

DECIFRAR O CAOS NAS
NARRATIVAS DE ORDEM.
TENSÕES E NEGOCIAÇÕES
ENTRE DEUSES E HUMANOS NO
‘VASO DE URUK’ (C. 3000 A.C.)

*Deciphering chaos in the narratives of order.
Tensions and Negotiations between Deities and
Humans in the 'Uruk Vase' (c. 3000 B.C.)*

ISABEL GOMES DE ALMEIDA

icalmeida@fcsh.unl.pt

*Universidade NOVA de Lisboa, CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de
Ciências Sociais e Humana*

MARIA DE FÁTIMA ROSA

mfr@edu.ulisboa.pt

Universidade de Lisboa, Centro de História, Faculdade de Letras

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5954-4959>

<https://orcid.org/0000-0003-2302-7751>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-9_15

Texto recebido em / Text submitted on: 30/05/2023

Texto aprovado em / Text approved on: 12/10/2023

Biblos. Número 9, 2023 • 3.ª Série

pp. 327-350

RESUMO

A peça conhecida como ‘Vaso de Uruk’ assume-se como uma narrativa de *ordem*, por excelência. Contudo, um olhar mais atento à disposição e conjugação dos seus diversos elementos iconográficos, em diálogo íntimo com o próprio objeto, assim como com as suas funções cútico-ritualísticas permite decifrar igualmente uma latência de *caos*. Neste sentido, e a partir das várias propostas académicas que interpretam a peça e o contexto que a produziu, com este artigo procurámos realizar um exercício reflexivo em torno da tensão entre *ordem* e *caos* ali patente. Centrando a nossa atenção particularmente naquilo que pode ser interpretado como ‘conflitos implícitos’, propomos uma leitura dos seus significados simbólicos, onde os princípios de *ordem/caos* são assumidos como coexistentes e interdependentes, em vez de meramente antagónicos. Sendo sobejamente conhecido que, em termos diacrónicos, esta visão definia e dava sentido às existências humana, natural e cósmica para as múltiplas sociedades humanas do território da antiga Mesopotâmia, especulamos, portanto, sobre os seus contornos num momento fundacional para a história daquela região.

Palavras-chave: História das Religiões; Baixa Mesopotâmia; mitologia mesopotâmica; período final de Uruk; Inanna/Ištar.

ABSTRACT

The artifact known as ‘Uruk Vase’ affirms itself as a narrative of *order*, par excellence. Yet, a closer look at the arrangement and conjugation of its various iconographic elements, which display an intimate dialogue with the object itself, as well as with its cultic-ritualistic functions, also allows us to decipher a latency of *chaos*. Thus, based on the various academic proposals that interpret this object and the context that produced it, this paper seeks to present a reflective exercise on the tension between *order* and *chaos* displayed there. Focusing our attention particularly on what can be interpreted as ‘implicit conflicts’, we propose a reading of their symbolic meanings where the principles of *order/chaos* are assumed to be coexistent and interdependent, rather than merely antagonistic. Having in mind that, diachronically, this vision defined and gave meaning to human, natural and cosmic existences for the multiple human societies in the territory of ancient Mesopotamia, we therefore speculate on its outlines at a foundational moment in the history of that region.

Keywords: History of Religions; Southern Mesopotamia; Mesopotamian mythology; Late Uruk period; Inanna/Ištar.

O caos é uma ordem por decifrar

José Saramago, epígrafe de *O Homem Duplicado*

INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, foi na sua realidade quotidiana que os seres humanos perceberam manifestações de entidades numinosas, naquilo que podemos classificar de experiências marcadas por um *mysterium tremendum et fascinans* (Jacobsen, 1976: 3). O profundo receio, mas também a irresistível atração que revestiam estes fenómenos, impeliram sistematicamente a uma resposta que apaziguasse as ansiedades humanas perante a consciencialização da existência do númen, por definição extraordinário e transcendente à sua realidade. Tal levou à criação de discursos de cariz mítico-ritualístico, recorrendo a uma linguagem profundamente simbólico-metafórica, sendo que estes processos, no tempo longo, desembocaram múltiplas vezes na edificação de sistemas religiosos. Repletos de artificialidades, estes discursos foram estruturados segundo a racionalidade própria dos grupos que os produziram, apresentando em certa medida “uma forma de verdade” (Hatab, 1990: 10) sobre esses mesmos produtores e, naturalmente, sobre os seus contextos históricos¹.

Tais processos ocorreram também no espaço da antiga Mesopotâmia, região que *grosso modo* abarca as fronteiras do atual Iraque e parte da atual Síria, onde múltiplas comunidades urbanas floresceram, a todos os níveis, a partir de meados do IV milénio a.C.². Quando analisamos as fontes materiais, iconográficas e textuais deste contexto torna-se claro que para as suas populações, em termos diacrónicos, o mundo natural estava indiscutivelmente impregnado de figuras divinas a quem eram atribuídas as responsabilidades

¹ Acerca do enquadramento teórico sobre a fenomenologia das religiões que aqui seguimos, veja-se, entre outros Anati, 1992; Meslin, 1973; Ries, 1992; e Stausberg et Engler, 2016.

² Ao longo do presente artigo, recorreremos ao termo ‘Mesopotâmia’ e/ou ‘mesopotâmios’ quando nos referirmos a este espaço e aos seus habitantes na antiguidade, em termos diacrónicos. Relativamente às balizas cronológicas, seguimos a proposta de datação de Brisch (2013) que, por sua vez, se insere na cronologia média para a história da antiguidade deste contexto.

máximas nos processos fenomenológicos de causa-efeito observados/experenciados (Bottéro, 1998: 30; Lenzi, 2007: 126). A compreensão da vontade e das ações destas figuras tornou-se, então, basilar para o *homo religiosus* daqueles contextos, impelindo desde muito cedo à formulação de considerações sobre qualquer aspeto que se acreditava ser controlado pelas divindades. Assim, recorrendo a elementos da sua realidade, no tempo longo, as populações deste território transformaram o tangível em simbólico, fazendo uso da sua “imaginação controlada e calculada” para criar uma mitologia rica, expressa em múltiplos suportes materiais, iconográficos e textuais (Bottéro, 1998: 55)³.

O objetivo maior destes discursos seria o de apresentar explicações que acomodassem as ansiedades humanas perante o imenso poder dos elementos numinosos. Claro que, paralelamente, estas elaborações permitiram de igual modo a constituição e consequente cristalização de normativas emanadas pelas estruturas institucionais e de poder, embora decorrentes de múltiplas negociações. Neste sentido, estes discursos tornaram-se narrativas onde se sublinhava a manutenção da *ordem*, a vários níveis, conquanto lhes subjaziam grandes tensões que manifestavam o mais profundo receio de ameaças e mesmo de conflitos que pudessem resvalar para algum tipo de *caos*. Assim, em certa medida, a inquietação perante a possibilidade de um choque com as poderosas figuras divinas afirmou-se como motor para a elaboração de narrativas focadas numa *ordem* cósmica que, de igual modo, afirmavam o equilíbrio social, económico, militar e cúltico no plano humano.

Respondendo ao desafio temático do presente número da *Biblos*, com este artigo pretendemos refletir sobre a tensão latente entre *caos* e *ordem* tão manifestamente presente, ao longo de séculos, nas diversas tipologias de fontes de cariz mitológico que sobreviveram deste lato contexto, através de

³ Num outra obra, Bottéro (2004: 54) partilha o entendimento de ‘mito’ que aplica às elaborações mitológicas mesopotâmicas, transversalmente: “le mythe, expression favorite d’une telle pensée spéculative, était précisément ce qui leur permettait de matérialiser leurs conceptions, de les couler dans des images, des scènes, des enchaînements d’aventures, créés certes par leur imagination, mais pour répondre à quelque interrogation, pour éclairer quelque problème, pour enseigner quelque théorie [...] cette «philosophie en images» qu’est la mythologie [...]”.

uma perspectiva assente nos pressupostos da História das Religiões. A partir desta, assumimos que o nosso olhar sobre as narrativas materiais, iconográficas e textuais de cariz mitológico não se detém na historicidade dos factos patentes nas mesmas, mas antes nas conceções culturais e ideológicas que delas emanam e que percorrem caminhos longos, no tempo e no espaço, com as devidas alterações e acomodações aos contextos específicos.

Assim, focaremos a nossa atenção numa peça que se assume como testemunho indelével de um período fundacional para a história mesopotâmica, o ‘Vaso de Uruk’ (Fig. 1), cuja mensagem explícita principal é, sem dúvida, a da necessidade imperativa de manutenção da *ordem*, entre dois planos com naturezas distintas: o humano e o divino⁴. Inspiradas pela famosa afirmação de José Saramago que acima evocámos, com este artigo pretendemos fazer o exercício contrário, tentando decifrar as ameaças de conflitos implícitas na peça.

Para tal, a interpretação que apresentamos segue uma análise na longa duração, evocando e cruzando motivos, símbolos e elementos de *ordem* e *caos* que surgem atestados diacronicamente, em outras fontes mesopotâmicas, nomeadamente no registo mítico-literário. Acerca destas composições, devemos ter em conta que as versões mais antigas, hoje conhecidas, se encontram datadas para o período de Ur III (c. 2112-2004 a.C.) e, mais abundantemente, para o paleo-babilónico (c. 2004-1595 a.C.). Todavia, e na senda da discussão há muito iniciada por Alster (1976), os *topoi*, motivos e mesmo enredos base podem ter origens mais antigas, em tempos imemoriais (George, 2007: 12-15; Foster, 2013: 435-436)⁵.

⁴ A escolha desta peça como base para a nossa análise teve também em conta o cariz referencial que apresenta, já que estudos da cultura material coeva têm mostrado a repetição dos elementos iconográficos patentes no ‘Vaso’. Como recentemente Selz (2020: 212) sublinhou, “the ideological framework depicted on the vase, which stands at the core of the Uruk world-view, is certain to have spread to some extent with the technologies, goods, and people from southern Mesopotamia into neighboring regions. *Elements from the Uruk Vase narrative are attested on seals*, which as highly mobile artifacts as well as in the form of their sealings were well suited for aiding in the transfer of ideas. *Scenes of processions, but also of encounter and storage, underline the ideological significance of these activities.*” (sublinhados nossos).

⁵ Como exemplo maior desta possibilidade, convocamos o desenvolvimento das famosas narrativas literárias protagonizadas por Gilgameš. Embora este figure em diversas listas reais como tendo governado Uruk, algures entre c. 2700-2500 a.C., os contos literários mais antigos que sobrevi-

Através deste exercício, pretendemos então decifrar os ‘conflitos implícitos’ na *ordem* explícita da peça, sublinhando as tensões e negociações entre os planos/agentes humanos e divinos.



Fig. 1 – Vaso de Uruk, c. 3000 a.C. | nível III, recinto do Eanna, Museu do Iraque, em Bagdad (IM 19060).

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warka_vase_\(360\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Warka_vase_(360).jpg)

veram são de Ur III, apesar da unidade épica ter sido elaborada e desenvolvida ao longo dos dois milénios seguintes, ultrapassando as fronteiras do próprio território mesopotâmico (Abusch, 2001). Por seu lado, Tigay (2002: 15-16), recordando as mais antigas composições literárias redigidas em sumério conhecidas, identificadas em Abu Salabikh e datadas para os séculos XXVI-XXVII a.C., sublinha que embora as mesmas não contenham referências diretas ao herói de Uruk, apresentam já o casal Lugalbanda e Ninsun (que mais tarde se afirmam como progenitores de Gilgameš); assim como um episódio em que aquele dialoga com a deusa Inanna, em termos muito semelhantes ao diálogo entre Gilgameš e Ištar, narrado na tabuinha VI da versão normativa do texto épico, datada do I milénio a.C.

UMA NARRATIVA DE ORDEM

A peça conhecida como ‘Vaso de Uruk’⁶ afirma-se como um dos objetos mais analisados no âmbito dos estudos dedicados aos diversos contextos da antiga Mesopotâmia, desde a sua descoberta no arqueossítio com o mesmo nome, em 1933/34 (Wang, 2021: 46-47). Tal não é de estranhar já que a conjugação dos seus aspetos formais e iconográficos com o *locus*/nível arqueológico onde foi exumada, revestem esta peça de um valor incalculável como expressão da cosmovisão desta época fundacional, que viu despontar o urbanismo, assim como a escrita, entre outras técnicas/tecnologias que impactaram as atividades económicas e permitiram trocas comerciais profícuas, de média e longa distância (Selz, 2020: 210⁷). Aliás, o recurso ao alabastro, material deficitário na região aluvial, aliado às suas dimensões (cerca de um metro de altura), bem como ao profundo detalhe da narrativa ali esculpida, evidenciam a existência de uma urbe económica e comercialmente florescente, com uma acentuada organização social, onde se destaca a extrema especialização nos ofícios artísticos.

Paralelamente, a sua identificação no nível III da principal estrutura de culto da cidade, o Eanna, considerada a morada terrena dos deuses tutelares de Uruk, não só aponta para funções cúlticas expressivas, como data a peça para pelo menos c. 3000 a.C.⁸, momento de transição entre os períodos marcados pela edificação das primeiras cidades e a consolidação do poderio

⁶ Ou ‘Vaso de Warka’, tomando neste caso o nome da atual localidade iraquiana, nas imediações da antiga cidade mesopotâmica.

⁷ Para Selz (2020: 163) as transformações que ocorreram em Uruk e/ou que foram desencadeadas por este centro urbano da região aluvial, ao longo do IV milénio a.C., foram “formative for the social, political, and cultural history of Mesopotamia and beyond.”. Acerca deste período e do seu impacto intra e extra-regional, veja-se ainda Algaze, 2005; Bottéro, 1987; Butterlin, 2003; Liverani, 2006; Emberling, 2010; McMahon, 2013; e Frangipane, 2018.

⁸ Note-se, porém, que a verificação de paralelos entre elementos patentes na narrativa iconográfica desta peça e conteúdos dispostos em outros registos da mesma tipologia e mesmo em textos arcaicos, datados para c. 3200-3100 a.C., apontam para uma datação prévia (Avery, 2007: 41-42). De igual modo, os vestígios de restauro, aquando da sua descoberta, indiciam uma data de fabrico anterior à do estrato onde foi identificada (Bahrani, 2002: 16).

autónomo das mesmas⁹. A materialidade, o detalhe artístico da narrativa ali contida, assim como os agentes humanos e divinos representados, impelem-nos a pensar que este objeto terá sido encomendado por importantes figuras da sociedade urukiana da época, provavelmente até pelo próprio governante da cidade, o *en*¹⁰.

Dada talvez a sua riqueza simbólico-metafórica, a narrativa iconográfica tornou-se foco de particular atenção de múltiplos autores que, conquanto apresentem interpretações díspares, parecem confluir para um mesmo entendimento lato, onde aquela se assume como uma espécie de “factualization of how the world – *both the heavenly and the earthly order* – should be” (Wagner-Durand, 2020: 29, sublinhado nosso)¹¹.

De facto, verifica-se uma sequência orgânica que, a partir da base, começa por evocar a fertilidade do mundo natural, trabalhado pelos seres humanos, focando-se em seguida nas oferendas que estes carregam. Por fim, no topo, as atenções concentram-se na relação equilibrada entre diferentes

⁹ Referimo-nos aos períodos de Uruk V, IV e III (c. 3500-2900 a.C.) e Dinástico Inicial (c. 2900-2340 a.C.).

¹⁰ Este termo significa, literalmente, “senhor”. Terá sido usado enquanto título para designar o líder político-religioso da cidade de Uruk, na segunda metade do IV e ao longo do III milénios a.C. (Schmandt-Besserat, 1993: 214).

¹¹ Note-se, porém, que Wagner-Durand rejeita a identificação de uma narrativa visual nesta peça. Segundo a própria, “a visual narrative is the visual representation of a series of events belonging to one causality related story which is – either completely or in part – told by several iconic sign representations referring to different events, irrespective of the precise narrative structure applied”, sendo que esta *estória* tem de estar ligada a um tempo e espaço específicos (2020: 21). Ora, contrariamente à esmagadora maioria dos autores (como Porada, 1995; Bahrani, 2002; Avery, 2007; McCaffrey, 2013; ou Suter, 2014, para citar apenas alguns), Wagner-Durand postula que apenas no registo superior se pode identificar inequivocamente um evento, pelo que prefere utilizar os termos “descrição” ou, como acima citado, “factualização”, para qualificar os registos iconográficos ali patentes. Embora discordemos desta posição, como ficará claro nas próximas páginas, consideramos extremamente pertinente a reflexão sobre as narrativas visuais, nomeadamente no que diz respeito à relação dos conteúdos com a estrutura e, claro, com o contexto que a autora apresenta. Sobre este tema vejam-se ainda os diferentes contributos em Wagner-Durand, Fath et Heinemann, 2019 (especialmente: 1-20 e 371-386).

intervenientes, que integram os planos terreno e divino, com especial destaque para aquilo que se pode designar de cena principal, onde (possivelmente) o governante¹², liderando a sua população, se apresenta humilde perante a deusa tutelar da cidade, Inanna/Ištar¹³ (Suter, 2013: 207). A esta adiciona-se uma cena secundária, à direita, que parece remeter para o interior do santuário desta deusa, a julgar pela presença repetida de elementos que a evocam, como adiante detalharemos (Fig. 2).

Estas representações, assim como a presença do signo proto-cuneiforme correspondente ao título de *en*¹⁴, aliadas às funções (efetivas e/ou performativas) do objeto no âmbito religioso, dada a sua identificação em contexto cúltico¹⁵, concorrem para a possibilidade acima referida de a peça ter sido encomendada por agentes da esfera institucional da cidade, quiçá até pelo próprio “rei-sacerdote”¹⁶. Tal significaria que as destinatárias privilegiadas

¹² Embora extremamente fragmentada (já assim aquando da sua exumação), paralelos iconográficos coevos permitem avançar a hipótese de que a segunda figura deste registo superior, a contar da esquerda, seria o governante. Para tal concorre o padrão cruzado típico do *en* que se verifica na pequena parte da indumentária da figura que sobrevive (Wang, 2021: 45). Em nosso entender, também a sua posição no seio da narrativa iconográfica corrobora esta hipótese.

¹³ Dado que o sistema religioso mesopotâmico se afirma como extremamente sincrético, decorrente da milenar conjugação entre múltiplas matrizes culturais, nomeadamente a suméria e a semita, preferimos identificar as divindades pelos seus nomes mais comuns, no tempo longo, que muitas vezes mantiveram o uso de designações simultâneas nas línguas suméria e acádica.

¹⁴ Repare-se no registo superior (Fig. 2), no símbolo sustentado pela figura antropomórfica, que se encontra em cima do carneiro. Segundo alguns autores, o mesmo seria o precursor do logograma EN (Avery, 2007: 43; Selz, 2020: 212).

¹⁵ Acerca da combinação de funções político-administrativas com as religiosas dos edifícios que integravam o complexo cúltico de Uruk, nesta época, veja-se Selz, 2013.

¹⁶ O *en* ou “rei-sacerdote”, como tradicionalmente é designado pela historiografia, assume-se na iconografia como uma figura-tipo, abundantemente representada desde Uruk V (c. 3500-3400 a.C.) até ao período Dinástico Inicial, tal como Vogel (2013) sintetizou. A relação do governante com as estruturas cúlticas e com os próprias cerimónias religiosas está confirmada, como Selz (2020: 216-217) sublinha, pelo “context in which he is depicted [which] always emphasizes his supreme role in society, showing him in processions, meeting with a female figure (probably the goddess Inana or her human representative), feeding animals, fighting beasts, or beating prisoners”.

da peça seriam, claramente, as divindades¹⁷: em primeiro lugar, Inanna/Ištar, deusa que aparece representada na sua forma fitomórfica, típica deste período – o pilar de juncos¹⁸; depois, o outro deus patrono de Uruk, An/Anu, que embora não esteja representado diretamente, estaria implicitamente presente no local onde o vaso se encontrava, o Eanna; e, por último, todos os restantes deuses que faziam parte do panteão da época, dada a natureza politeísta do sistema religioso mesopotâmico *ab origine* e o constante recurso à metonímia neste tipo de discursos.

É importante ainda frisar que a narrativa iconográfica pode também ser lida numa relação hierárquica do topo para a base, mantendo a tónica na mesma mensagem de *ordem*. Esta disposição teria sido intencional e calculada, tal como a decisão de dispor os vários elementos em direções opostas e com diferentes dimensões, ao longo dos três registos. Aliados ao uso abundante da repetição, todos estes aspetos concorrem para sublinhar a relação de importância entre os elementos representados, assim como para criar ritmo e dinamismo na narrativa (Bharani, 2002: 16; Avery, 2007: 45-46).

Ademais, o facto de ser uma meta-imagem, já que é possível identificar a representação de dois recipientes com a mesma forma da peça no registo superior, à direita, demonstra a profunda intencionalidade que norteou o seu

¹⁷ Note-se que ao integrar o espaço interior do Eanna, a audiência humana desta peça seria, na maioria do tempo, restrita aos funcionários e/ou aos visitantes da estrutura cúllica. Assim, e tal como será comum, diacronicamente, o ‘Vaso de Uruk’ integra a categoria de fontes encomendadas pelos agentes de poder com o objetivo primordial de comunicar às divindades que a *ordem* terrena estava a ser mantida. De entre esta categoria de fontes, encontramos também os baixos-relevos palacianos, assim como as inscrições em lugares inóspitos ou reservados, ou mesmo os cilindros de fundação. Acerca da performatividade destes diferentes tipos de media e das suas mensagens, mormente para o caso neo-assírio, veja-se Paiva do Monte, 2017.

¹⁸ Note-se que a sua relação com a deusa tutelar de Uruk se encontra atestada para pelo menos a segunda metade do IV milénio a.C., assumindo-se não só como representação da própria Inanna/Ištar (Gonçalves e Almeida, 2023: 167-170, 173), mas também como objeto dos seus representantes terrenos, detendo ainda profundas semelhanças com o signo proto-cuneiforme usado para registar o seu nome (Szarzynska, 1993: 64).

fabricao. Repare-se que, desta forma, a mensagem repete-se indefinidamente na suposta infinidade dos vasos (re)duplicados, num jogo de referências que transcende tempo e espaço. Por sua vez, o próprio objeto depositado no Eanna pode evocar um possível momento em que a cena principal teria sido concretizada, com o governante (ou um seu mandatário) ali se dirigir com o intuito de ofertar o próprio vaso à deusa da cidade. Para os agentes que encomendaram, planejaram, executaram e, depois, ofertaram o ‘Vaso de Uruk’, os diferentes níveis de leitura que imprimiram na peça permitiam que a sua mensagem de *ordem* fosse reiterada e perpetuada. Assim, a mesma afirma-se não só como performativa, mas como um verdadeiro referencial epistemológico¹⁹.

Como adiante explicitaremos, é nosso entender que a omissão do *caos* na peça expressa igualmente um exercício artificial e calculado com vista a suprimir, em termos performativos, qualquer possibilidade de conflitos entre humanos, assim como entre estes e os seus deuses. No seio do consenso que o ‘Vaso de Uruk’ tão evidentemente expressa, procuraremos então analisar a conjugação dos diversos elementos que apontam para tensões e negociações, tanto num nível terreno como divino.

¹⁹ Nesta linha, Bahrani (2002: 21-22) identifica um outro nível de leitura relacionado com a teogamia entre Inanna/Ištar e o seu consorte tradicional, Dumuzi/Tammuz. Segundo a autora, que admite com bastantes ressalvas a prática do ritual hierogâmico para este período recuado, a relação destas divindades seria então evocada pela própria relação entre a deusa e o *en*, representada, por seu lado, no registo superior da peça. Note-se, porém, que muitos autores argumentam contra a existência deste ritual em finais do IV milénio a.C., e como tal, contra a sua identificação no ‘Vaso de Uruk’, como Suter (2014) ou mais recentemente, Steinkeller (2017) e Wang (2021).

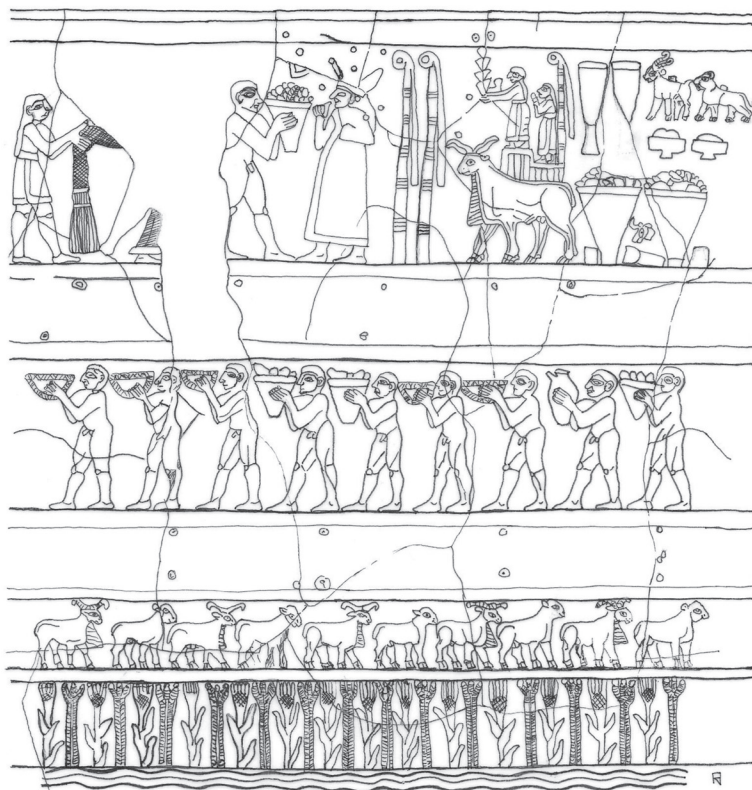


Fig. 2 - Desenho moderno. A narrativa iconográfica patente no Vaso de Uruk (Reelaboração por Rui Henriques, a partir da proposta de Avery, 2007: 43).

TENSÕES NO MUNDO NATURAL

A natureza assume um claro protagonismo no registo inferior, com a presença de várias linhas ondulantes horizontais, seguidas de elementos vegetais e animais, se a leitura for direccionada da base para o topo. Note-se, contudo, que alusões a estes elementos vão voltar a surgir através dos produtos transformados que são carregados pelos homens nus (registo intermédio e superior)

e em diversos elementos das cenas principal e secundária do registo superior, promovendo a coesão entre secções.

Regressando ao registo inferior, importa sublinhar que tanto a disposição como a escolha dos elementos do mundo natural a representar encontram-se repletas de significados. Desde logo, a conjugação ordeira e sequencial de água, flora e fauna, que se assume como um conjunto de relações causais marcadas pela abundância e fertilidade. Dada a polissemia inerente a este tipo de registos, propomos que a presença da água na base pode evocar tanto ambientes aquáticos naturais, mas de alguma forma manipulados pela ação humana, como os rios, lagos, sapais e/ou o próprio Golfo Arábico-Pérsico²⁰, como ambientes aquáticos criados pelo engenho humano, como os canais de irrigação/navegação²¹. Na mesma linha, as plantas/cereais²² evocariam os pomares/jardins/campos cultivados, assim como os pares de carneiros e ovelhas aludiriam aos rebanhos e à criação de quaisquer outros animais domesticados.

No seio de todos estes elementos, entendemos então que existe um protagonista implícito: o ser humano e a sua agência no controlo/domesticação do mundo natural/plano terreno. E é neste momento que importa relacionar este registo com o intermédio, onde uma fila de indivíduos nus carregam diferentes vasilhames, produzidos em cerâmica e em fibras vegetais, repletos com frutos/cereais e outros produtos transformados, como o pão, a cerveja e o vinho, por exemplo.

²⁰ A navegação deste espaço marítimo, que permitia contactos comerciais com regiões mais longínquas, como o vale do Indo, encontra-se atestada desde pelo menos o VI milénio a.C. Sobre esta questão veja-se, por exemplo, Carter, 2006.

²¹ Recorde-se que o controlo, em múltiplos níveis, do elemento aquático foi um fator decisivo no florescimento económico-comercial sem precedentes que se verificou naquela região, a partir de c. 3500 a.C.

²² Embora tradicionalmente se tenha entendido que os elementos da flora representados aludiriam a cereais, o estudo de Miller, Jones e Pittman (2016) mostra, através de vários paralelos, que seria antes a representação da tamareira e do linho. Não obstante, mais que a exata identificação dos elementos presentes, e tendo em consideração a natureza simbólico-metafórica da linguagem usada na peça, com abundante recurso à metonímia, consideramos que a mensagem maior era evocar toda e qualquer dimensão da flora domesticada.

A leitura imediata é clara, entrecruzando as várias cenas e até o próprio objeto: se as atividades humanas na agricultura, horticultura e criação de gado eram possibilitadas pelo controlo do elemento aquático, por sua vez, todas estas matérias-primas seriam alvo de transformação, promovendo uma economia florescente e excedentária, que permitia até a aquisição de matérias deficitárias na região, como o próprio alabastro do qual a peça foi feita.

Porém, como é sabido, os vários ambientes aquáticos da Baixa Mesopotâmia não se apresentavam sempre como controláveis e ordeiros. Não só os rios, com as suas cheias imprevisíveis e os seus elevados níveis de salinidade (Pournelle, 2013; Jotheri et al., 2018), como o próprio recuo progressivo das águas do Golfo Arabo-Pérsico, que se tornou mais evidente a partir de finais do IV milénio a.C. (Kennett et Kennett, 2007), apresentavam-se como profundas ameaças para as comunidades humanas da região. Em conjunto com circunstâncias climáticas específicas (como períodos de seca ou de chuva intensa, por exemplo) a *ordem* económico-social daquelas estaria sob permanente tensão. Em nosso entender, conseguimos então discernir aqui uma primeira presença latente do *caos* na Natureza, através da tónica exagerada no seu controlo.

Por outro lado, esta artificialidade calculada assume contornos ainda mais vigorosos se pensarmos nos possíveis atos cúlticos/performativos que seriam efetivados com recurso ao ‘Vaso de Uruk’. De facto, enquanto recipiente de dimensões consideráveis, o seu enchimento poderia eventualmente simbolizar a contenção das águas, domesticando assim a imprevisibilidade dos ambientes aquáticos. Neste âmbito, poderíamos estar perante uma alusão à constante ameaça do *caos* aquático primordial, se tivermos em conta como as linhas ondulantes foram colocadas estrategicamente na base da peça (se ignorarmos o apoio funcional) evocando a ideia de sustentáculo primevo. Recorde-se que em referências mítico-literárias posteriores, o plano das águas doces subterrâneas (*abzulapsû*) se afirma como vivificador e controlado a partir do processo cosmogónico, onde de um *caos* aquático primordial emerge uma primeira *ordem* cósmica²³. Assim,

²³ Referimo-nos, por exemplo, ao texto conhecido como *Enki and Ninmah* (ETCSL 1.4.2), onde Namma/Nammu surge designada como “a mãe de todos os deuses”. Não obstante as cópias

cruzando a iconografia com possíveis funções cúltico-ritualísticas, o ‘Vaso de Uruk’ poderia expressar igualmente o receio dramático de um retorno ao *caos*, em termos cósmicos.

Num outro nível, torna-se assaz curiosa a escolha de representar Inanna/Ištar através do já referido pilar de juncos. Embora este se assumisse como um símbolo extremamente popular na época (Szarzynska, 1993: 7), não era o único usado para representar esta divindade. De facto, a estrela/roseta também era abundantemente utilizada, sendo que esta aludia simultaneamente à sua identidade astral, Vénus, e à abundância que tutelava (Gonçalves e Almeida, 2023: 161-166). Porém, a escolha recaiu no pilar de juncos, que aparece repetidamente no registo superior, tanto mediando o espaço exterior e interior do santuário, como enquadrando/protegendo as figuras antropomórficas conectadas a este.

Em nosso entender, esta escolha foi uma vez mais calculada, concorrendo para o enfatizar dos vários níveis de tensão com o mundo natural. Repare-se como este elemento aparenta ser elaborado a partir do manuseamento vigoroso de um feixe de juncos, que depois de torcido em si próprio seria atado, em múltiplos anéis, também eles feitos do mesmo elemento vegetal. Não excluindo outros significados que lhe foram atribuídos²⁴, sugerimos que este enformar

mais antigas desta composição, de que temos conhecimento, sejam de finais do III e inícios do II milénios a.C., George (2007: 12) aponta-a como um exemplo paradigmático de como as *estórias* que integram esta (e outras composições de cariz mítico) decorrem do registo da oralidade, indiciando assim origens muito mais antigas.

Por outro lado, devemos recordar que as primeiras referências conhecidas atualmente a Namma/Nammu estão datadas para c. 2600-2500 a.C., numa das famosas listas divinas de Fara (antiga Šuruppak). Dado que o signo cuneiforme usado para o seu nome é o mesmo para designar as águas cósmicas subterrâneas, Wiggermann (1998-2001: 136-7) sugeriu que esta divindade seria entendida como o oceano primordial. Esta conceção foi continuada, embora com profundas alterações, na tradição mítico-literária registada na língua acádica, desde pelo menos os inícios do II milénio a.C., como no famoso texto *Enūma eliš* (Dalley, 2000: 228-277). Também aqui a matéria primordial era divina e aquática, embora correspondesse a duas divindades distintas: Apsú, águas doces, e Tiamat, águas salgadas. Acerca da agência criativa destas três figuras, sobretudo no que diz respeito às continuidades e diferenças entre Namma/Nammu e o par Apsú/Tiamat veja-se, Almeida, 2021.

²⁴ Como, por exemplo, enquanto sentinelas protetoras e/ou signo de fertilidade, propostas de Williams-Forte (1983: 174-199) e de Westenholz (1998: 73), respetivamente.

de um espécime selvagem remete, de novo, para a tensão inerente às ações necessárias para a domesticação dos elementos da Natureza. E quem melhor que a deusa tutelar da cidade para não só evocar essas mesmas tensões, como projetar a ideia de domínio absoluto sobre as mesmas?

Por último, e continuando no registo superior, é importante referir a presença de um felino e de um antílope que podem ser evocativos de Inanna/Ištar e do seu consorte tradicional, Dumuzi/Tammuz, respetivamente, já que ambos se encontram associados a estes animais em referências mítico-literárias, com origens no III milénio a.C.²⁵. Porém, na linha do que temos vindo a analisar, a representação destes animais selvagens (e, como tal, símbolos de uma Natureza indomável) no espaço cúltico, profundamente organizado, pode também ser entendida como uma escolha calculada de integrar elementos dissonantes na *ordem* natural domesticada²⁶.

²⁵ Miller, Jones e Pittman (2016: 67-68) identificam estes animais como uma leoa e gazela, sublinhando a associação destes com aquele par divino, no tempo longo. Se a ligação de Inanna/Ištar ao felino é muito conhecida, tanto na iconografia como na textualidade, diacronicamente, a associação do seu consorte à gazela é menos famosa, embora remonte a períodos bastante recuados. De facto, a mesma encontra-se atestada na composição redigida em sumério conhecida como *Dumuzi's Dream* (ETCSL, 1.4.3), onde o deus é transformado neste animal, como forma de fugir rapidamente às figuras que o perseguem. Note-se ainda que estes deuses eram claramente figuras liminares, que deambulavam entre espaços, estados e planos cósmicos distintos como a cidade e a estepe, a vida e a morte e os planos celeste e dos mortos (Almeida, 2015: especialmente 127-161 e 341-345). Sobre a tradição oral na base da elaboração da composição *Dumuzi's Dream*, veja-se Alster, 1972.

²⁶ Recordemos que, para os habitantes de Uruk (ou de qualquer outro centro urbano mesopotâmico), seria no espaço onde o leão e a gazela operavam que se encontravam as ameaças, de variada índole, à sua organização citadina. De facto, era nestas áreas que erravam os inimigos (animais, humanos e mesmo sobrenaturais, como os *daimônes* e/ou os espectros atormentados dos defuntos). Sobre a oposição entre mundo urbano e a natureza não domesticada para o período final de Uruk, e em particular a sua relação com Inanna/Ištar, veja-se Almeida, 2015: 170-173.

Simultaneamente, a caça destes animais selvagens assumiu-se como uma forma de granjear prestígio e poder no seio das comunidades humanas mesopotâmicas, desde muito cedo. Neste sentido, destaca-se diacronicamente, o motivo da caça ao leão pelos governantes e seus herdeiros, onde este animal se assume como símbolo de ameaça à *ordem* governativa, e que surge atestado na iconografia e nos documentos textuais desde pelo menos o III milénio a.C. (Cassin, 1981: 374-375). Note-se, porém, que o motivo da caça e a sua importância simbólica

NEGOCIAÇÕES ENTRE HUMANOS E COM AS FIGURAS DIVINAS

Como já referido, e continuando a focar a nossa atenção no registo superior, encontramos aqui a cena principal, que se assume também como o culminar de toda a narrativa iconográfica, com o *en* de Uruk a encabeçar uma procissão, com vista a prestar homenagem a Inanna/Ištar. Em linha com Schmandt-Besserat (1993: 214-217), consideramos que a primeira figura representa então o papel intermediário que, diacronicamente, todos os governantes mesopotâmicos assumiram: por ser o humano que detinha as melhores características físicas, intelectuais e psicológicas, teria sido eleito pelos deuses para, em nome destes, gerir o plano terreno (cidade, reino ou império, conforme os períodos políticos específicos). Como tal, seria responsável pela manutenção da equidade nas esferas militar, económica, religiosa e, claro, social.

Sem dúvida esta é a mensagem de *ordem* que o *en* de Uruk expressa nesta peça, já que lidera uma cidade próspera e pacífica, onde todos os indivíduos ocupam o seu espaço/função, sem qualquer elemento evocativo de ameaças bélicas e prestando as devidas homenagens aos deuses tutelares, cumprindo em pleno com a sua missão. Mais uma vez, é na insistência artificial do equilíbrio entre humanos, e entre estes e os seus deuses, que discernimos a latência do *caos*.

Recorrendo de novo à metonímia, é nosso entender que os produtores da peça escolheram fazer representar uma sociedade humana com diferentes ofícios/estratos sociais, focando particularmente as atenções em dois grupos específicos, a *entourage* pessoal do *en* e o corpo sacerdotal do Eanna (representados, no registo superior, pelo indivíduo que segura a indumentária do governante, à esquerda, e pelas figuras que se encontram no interior do espaço cúbico, enquadrados pelo pilar de juncos, à direita, respetivamente²⁷).

nas comunidades humanas se encontra atestado para diversos contextos neolíticos da Ásia Ocidental. Acerca deste tema, veja-se, por exemplo, Meskell, 1998.

²⁷ Também a figura antropomórfica feminina, que recebe a comitiva do governante na cena principal pode ser entendida como uma sacerdotisa. Contudo, a questão relativa à natureza humana ou divina desta figura continua a ser alvo de profundo debate, pois se Suter (2014: 550-555) argumentou que seria uma sacerdotisa, mais recentemente Steinkeller (2017: 89-90) rejeitou essa hipótese.

Embora complementares para a gestão da urbe, não podemos esquecer que estes funcionários seriam sempre agentes de poder com agendas e interesses específicos, conforme o seu raio de ação/influência. A *ordem* política seria, por isso, alvo de ameaças, sendo necessárias negociações não só no seio destes verdadeiros grupos de pressão, como entre estes e o governante.

Na mesma linha, os indivíduos nus do registo intermédio e superior poderiam representar todos os trabalhadores urukianos, diferenciados pelas oferendas específicas que carregam, mas semelhantes entre si no equilíbrio maior da cidade²⁸. Porém, também neste nível, as relações laborais seriam, muitas vezes e naturalmente, marcadas por conflitos, tensões e negociações, que o governante e/ou os seus altos funcionários teriam de acompanhar, mediar e sanar. Neste sentido, na representação excessivamente harmoniosa da esfera social podemos identificar uma tentativa de anulação de possíveis situações disruptivas.

Paralelamente, e tendo como horizonte a manutenção de uma boa gestão da sua cidade, seria imperativo que o *en* não descursasse as relações com as divindades tutelares. Como tal, a sua representação enquanto príncipe piedoso, que se apresenta humilde às portas da morada terrena de Inanna/Ištar, evidencia, uma vez mais, tensões permanentes. Se, como Steinkeller (2017: 85) sumariou: “this relationship was reciprocal, with the Priest-King feeding Inana on behalf of the community he ruled over, and with Inana providing the Uruk community with agricultural abundance and protection in return, and making the Priest-King her chosen representative”, qualquer falha deste colocaria em risco a sua eleição e, consequentemente, toda a estrutura governativa. Caso tal acontecesse, a salvaguarda da população de Uruk ficaria, igualmente, em risco. Em nosso entender, fazendo uso do po-

²⁸ Embora na iconografia que sobreviveu até ao presente, exumada no contexto aluvial e datada para finais do IV e III milénios a.C., haja um maior protagonismo da representação de elementos humanos masculinos, se atentarmos ao ‘Vaso’ a exclusividade destes nesta representação parece estranha, dada a importância que o feminino detém no mesmo. De facto, a própria presença da figura feminina a receber a procissão, no registo superior, assim como o destaque claro dado à deusa de Uruk, manifestam a importância do feminino na peça. Aventamos que esta procissão masculina possa então evocar um ritual específico da época, onde os elementos masculinos seriam protagonistas.

der performativo da (meta-) imagem, os produtores do ‘Vaso’ representaram indefinidamente uma mensagem de bênção divina, para que a ameaça latente de *caos* no plano terreno fosse, assim, anulada.

Na mesma linha, e considerando as concepções antropogónica e de destruição diluviana patentes em relatos mítico-literários posteriores²⁹, alvitramos a hipótese de que o receio que os deuses abandonassem as instituições e a população de Uruk estivesse intimamente ligado ao terror de um *caos* generalizado e de proporções cósmicas. Uma vez mais, conjugando as significâncias da narrativa iconográfica com as do próprio objeto, podemos conjecturar se o líquido contido no vaso, em diálogo com a representação de humanos servis e piedosos, não seria uma outra estratégia de impedir o transbordo caótico das águas, ou seja, impedir a repetição do evento diluviano que tinha feito regressar ao barro toda a espécie humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que acima efetuámos pretendeu entrecruzar os múltiplos níveis de representação no ‘Vaso de Uruk’, tentando conjugar as funções cútico-ritualísticas, a localização original, a materialidade e a narrativa iconográfica. Inseridos numa moldura religiosa profundamente teocêntrica, onde todo e qualquer aspeto e/ou esfera da realidade era concebido como controlado pela vontade e agência divina, os produtores desta peça foram, necessariamente, guiados por este pressuposto na elaboração da mesma.

²⁹ Recorde-se que nas composições redigidas em sumério e em acádio, como a já referida *Enki and Ninmah* (ETCSL 1.4.2) ou mesmo *Atrahasis* (Dalley, 2000: 1-38), respetivamente, a criação dos seres humanos foi decidida pelos deuses, para que estes os substituíssem no trabalho do cosmos. Paralelamente, ambas as tradições mítico-literárias também dão conta que, a dado momento, as divindades decidiram a destruição dos seus operários, através de uma inundação e tempestade de incomensurável proporção. A narrativa diluviana redigida em sumério encontra-se, por exemplo, em *The Flood Story* (ETCSL 1.7.2), enquanto a redigida em acádio encontra-se, de forma bastante desenvolvida, de novo em *Atrahasis*. Relativamente às origens das várias referências acerca do evento diluviano e do seu sobrevivente, que impactaram estas várias composições, veja-se a síntese que Dalley (2000: 1-3) apresenta.

Desta forma, a domesticação da Natureza, da qual decorreria todo o desenvolvimento económico-comercial da urbe, teria necessariamente de depender da existência de uma concertação social, não só entre os vários estratos e ofícios que compunham a comunidade urukiana, mas também entre estes e os seus deuses. Só assim a relação com estas figuras, que dada a sua transcendência se assumiam como profundamente imprevisíveis e, acima de tudo, incognoscíveis, poderia ser mantida em equilíbrio.

Caso esta harmonia não fosse atingida, resvalar-se-ia para um *caos* generalizado. Logo, da mesma forma que artificialmente se insistiu no controlo absoluto dos elementos naturais, também as múltiplas referências às relações sociais, entre humanos e, especialmente, entre estes e os seus deuses, tinham de ser feitas de forma calculada.

Evocando os postulados da teoria visual, é nosso entender que os acima referidos diferentes níveis de representação nesta peça, que se afirmam como dialogantes entre si, “are not merely epistemological models, but ethical, political, and aesthetic “assemblages” that allow us to observe ‘observers’ and they don’t merely serve as illustrations to theory; *they picture theory*” (Mitchel, 1995: 49, sublinhado nosso).

Um dos grandes objetivos do ‘Vaso de Uruk’, senão mesmo o maior, seria o apaziguamento humano perante o receio das consequências pelo possível incumprimento da vontade divina. Assim, a sua elaboração respondeu à necessidade basal de afirmação da *ordem* e, simultaneamente, de anulação da ameaça do *caos*. Estes dois princípios surgem então na peça idealizados não apenas como antagónicos, mas como forças motrizes coexistentes e interdependentes de toda a existência individual/comunal terrena e cósmica, algo que se verifica diacronicamente, em épocas ulteriores. Consideramos, assim, que já neste momento fundacional, a todos os níveis, subsistia esta conceptualização, tendo dado azo à elaboração de um discurso complexo e holístico, onde a teoria político-religiosa ganhou uma dimensão tangível. O nosso exercício de decifrar a latência do *caos*, evidenciou a necessidade de manutenção da *ordem* para os produtores da peça. Mas tal não será de estranhar, já que a mesmo se afirma como um dos anseios indelévels da população humana.

BIBLIOGRAFIA

- Abusch, Tzvi (2001). The development and meaning of the Gilgamesh epic: an interpretative essay. *JAOs*, 121, 4, 614-622.
- Alster, B. (1972). *Dumuzi's Dream- aspects of oral poetry in a Sumerian myth*. Copenhagen, Denmark: Akademisk Forlag.
- (1976). On the Earliest Sumerian Literary Tradition. *Journal of Cuneiform Studies*, 28, 109-126.
- Algaze, Guillermo (2005). The Sumerian Takeoff. *Structure and Dynamics: eJournal of Anthropological and Related Sciences*, 1, 1, article 2.
- Almeida, Isabel G. de (2015). *A construção da figura de Inanna/Ištar na Mesopotâmia: IV - II milênios a.C.* Tese de Doutorado, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- (2021). The Mesopotamian primordial ocean(s): changes and continuities on the creative agency of the primeval aquatic deities (3rd and 2nd millennia BC). In M. D. R. Monteiro et M. S. Kong (Eds.), *Tradition and Innovation* (391-397). London: CRC Press.
- Anati, Emmanuel (1992). Symbolisation, Pensée Conceptuelle et Ritualisme chez l'Homo Sapiens. In Julien Ries (Dir.), *Traité d'Anthropologie du Sacré* (176-208). Paris: Desclée.
- Avery, Benjamin Parke (2007). The Uruk Vase: Sequential Narrative. In Denise Schmandt-Besserat (Ed.), *When writing met art- from symbol to story* (41- 46). Austin: University of Texas Press.
- Bahrani, Zainab (2002). Performativity and the Image: Narrative, Representation, and the Uruk Vase. In Erica Ehrenberg (Ed.), *Leaving No Stones unturned: Essays on the Ancient Near East and Egypt in Honor of Donald P. Hansen* (15-22). Winona Lake: Eisenbrauns.
- Bottéro, Jean (1987). *Mésopotamie- L'écriture, la raison et les dieux*. Paris: Éditions Gallimard.
- (1998). Religiosité et raison en Mésopotamie. In Jean Bottéro et al (Eds.), *L'Orient ancien et nous* (15-91). Paris: Hachette Littératures.
- (2004). *Au commencement étaient les dieux*. Paris: Hachette Littératures.
- Brisch, Nicole (2013). *Mesopotamian history: the basics*. Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses. Oracc and the UK Higher Education Academy. <http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/mesopotamianhistory/> [último acesso Abril 2023].
- Butterlin, Pascal (2003). *Les temps proto- urbains de Mésopotamie: contacts et acculturation à l'époque d'Uruk au Moyen- Orient*. Paris: CNRS editions.
- Carter, Robert (2006). Boat Remains and Maritime Trade in the Persian Gulf during the Sixth and Fifth Millennia BC. *Antiquity*, 80, n° 307, 52-63.
- Cassin, Elena (1981) Le roi et le lion. *Revue de l'histoire des religions*, 198, 4, 355-401.

- Dalley, Stephanie (2000). *Myths from Mesopotamia. Creation, the flood, Gilgamesh, and others*. Oxford: Oxford University Press.
- Emberling, Geoff (2010). Urban social transformations and the problem of the “first city”. In M.L. Smith (Ed.), *The social construction of ancient cities* (256-268). Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- ETCSL – *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (1998-2006). Oxford: Faculty of Oriental Studies of the University of Oxford. <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/> [último acesso Setembro 2023].
- Frangipane, Marcella (2018). Different trajectories in state formation in Greater Mesopotamia: a view from Arslantepe (Turkey). *JAR*, 26, 3-63.
- Foster, Benjamin (2013). Sumerian Mythology. In H. Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (435-443). London & New York: Routledge.
- George, Andrew (2007). The Epic of Gilgamesh: Thoughts on genre and meaning. In J. Azize et N. Weeks (Eds.), *Gilgamesh and the World of Assyria. Proceedings of the Conference Held at the Mandelbaum House, the University of Sydney, 21-23 July 2004* (33-66). Leuven: Peeters.
- Gonçalves, Vera e Almeida, Isabel G. de (2023). The Divine Feminine in Mesopotamia: the rosette/star and the reed bundle symbols in early Diyala's glyptic (c. 3100-2600 BC). In Helena Trindade Lopes e André Patrício (Eds.), *Images, Perceptions and Productions in and of Antiquity* (156-177). Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.
- Hatab, Laurence (1990). *Myth and Philosophy. A contest of truths*. La Salle, ILL: Open Court Publishing Company.
- Jacobsen, Thorkild. (1976). *The treasures of Darkness- a History of Mesopotamian Religion*. New Haven & London: Yale University Press.
- Jotheri, Jaafar; Altaweel, Mark; Tuji, Akihiro; Anma, Ryo; Pennington, Benjamin; Rost, Stephanie; Watanabe, Chikako (2018). Holocene Fluvial and Anthropogenic Processes in the Region of Uruk in Southern Mesopotamia. *Quaternary International*, 483, 57-69.
- Kennett, Douglas J. e Kennett, James P. (2007). Influence of Holocene Marine Transgression and Climate Change on Cultural Evolution in Southern Mesopotamia. In David G. Anderson, Kirk Maasch e Daniel H. Sandweiss (Eds.), *Climate Change and Cultural Dynamics* (229-264). New York: Elsevier.
- Lenzi, Alan (2007). Dead Religion and Contemporary Perspectives: Commending Mesopotamian Data to the Religious Studies Classroom. *Method & Theory in the Study of Religion*, 19, 121-133.
- Liverani, Mario (2006). *Uruk: The first city*. Londres: Equinox.

- McCaffrey, Kathleen (2013). The Sumerian Sacred Marriage: Texts and Images. In Harriet E. W. Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (227-245). London & New York: Routledge.
- McMahon, Augusta (2013). Tell Brak, early northern Mesopotamian urbanism, economic complexity and social stress, fifth–fourth millennia BC. In D. Bonatz et L. Martin (Eds.), *100 Jahre archäologische Feldforschungen in Nordost-Syrien: eine Bilanz* (67-80). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Meskel, Lynn (1998). Twin Peaks. In Lucy Goodison et Christine Morris (Eds.), *Ancient Goddesses: the myths and the evidence* (46-62). London: British Museum Press.
- Meslin, Michel (1973). *Pour une science des religions*. Paris: Éditions du Seuil.
- Miller, Naomi; Jones, Philip; Pittman, Holly (2016). Sign and Image: Representations of Plants on the Warka Vase of Early Mesopotamia. *Origini*, 39, 53-73.
- Mitchel, William J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paiva do Monte, Marcel (2017). Ideia e presença: A imagem do rei na construção simbólica do espaço Imperial neo-assírio (sécs. X-VII A.C.). Tese de doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Porada, Edith (1995). *Man and Image in the Ancient Near East*. USA: Moyer Bell.
- Pournelle, Jennifer R. (2013). Physical Geography. In Harriet E. W. Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (13-32). London & New York: Routledge.
- Ries, Julien (1992). L'homme religieux et le sacré- à la lumière du nouvel esprit anthropologique. In Julien Ries (dir.), *Traité d'Anthropologie du Sacré* (27-54). Paris: Desclée.
- Schmandt-Besserat, Denise (1993). Images of Enship. In Marcella Frangipane et al. (Eds.), *Between the Rivers and Over the Mountains: Archaeologica Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri Dedicata* (201-219). Roma: Università di Roma "La Sapienza".
- Selz, Gebhard J. (2013). Trade posts and encampments as corner stones of exchange. In T. Kämmerer et S. Rogge, S. (Eds.), *Patterns of urban societies* (215-231). Münster: Ugarit- Verlag.
- (2020). The Uruk Phenomenon. In Karen Radner, Nadine Moeller et D.T. Potts (Eds.), *The Oxford Handbook of the Ancient Near East – Volume I: From the Beginnings to the Old Kingdom Egypt and the Dynasty of Akkad* (163-244). Oxford: Oxford University Press.
- Stausberg, Michael e Engler, Steven (2016). Theories of Religion. In Michael Stausberg et Steven Engler (Eds.), *The Oxford Handbook of The Study of Religion* (52-72). Oxford: Oxford University Press.
- Steinkeller, Piotr (2017). *History, Texts and Art in Early Babylonia: Three Essays*. Berlin: De Gruyter.

- Suter, Claudia (2013). Kings and Queens: representation and reality. In Harriet Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (201-226). London & New York: Routledge.
- (2014). Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts. In Maria Feldman et Brian Brown (Eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (545-568). Berlin: Walter de Gruyter.
- Szarzynska, Krystyna (1993). Offerings for the goddess Inanna in archaic Uruk, *RA*, 87, 1, 7-28.
- Tigay, Jeffrey H. (2002). *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Wauconda, USA: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Vogel, Helga (2013). Der “Grosse Mann von Uruk”: das Bild der Herrschaft im späten 4. und frühen 3. vorchristlichen Jahrtausend. In N. Crüsemann, M. van Ess, M. Hilgert, et B. Salje (Eds.), *Uruk: 5000 Jahre Megacity* (139-145). Petersberg: Michael Imhof.
- Wagner-Durand, Elisabeth (2020). “Pious Shepherd” and “Guardian of Truth”: In Search of the Narrative Visualization of the King’s Piety and Righteousness. In Elizabeth Wagner-Durand et Julia Linke (Eds.), *Tales of Royalty: Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East* (19-45). Alemanha: De Gruyter.
- Wagner-Durand, Elisabeth; Fath, Barbara e Heinemann, Alexander (Eds.) (2019). *Image - Narration - Context: Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World*. Heidelberg: Propylaeum.
- Westenholz, Joan G (1998). Goddesses of the Ancient Near East 3000-1000 BC. In Lucy Goodison et Christine Morris (Eds.), *Ancient Goddesses – The Myths and the Evidence* (63-83). London: The British Museum Press.
- Wiggermann, F.A.M. (1998-2001). Nammu. In E. Ebeling (Ed.), *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 9 (135-140). Berlin: de Gruyter.
- Williams-Forte, Elizabeth (1983). Annotations of the Art. In Diane Wolkstein et Samuel Noah Kramer (Eds.), *Queen of Heaven and earth- her stories and hymns from Sumer* (174-199). New York: Harper & Row Publishers.
- Wang, Xianhua (2021). How many Priests-kings in Town? A Glance at the Political Structure of the City of Uruk at the Dawn of Civilization. In Armando Bramanti, Nicholas L. Kraus, Palmiro Notizia (Ed.), *Current Research in Early Mesopotamian Studies: Workshop Organized at the 65th Rencontre Assyriologique Internationale, Paris 2019* (45-59). Alemanha: Zaphon.