do Império Antigo, os conjuntos musicais passam a incluir bailarinos (por vezes, anões), sendo que, a partir de então, as danças em funerais são uma *performance* só de homens. Já os rituais de culto aos deuses, essencialmente celebrados no interior dos templos egípcios, eram desenvolvidos por bailarinos e bailarinas, embora certas divindades, como Ísis e Hathor, fossem cultuadas predominantemente por sacerdotisas e devotas femininas. Embora muitas danças e movimentos de dança fossem realizados por pares, de mulheres (ex.: mastaba de Nefer e Kahay, em Sakara; túmulo de Harua, da XXV dinastia) ou de homens (ex.: mastaba de Iymery, em Guiza; de Mereruka, em Sakara, parede este da Sala A-X), há um dado muito interessante na dança egípcia: homens e mulheres nunca dançavam juntos. As cenas de pares (*tjeref*) são, pois, cenas de género, nunca os misturando<sup>175</sup>. A representação na arte de bailarinos a solo é, por sua vez, também muito rara<sup>176</sup>.

No momento das grandes procissões públicas (por exemplo Festa de Opet ou Bela Festa do Vale), num ambiente de festa popular e participação alargada, homens e mulheres dançavam e tocavam instrumentos musicais em honra dos grandes deuses em «saída»<sup>177</sup>. Muitos seriam, certamente, os mesmos bailarinos e bailarinas que dançavam no interior

173 - Cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, p. 346; P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 114; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», p. 6. No caso das cenas nos túmulos de Mereruka e de Ankhmahor, as figuras coreográficas estão associadas a contextos de iniciação: nascimento (caso da esposa de Mereruka) e circuncisão (Ankhmahor), e de alguma forma conectados com a fertilidade, fecundidade e, por isso, sob a superintendência «espiritual» da deusa Hathor.

174 - Cf. S. EMERIT, «Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste», p. 48.

175 - Além das anteriormente mencionadas, citem-se ainda como túmulos com cenas de danças *tjeref*: as mastabas de Niankhkhnum e Khnumhotep (Sakara), de Ibi, de Isi e de Zau (Deir el-Gebraui), de Kahep, Kheni e Tjeti (El-Hauauich) e de Ihi (Tebas), cf. R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirâmides*, pp. 346, 349-351. As danças *tjeref* eram realizadas à entrada no túmulo, no final do funeral, constituindo um momento de uso redundante da magia, uma vez que se repetiam e conjugavam para celebrar a passagem do Aquém para o Além o ritual do enterramento, a dança executada e a dança representada nas paredes do túmulo.

176 - Cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 115; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», p. 1; D. MEEKS, «Dance», pp. 356, 357.

177 - Cf. J. das C. SALES, «As festas», em *Hapi 4*, 2016, pp. 85-117.



Fig. 36. Bailarinas de trança com bola atada. Mastaba de Ankhmahor, Império Antigo, VI dinastia, Sakara.

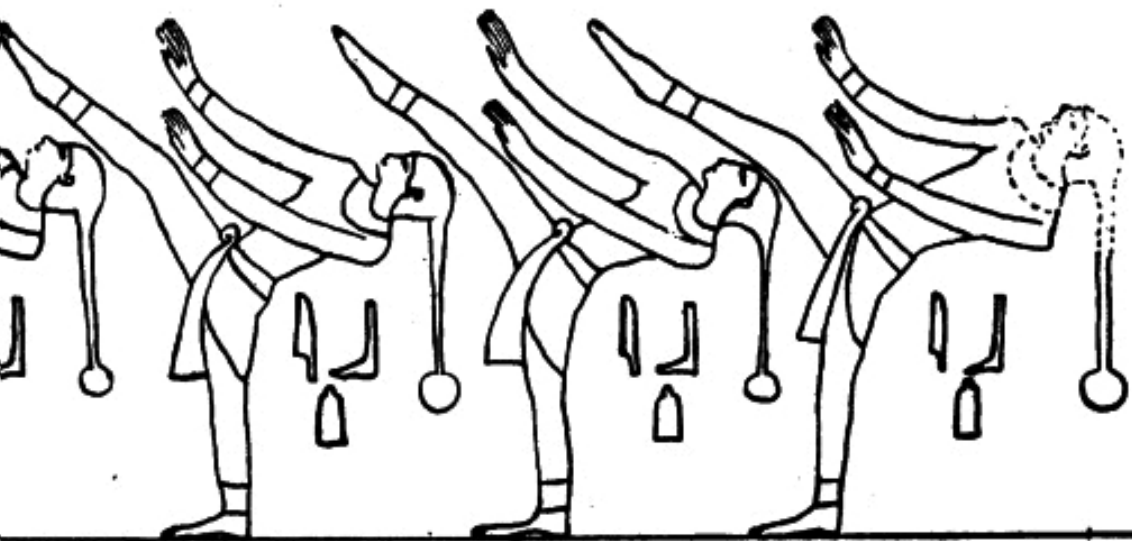
172

dos templos, profissionais ou especialistas da dança, portanto, mas outros haveria que dançavam desinibida e espontaneamente, imbuídos da alegria e da celebração inerentes a esses momentos. Quando, nesses contextos, os movimentos de dança adquirem expressão acrobática, é provável que estejamos igualmente perante «bailarinos-ginastas profissionais» que com as suas significativas contorções corporais louvavam os deuses dadores da vida. Cenas de dança hathórica acrobática, chamada *khebej* ou «dança das estrelas» ou «dança do cosmos», são visíveis em Sakara, do Império Antigo (ex.: nos túmulos de Ankhmahor, Kagemni, Mehu e Mereruka-Uatetkhethor) em El-Hauauich (túmulos de Kahep e Kheni) e em Beni Hasan, Meir e Deir el-Gebraui, do Império Médio. Bailarinas acrobáticas, totalmente inclinadas para trás, com ou sem bolas e os discos atados à trança, erguem os braços e uma perna bem alto, sustendo-se apenas sobre a outra perna, num gesto fisicamente impossível na vida real ou, pelo menos, só concebível em rápidos e continuados movimentos<sup>178</sup>.

As cenas de dança-acrobática da festa de Opet, patentes na Capela Vermelha de Hatchedpsut, no museu ao ar livre de Karnak, ou nos templos de Luxor e de Medinet Habu e a espantosa contorção da bailarina de Turim<sup>179</sup> são exemplos suplementares deste tipo de dança

178 - Cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 115; R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, pp. 343-346.

179 - Proveniente de Deir el-Medina, do Império Novo (Época Raméssida), o chamado «óstracon com bailarina», de calcário (16,8 x 10,4 cm), está hoje no Museu Egípcio de Turim (nº de inventário 7052). Tem pintada uma elegante bailarina, que veste apenas uma tanga preta com motivos policromos, representada de perfil, sem outros adereços (pulseiras, colares ou braceletes), a não ser um brinco, no momento em que realiza uma acrobacia (ponte). Com o corpo arqueado, com as pontas dos dedos das mãos e dos pés tocando o solo, os seus longos cabelos frisados caem pelo chão, enquanto, inexplicavelmente, o brinco circular de ouro da sua orelha não «pende» para baixo, mas sim para cima, desafiando as leis da gravidade. Este pormenor e as linhas quebradas do desenho sugerem o esforço e a rapidez de execução do movimento.



também praticado pelos antigos Egípcios em ambientes festivos muito particulares<sup>180</sup>. Os ritmos calmos e moderados tornam-se nestes momentos mais excitados, rápidos, orgiásticos, convidando à exaltação interior e ao êxtase.

No túmulo de Kheruef (TT 192), em El-Assasif, da XVIII dinastia, o friso das bailarinas em actuação por ocasião do primeiro *heb-sed* de Amenhotep III (ano 30 do seu reinado) mostra-as em poses ginasticadas, embora não acrobáticas, sentindo-se que as flexões e torções corporais que efectuavam permitiam-lhes agitar fortemente as longas cabeleiras, por vezes quase as arrastando pelo chão. Seriam muito possivelmente de mulheres especialmente treinadas para a execução dessas danças<sup>181</sup>. Esta ideia de profissionais associadas à dança voltar a ganhar consistência na interpretação das cenas dos banquetes fúnebres do Império Novo (ex.: túmulo de Nebamon), embora não se deva descartar a possibilidade de os grupos de bailarinas envolverem também algumas familiares do defunto que dançavam em sua honra.

Não obstante a rigidez, linearidade e estilização das convenções artísticas egípcias, há representações de cenas de dança do Império Novo que apresentam uma enorme espontaneidade e flexibilidade, com gestos naturais e delicados, suaves. Basta, talvez, recordar os túmulos de Intef, em Dra Abu el-Naga, do Segundo Período Intermediário, da XVII dinastia (hoje no Ashmolean Museum, em Oxford), que mostra mulheres usando compridos vestidos, braceletes, tornozeleiras e fitas em redor dos compridos cabelos, dançando a pares, de Nebamon, com duas bailarinas excepcionalmente representadas nuas ou com um simples cinto pélvico, ou de Antefiker (TT 60), onde quatro elegantes bailarinas, duas com tranças e duas de cabelo curto, dançam graciosamente<sup>182</sup>.

180 - Cf. D. MEEKS, «Dance», p. 359.

181 - No túmulo de Kheruef, há cenas de dança referentes aos dois *heb-sed* de Amenhotep III, do ano 30 e do ano 37 do seu reinado (cf. H. WILD, «Les danses sacrées de l'Égypte ancienne», pp. 45-47).

182 - Cf. P. SPENCER, «Dance in Ancient Egypt», p. 113; E. MEYER-DIETRICH, «Dance», p. 2.

Embora comuns e aparentemente repetitivas, as cenas de música e de dança apresentam alguma diversidade: tanto podemos encontrar cenas exclusivamente dedicadas à música, como cenas apenas de dança, como cenas em que as bailarinas evoluem entre as instrumentistas ou ainda cenas em que as próprias instrumentistas dão o seu «pezinho de dança» (flectindo os joelhos, colocando-se em pontas, batendo o pé) enquanto tocam os seus instrumentos (ex.: oboé, alaúde e harpa). Estão neste caso, entre muitas outras, as cenas musicais dos TT 22 (Uah), 78 (Horemheb), 80 (Tutnefer) e 95 (Mery)<sup>183</sup>. O músico era um artista polivalente, capaz de tocar, cantar e dançar ao mesmo tempo. Da mesma forma, podemos deduzir que muitas ritmicistas que marcavam o ritmo das exhibições (com palmas, com o estalar dos dedos das mãos, com batimentos de pés, com tamborins, com tambores, com sistros, etc.) alternavam os seus desempenhos com as bailarinas-intérpretes<sup>184</sup>.

## 6. CONCLUSÃO

Qualquer panorâmica sobre a música e a dança no antigo Egipto deve partir necessariamente da consideração detalhada das várias manifestações artísticas egípcias, com especial destaque para a arte decorativa tumular, e dos instrumentos musicais preservados em museus públicos e colecções privadas em todo o mundo, que nos permitem deduzir épocas/datas e locais de aparecimento, a sua estrutura, componentes, som, capacidade musical e sucessivas transformações ao longo da história egípcia. Como defende R. Pérez Arroyo, os instrumentos musicais, «como objectos tangíveis do passado musical dessa civilização, junto com a iconografia, são a fonte de informação mais fiável de que dispomos e a sua leitura facilita uma grande quantidade de informação, como determinados detalhes da sua construção e decoração, que de outra forma teria sido impossível obter»<sup>185</sup>.

Se os concertos musicais e as cenas de dança que nos surgem na arte tumular egípcia se inspiraram em acontecimentos reais, eles chegaram até nós como parte de um programa decorativo, preciso e repetitivo, cujo principal objectivo era assegurar a sobrevivência do defunto. Foi, sobretudo, pelas suas conotações religiosas, como parte integrada num conjunto de crenças religiosas, com a função de perpetuar o culto funerário e, assim, garantir a existência no mundo extra-terreno, que essas imagens foram registadas.

As cenas de música e de dança estão repletas de uma carga simbólico-funcional-virtual (músicos e bailarinos tocam, cantam e dançam eternamente para o defunto) que não inibe, todavia, a captação da dimensão lúdica, de entretenimento e de diversão, que se lhes associa. Músicos e bailarinos, muitas vezes unidos, aparecem na arte egípcia para cumprir as mandatórias acções associadas ao culto funerário, é certo, mas, simultaneamente, mostram-nos o lado mundano, ocioso, festivo e alegre da vida terrena. Num caso ou noutro, é manifesta a

183 - Cf. S. EMERIT, «Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste», pp. 49, 50, 61, 62 – Figs. 26-29.

184 - Cf. S. EMERIT, «Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste», pp. 46-48.

185 - R. PÉREZ ARROYO, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, p. 165.

procura de uma situação cósmica equilibrada, ordenada, maética. A música, dotada de poder mágico-religioso, constitui-se como um auxiliar vital na busca e elevação espiritual do homem egípcio.

A panóplia de instrumentos musicais, nativos ou importados, tão abundantemente representadas em várias formas e vários suportes materiais, mas sobretudo nas cenas tumulares e nas inscrições dos templos, de épocas pré-histórica ao período dos Romanos, dão-nos uma ideia do desenvolvimento e das alterações da vida musical no antigo Egipto. Bastões de entrechoque, flautas, clarinetes, oboés, harpas, liras, alaúdes, tambores e tamboretas, sistros e címbalos, tudo concorre, do ponto de vista material, para tornar bem notório como a música e a dança foram uma expressão significativa da sensibilidade e do modo de estar dos antigos Egípcios.

Se, numa concepção mais hodierna, pelo menos no mundo ocidental, música e dança são, essencialmente, artes profanas, no Egipto antigo eram artes sagradas, fundindo os planos teológico e mágico, ao serviço de uma sublime estética existencial.