

Poder, guerra e performatividade nos baixos-relevos palacianos assírios (séc. IX-VII a.C.)

Beatriz Catarina Tralhão Freitas

(Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública)

Junho, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História, especialização em Civilizações do Médio Oriente e Ásia Antiga, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Francisco Caramelo.

Agradecimentos

A realização de uma dissertação, como a de qualquer investigação, corresponde ao percorrer de um caminho, muitas vezes sinuoso, cujo resultado depende da persistência e força de vontade. No decorrer desta etapa vários obstáculos detiveram o meu foco, deteriorando o ritmo de trabalho e, conseqüentemente, culminando numa grande ansiedade e receio de falhar. Todavia, foi graças à compreensão, motivação e apoio de outros que consegui superar e completar este desafio. Como tal, as palavras que se seguem refletem a minha sincera gratidão e reconhecimento.

Ao Professor Doutor Francisco Caramelo, orientador neste percurso, agradeço não só as inúmeras reflexões, sugestões e debates que se encontram espelhados ao longo do presente trabalho, como também a sua atenção e dedicação transmitidas no decorrer das aulas e das oportunidades, por ele geradas, que tornaram esta experiência ainda mais gratificante.

À Professora Isabel Almeida um especial agradecimento pela disponibilidade e incentivo vigentes desde a licenciatura. O carinho e a envolvimento em diversas atividades enriqueceram o meu horizonte que, em conjunto com as múltiplas conversas, a confiança que deposita no meu trabalho e a prontificação em auxiliar estiveram sempre presentes e orientaram esta jornada.

Não podia deixar de agradecer à Professora Doutora Maria Helena Trindade Lopes pela simpatia com que me acolheu no seio da Antiguidade e por se ter disposto a acompanhar o meu percurso. Demonstro ainda o meu apreço à Professora Fátima Rosa e ao Professor Ronaldo Gurgel cuja bondade e boa disposição me motivaram a prosseguir.

Ao Doutor Marcel Paiva do Monte agradeço a gentil disposição da sua tese de doutoramento que consentiu a sua leitura, embora o avanço na elaboração da nossa dissertação tenha impedido uma assimilação e reflexão mais plena dos seus resultados e análises.

Por fim, dou ainda lugar a um obrigado para a família, nomeadamente à minha irmã pelo amor e apoio incondicionais e ao meu pai pela contribuição e estímulo constantes. Ambos demonstraram uma paciência incrível que possibilitou o ultrapassar de momentos aflitivos.

Resumo

Poder, guerra e performatividade nos baixos-relevos palacianos assírios (séc. IX-VII a.C.)

Beatriz Catarina Tralhão Freitas

Durante o I milénio a.C., a Assíria constituiu-se como o poder com maior extensão territorial até então, afirmando-se como uma grande potência no Médio Oriente Antigo. Para consubstanciar e impor o seu domínio sobre diversos territórios usufruiu de instrumentos de natureza político-militar e diplomática que, em conjunto com os registos textuais e visuais, difundiam um discurso que procurava refletir uma realidade unívoca. A ideologia assíria que assentava, em grande medida, na legitimação real e na notoriedade do exército proporcionou o desenvolvimento de uma arte oficial onde a figura do governante se assumia enquanto elemento de coesão política, religiosa, étnica e cultural.

A relevância do rei e a materialização de um modo de conceber o mundo tinham no palácio o seu expoente máximo. Enquanto manifestação do poder real, a construção do palácio, incluindo o seu programa decorativo, foram entendidos como propaganda política ou um meio de persuasão. Partindo da explanação destes conceitos teóricos pretendemos demonstrar que, embora possamos ter essa interpretação, a função dos baixos-relevos que constituíam o palácio não se limitava a este propósito.

Como tal, o presente trabalho procura analisar o poder das imagens e o conseqüente carácter demiúrgico que partiam da reivindicação de um poder universal para agirem e perdurarem no tempo. A performatividade da imagética neo-assíria advinha de um relacionamento dialético, físico ou ritual, entre objeto e espectador que permitia que a presença e o poder do rei se efetivassem com a sua imagem.

Palavras-chave: Assíria; séculos IX-VII a.C.; baixos-relevos palacianos; representação do poder; guerra; performatividade.

Abstract

Power, war and performativity in assyrian palatial reliefs (9th-7th centuries BCE)

Beatriz Catarina Tralhão Freitas

During the first millennium BCE, Assyria was constituted as the power with greater territorial extension until then, affirming itself with great supremacy in the Ancient Middle East. In order to consolidate and impose its domination over several territories, Assyria used political-military and diplomatic instruments which together with textual and visual registers spread a discourse that sought to reflect an univocal reality. The assyrian ideology, which was largely based on the royal legitimacy and notoriety of the army, provided the development of an official art in which the king became an element of political, religious, ethnic and cultural cohesion.

The importance of the ruler and the materialization of a way of conceiving the world had its maximum exponent in the palace. As a manifestation of royal power the construction of the palace, including its decorative program, was understood as political propaganda or as a mechanism of persuasion. Starting from the explanation of these theoretical concepts, we intend to demonstrate that although we may interpret this way the function of the bas-reliefs that constituted the palace wasn't limited to this purpose.

Therefore, this dissertation will analyze the power of images and the demiurgical character that initiated from the claim of a universal power to act and to prevail in time. The performativity of the neo-assyrian imagery came from a physical or ritual dialectical relationship between object and spectator that allowed the presence and power of the king to take effect through his image.

Keywords: Assyria; 9th-7th centuries BCE; palatial reliefs; representation of power; war; performativity.

Índice

Introdução	1
Desenvolvimentos artísticos.....	6
I. Enquadramento Histórico	9
1.1. Antecedentes	10
1.2. Período Neo-Assírio	11
1.3. O discurso de poder	18
II. Retórica da Arte	24
2.1. Imagem: uma definição	25
2.2. Experiência estética nos baixos-relevos assírios?.....	29
2.3. Artistas ou artesãos?	34
III. Do ritual à performatividade	39
3.1. Expressões simbólicas	39
3.2. O poder das imagens	45
3.3. Um mundo hermenêutico.....	52
3.4. Criação e representação	55
IV. Representação do poder	62
4.1. Imagem da realeza	63
4.2. Ideologia e propaganda	70
4.3. Representação do outro.....	79
4.4. <i>Pathos</i> da violência	93
4.5. Perpetuação da vitória.....	106
Conclusão	111
Bibliografia	119
Webgrafia.....	135
ANEXOS	136

ANEXO I - Mapas	137
ANEXO II - Plantas	142
ANEXO III - Iconografía.....	147

Introdução

A presente dissertação incide sobre a problemática da possível agência dos baixos-relevos palacianos neo-assírios (entre os séculos IX a VII a.C.). A escolha desta temática partiu do crescente interesse em compreender a relação simbólica que a humanidade estabelece com as imagens, na tentativa de descodificar o impacto e a capacidade que a imagem tem de se impor num contexto de expansão territorial.

No seio da hegemonia assíria, os registos textuais e visuais desempenharam um papel fundamental de consolidação e propagação do poder. Tratando-se de um tema vasto, iremos focar a nossa investigação na materialização iconográfica da figura real e dos seus feitos, enquanto instrumento simbólico de apropriação de formas de ver e organizar o mundo a partir do centro administrativo do poder: o palácio real. Procuramos perceber de que modo é que a dimensão performativa do seu programa decorativo, principalmente centrado em representações de campanhas militares, complementava e efetivava a conquista e conseqüente administração de territórios.

Neste âmbito de glorificação da guerra e do valor imperial em termos militares, um dos propósitos desta investigação passa por compreender se o poder político utiliza a performatividade dos registos; ou se os relevos se servem do poder real para adquirirem uma finalidade ritualística, sobrevivendo ao longo de gerações; ou ainda se ambas as possibilidades levantadas anteriormente coexistem.

Aquilo que pretendemos analisar é o impacto que as campanhas militares teriam em termos ideológicos e a conseqüente relação de poder entre assírios e não-assírios/estrangeiros expressa nos registos iconográficos, no sentido de desenvolver uma das vertentes da performatividade da imagética palaciana assíria.

Com os termos “assírios” e “não-assírios” ou “estrangeiros” referimo-nos às terras e populações que, em termos geográficos, estariam respetivamente dentro ou fora da Assíria como estabelecido pelos reis deste período, pretendendo deste modo aludir à identidade de cada população.

Ao procurarmos perceber se as fontes iconográficas assírias reforçam o sentimento de comunidade ou a hierarquia (ou ambos), queremos analisar e compreender de que forma é que esses mesmos registos materializam a imagem da guerra, protagonizada pelo governante assírio, enquanto ferramenta simbólica de estruturação e monopolização do Império.

A dissertação parte de uma pequena contextualização histórica e organiza-se segundo três vetores: questões ligadas à expressão artística neo-assíria; estabelecimento do ritual e da performatividade enquanto expressões simbólicas e efetivação do poder através da sua representação.

O nosso estudo tem como base propostas e perspectivas da história da arte e da semiótica. Relativamente à história da arte, foi particularmente importante na análise dos baixos-relevos a *iconologia* de Erwin Panofsky¹, ou seja, num primeiro momento, descrevemos e analisámos a cena presente em cada relevo; num segundo momento, expusemos o significado dessa representação através da análise iconográfica (identificação de figuras, ícones e símbolos); para finalmente aprofundarmos o significado intrínseco das imagens e do seu conteúdo, tendo em consideração o contexto histórico-cultural em que foram produzidas. Presumivelmente todos os outros conteúdos das imagens são extrínsecos e relacionados com a experiência individual e com os significados convencionais². É no nível iconológico que o verdadeiro significado e a qualidade da obra devem estar.

Com esta abordagem, considerámos que seria pertinente levantar uma outra questão sobre a própria natureza das nossas fontes: podemos considerá-las arte? Neste sentido, apresentamos uma secção onde pretendemos debater alguns aspetos e problemáticas relacionados com as imagens, com a possibilidade de as trabalharmos enquanto obras de arte ou com a eventualidade da experiência estética ter lugar nesta época. Este ponto foi fundamental para cruzarmos a história da arte com a semiótica, apoiando-nos na teoria de Jan Mukarovsky³ que utiliza a semiologia como método de análise das obras, ou seja, a obra de arte como signo⁴.

Embora estejamos num campo que se iniciou com as teorias da linguagem, a consolidação e maturação da semiótica deu-se através de autores como Ferdinand de Saussure⁵ - que defendia uma teoria de autonomia da linguagem, uma vez que a língua correspondia a um sistema, onde os seus elementos-base (os signos) se compunham entre si, segundo uma relação de oposição - e Roland Barthes⁶ - onde a significação passa a ser entendida como

¹ PANOFSKY, Erwin, (1995).

² SUMMERS, David, (1982), p.303.

³ MUKAROVSKY, J., (1988).

⁴ Este fator é fundamental no desenvolvimento desta dissertação, uma vez que nos permitiu afastar das teorias que se regem pelo princípio de que a arte é uma qualidade inerente dos objetos.

⁵ Para uma clarificação da teoria anti referencial de Saussure leia-se SAUSSURE, F., (1960).

⁶ Veja-se a definição de signo e a relação entre significante e significado em BARTHES, Roland; BLIKSTEIN, Izidoro, (2006), pp.39-51.

um processo que une o significante e o significado e cujo resultado é o signo - dois autores fulcrais para o presente estudo.

Tendo em consideração que a ideologia está fortemente presente nas nossas fontes – desde logo devido ao facto de serem mandadas executar e aprovadas pelo rei – pretendemos debater e problematizar as motivações, funções e finalidades dos baixos-relevos palacianos tendo como ponto de partida a sua audiência.

Os relevos assírios atestam a ideologia real e por este motivo têm sido recorrentemente entendidos como um meio de legitimação e propaganda política. Pelo que revelou ser necessário abordar definições de retórica, propaganda e persuasão, partindo do estudo de Garth Jowett e Victoria O'Donnell⁷, e procurar compreender, através de análises como as de Catherine Bell⁸ e Steven Lukes⁹, de que forma é que o poder utiliza o ritual e vice-versa, tendo em vista a confirmação ou refutação dessa finalidade.

Por fim, Alfred Gell¹⁰ mostrou ser outra referência importante no que diz respeito à discussão do conceito de agência e da possível capacidade que os objetos têm de nos afetar, seguido de W. J. T. Mitchell¹¹ que partiu das ideias de Freud e Marx para explorar as imagens enquanto seres vivos, com vontades e desejos próprios, abrindo caminho para as questões da performatividade.

Esta investigação pretende contribuir para o estudo dos registos visuais neo-assírios, em geral, e procura avançar na análise e compreensão do poder das imagens, principalmente no que diz respeito à sua dimensão performativa, em particular.

Os reinados que iremos abordar foram escolhidos não só devido ao impacto que esses reis tiveram no estabelecimento do Império Neo-Assírio e constante alargamento das suas fronteiras, como também à relevância dos mesmos no desenvolvimento e evolução artísticos.

Antes de mais importa discutir precisamente o uso e a definição da palavra “império”, um conceito que teve diferentes interpretações ao longo do tempo e espaço, consoante o contexto a que nos referimos. No entanto, a própria definição de império mantém uma

⁷ JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012).

⁸ BELL, Catherine, (1997); (2009).

⁹ LUKES, S., (September 2012).

¹⁰ GELL, Alfred, (1998).

¹¹ MITCHELL, W. J. T., (Spring, 1984); (1996); (2005).

conotação pejorativa uma vez que tem dependido de expansões territoriais que recorrem ao uso da violência e intimidação¹².

O conceito base de império corresponderia a um corpo político que estendeu o seu domínio para além das fronteiras originais do seu território, caracterizando-se, então, por um poder central dominante e uma periferia extensa de áreas dominadas.

No Médio Oriente Antigo, nomeadamente na Mesopotâmia¹³, parece não ter havido nenhuma palavra ou conceito para “império” como hoje o entendemos¹⁴. Por este motivo, a análise histórica das realidades imperiais no contexto mesopotâmico tem estado comumente circunscrita à tradução de inscrições reais e anais que registavam campanhas militares, enriquecidas com descrições de pós-batalhas e tratamento dos inimigos, assim como construções comemorativas e monumentais.

Este fenómeno, em conjunto com a instabilidade na organização política, quer por parte da vulnerabilidade da terra *entre os rios*, quer por parte da rivalidade entre entidades políticas que dispunham dos mesmos recursos e, por isso, se constituíam como cidades autónomas e autossuficientes, dificultaram o estabelecimento de *impérios*, isto é, de uma lógica de organização supra urbana na Mesopotâmia.

Neste sentido, para a identificação de uma política imperial três aspetos fundamentais devem ser verificados: expansão, hierarquia e ordem¹⁵. A expansão corresponde ao alargamento territorial de uma pequena comunidade política que gradualmente se tornou um importante centro de poder através de um discurso coercivo sobre uma periferia específica. Os impérios são regidos segundo uma regra hierárquica, ou seja, correspondem a um centro ou capital metropolitana que concentra o poder e a riqueza numa periferia ao seu redor.

¹² Para uma análise mais desenvolvida sobre o estabelecimento de impérios no contexto do Médio Oriente Antigo, particularmente da Assíria, em conjunto com as implicações e limitações deste conceito, veja-se TORO, Benjamin, (2014), pp.132-182.

¹³ Veja-se Anexo I, fig.1.

¹⁴ Teríamos de avançar no tempo até à época romana para encontrarmos o termo *imperium*, que aludia à autoridade executiva dos magistrados romanos em detrimento de uma referência à organização política. Por conseguinte, o sentido original da palavra associa-se à ordem, autoridade ou simplesmente poder. Veja-se TORO, Benjamin, (2014), pp.132-135.

¹⁵ COLÁS, Alejandro, (2007), pp.1-30; TORO, Benjamin, (2014), p.136.

Por último¹⁶, estabelece-se a ordem, isto é, instituem-se condições de estabilidade em conformidade com uma autoridade legítima que resultam num sentido de pertença ao império. Esta advém da convergência entre forças de coerção e consentimento.

Parece-nos então evidente que mesmo que o Império Neo-Assírio não fosse entendido na altura como tal, reúne as condições necessárias para que se possa abordar este período político enquanto uma realidade imperial.

Desta forma, os reinados de Aššurnasirpal II e Tiglat-Pileser III corresponderiam à fase inicial de constituição da Assíria caracterizada pelas primeiras tentativas de estabelecimento de uma estrutura imperial e, conseqüentemente, por vários momentos de instabilidade política. Foi a partir das conquistas militares de Aššurnasirpal II que a Assíria recuperou os territórios perdidos durante o II milénio a.C. e se estabeleceu como uma das potências mais importantes no Médio Oriente Antigo.

Por sua vez, foi com Tiglat-Pileser III, que a Assíria superou as suas fronteiras tradicionais e foi transformada no que hoje conhecemos como Império Neo-Assírio. Podemos considerar o reinado de Tiglat-Pileser III como um período intermédio, uma vez que este marca o final da chamada fase de conquista e o início da fase imperial propriamente dita, através da criação de um exército permanente. Este permitiu uma nova organização provincial que serviu de base à estrutura imperial, da qual Senaquerib e Assurbanípal foram protagonistas.

Senaquerib revelou ser um rei bastante relevante para o Período Neo-Assírio por ter travado várias campanhas militares contra as grandes potências da época. O mesmo se passou com o reinado de Assurbanípal no que toca às batalhas contra egípcios, babilónios e elamitas – territórios com um historial de relações políticas e diplomáticas complicadas, caracterizadas por diversas vicissitudes. Todas estas conquistas garantiram que a Assíria se tornasse o poder com maior extensão territorial até então, comportando, no seu auge, territórios da região sírio-palestinense, parte da Anatólia e do Egipto.

Devemos ainda deixar assente que o conceito de “fronteira” como hoje o entendemos teve a sua origem na época moderna, evocando um espaço fechado e estanque. No entanto, este termo deve ser entendido de acordo com o contexto histórico-cultural em análise e,

¹⁶ Estas três características podem seguir uma ordem diferente consoante os autores, aquilo que realmente é necessário ter em conta é o surgimento de um núcleo imperial, a existência de políticas periféricas de domínio e o contexto global da época em análise.

no caso da antiguidade, a noção de fronteira pressupunha limites ambíguos de uma determinada ordem política.

O estabelecimento, a conquista e o ultrapassar de fronteiras surge diversas vezes nas inscrições reais assírias: «[I ruled] from the Upper Sea to the Lower S[ea] (and) kings from the rising sun to (lit. “and”) the se[tt]ing sun] carried thei[r substantial] tribute to me. I made the people from the midst of the sea (and) those who live on hig[h] mountains bow down t[o] my [yok]e. (...)»¹⁷ remetendo-nos para uma zona de transição entre entidades políticas distintas agora conquistada e integrada na Assíria.

Obviamente não podemos deixar de ter em conta que a enunciação de fronteiras nas inscrições reais tem um forte carácter ideológico que tem por base uma intenção programática, querendo com isto dizer que pode não corresponder a um controlo político/territorial efetivo, material e permanente¹⁸. Posto isto, devemos compreender “fronteira” enquanto um termo difuso que para além de refletir uma realidade dinâmica e mutável, alude frequentemente a uma interação cultural.

Desenvolvimentos artísticos

O Período Neo-Assírio (século XI – século VII a.C.) caracterizou-se por um grande desenvolvimento artístico, marcado por diversas fases nas quais se destacam os quatro reinados citados acima. Com Aššurnasirpal II¹⁹ as representações visuais tinham um elevado grau de paralelismo com as fontes escritas, nomeadamente graças à utilização da chamada “inscrição standard” presente no mesmo suporte que a iconografia²⁰. As representações caracterizavam-se por um contorno linear onde grande parte dos pormenores era diretamente gravado na pedra em vez de esculpido²¹.

A imagética palaciana deste reinado é particularmente interessante pois revela um forte teor ritualístico e mágico conseguido através da utilização e repetição de figuras míticas e apotropaicas ao longo das várias salas do palácio.

¹⁷ Excerto da inscrição real de Assurbanípal 003 (i 39), *in* RINAP – [<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/corpus/>]. [Consultado a julho de 2018].

¹⁸ CAMELO, Francisco, (2011), pp.41-42.

¹⁹ Aššurnasirpal II parece ter sido um dos primeiros reis assírios a erigir uma série substancial de painéis esculpidos em pedra. A escolha deste material terá derivado daquilo que Aššurnasirpal teria visto e ouvido sobre a decoração na Síria, onde era recorrente a tradição hitita de esculpir as bases de pedra das paredes em argila. READE, Julian, (1979), p.17.

²⁰ WINTER, Irene J., (2010), pp.7-19.

²¹ STROMMENGER, Eva; HAGLUND, Christina, (1964), p.42.

Embora a maior parte dos registos iconográficos do palácio de Tiglat-Pileser III não tenham chegado aos nossos dias e as representações deste reinado sejam de facto um baixo-relevo mais liso, cujos detalhes seriam acrescentados através do desenho e da pintura²², considerámos este reinado fundamental para a análise em estudo porque, tal como em termos históricos, se trata de uma fase transitória, no sentido em que incorpora um certo experimentalismo no que toca à representação.

Até então os relevos de narrativas históricas, que serão o alvo central da presente investigação, eram constituídos por cenas individuais, divididas por registos. Contudo, no reinado de Tiglat-Pileser III, em conjunto com a multiplicação e o aumento da sobreposição de figuras, a representação do espaço complexificou-se potencializando a utilização do espaço pictórico na sua totalidade²³.

Este aspeto é relevante uma vez que é a partir deste fenómeno que os baixos-relevos começam a introduzir detalhes e elementos identificativos que conferem um maior realismo à cena intensificando a mensagem subjacente através do reconhecimento da particularidade.

Assim, quando chegamos ao reinado de Senaquerib e nos deparamos com uma série de relevos de narrativas históricas, ao longo da maior parte das salas do palácio, percebemos que este interesse no espaço ilusório da representação, para além de contribuir para um maior grau de historicidade²⁴, permitia que cada relevo fosse lido individualmente e, ao mesmo tempo, todos os relevos de cada sala pudessem ser lidos no seu conjunto.

Acrescenta-se ainda o uso livre de aspetos da paisagem enquanto caracterizadores de uma determinada região e a utilização constante de um único painel para composições individuais, em contraste com o sistema tradicional de dois registos de escultura narrativa separados por uma faixa de inscrição²⁵. Isto significa que foi precisamente graças a estes mecanismos simples que o espaço palaciano permaneceu contínuo e unificado embora apresentasse cada vez mais realidades distintas e eventos específicos.

É também no reinado de Senaquerib que as epígrafes passam a estar diretamente na ação, no plano pictórico da representação. Este aspeto vai desenvolver-se no palácio de

²² STROMMENGER, Eva; HAGLUND, Christina, (1964), p.42.

²³ WINTER, Irene J., (2010), p.34.

²⁴ *Op. cit.*, pp.34-36.

²⁵ READE, Julian, (1980), p.73.

Assurbanípal resultando em narrativas com uma maior especificidade histórica, que proliferam por todo o palácio.

Os registos iconográficos do reinado de Assurbanípal são caracterizados pelo excesso de informação visual²⁶. Devido à inclusão de textos e de episódios particulares em cada cena, o foco da ação acaba por se dissipar. Todavia, estas mesmas cenas que parecem dificultar a leitura da narrativa, pois exigem um olhar mais atento, contribuem simultaneamente para a totalidade da ação principal, resultando numa leitura mais complexa e completa da representação.

Claramente existem várias diferenças e aspetos pertinentes, artisticamente falando, nos restantes reinados²⁷ que seriam igualmente importantes e interessantes de explorar numa análise mais abrangente e complementar. Contudo, tendo em vista um estudo focado nas “imagens de violência” e no seu impacto nos próprios centros administrativos do poder assírio – os palácios – achámos que seria produtivo reger-mo-nos pelos relevos palacianos de reinados que correspondessem a diferentes fases da constituição da Assíria, na tentativa de perceber se a mensagem e a performatividade se mantêm ou se, pelo contrário, com o aumento de temáticas, existiria uma dissipação e/ou dispersão das mesmas.

²⁶ WINTER, Irene J., (2010), pp.37-38.

²⁷ Vejam-se, a título de exemplo, os desenvolvimentos artísticos nos reinados de Šalmanasar III (c. 858-824 a.C.) e Sargão II (c. 721-705 a.C.) em WINTER, Irene J., (2010), pp.33-38; COLLINS, Paul, (2008), pp.70-73.

I. Enquadramento Histórico

Durante muito tempo, num contexto ocidental, a imagem tradicional da Assíria era a de um povo bárbaro e violento, sedento de conquista e domínio de todos os povos. De facto, o seu colapso quase súbito no final do século VII a.C. permitiu que as construções sobre eles criadas pelo Antigo Testamento e pelos autores clássicos perdurassem.

As narrativas vetero-testamentárias forneciam uma interpretação teológica sobre a queda da Assíria, propondo uma leitura de represália divina devido à forma como os assírios conquistaram, dominaram e trataram os reinos de Israel e Judá²⁸.

Também nos textos clássicos os assírios eram equiparados à belicosidade dos persas que ao longo da história da Grécia aterrorizavam os gregos. Logo, os assírios serviram precisamente para demonstrar altos contrastes e posições, ao mesmo tempo que alimentavam a ideia de sobrevivência das crenças (religiosas e políticas) face às constantes ameaças externas²⁹.

As primeiras escavações de territórios assírios começaram entre 1843 e 1855, primeiramente por Paul-Émile Botta, depois por Austen Henry Layard e Hormuzd Rassam, e, em conjunto com a decifração de inscrições³⁰ assírias, algumas das quais, relacionadas com reis mencionados na Bíblia, tiveram grandes implicações para a civilização ocidental³¹. Mesmo com as descobertas arqueológicas dos séculos XIX e XX a reputação da insensibilidade assíria parecia confirmar-se dado que as fontes diretas textuais (inscrições, anais, cartas) e visuais (como estelas, estátuas, baixos-relevos)

²⁸ TORO, Benjamin, (2014), p.278.

²⁹ REDE, Marcelo, (2018), p.87.

³⁰ O início da decifração da escrita cuneiforme deu-se em meados do século XIX quando uma série de estudiosos, a partir de comparações entre documentos persas, conseguiram ler o que estava registado em persa antigo na Pedra de Behistun. Datada do reinado de Dario I (c. 522-486 a.C.), tornou-se uma espécie de Pedra da Roseta para a Mesopotâmia pois também era trilingue, apresentando a mesma inscrição em babilónico, elamita e persa antigo. Esta decifração atribuída a Henry Rawlinson permitiu o acesso à Mesopotâmia por uma via direta. Vejam-se OLMSTEAD, A. T. - *Darius and His Behistun Inscription*. The American Journal of Semitic Languages and Literatures. Vol. 55, N. 4 (Oct., 1938), pp. 392-416; THOMPSON, R. Campbell - *The Rock of Behistun. Wonders of the Past: The Roman of Antiquity and its Splendours*. Vol. 2, [s.d.], pp.467-476; MALBRAN-LABAT, Florence - *La version akkadienne de l'inscription trilingue de Darius a Behistun*. Roma: Gruppo Editorial Internazionale, 1994; KHLOPIN, Igor N. - *About the Behistun inscription*. Orientalia Lovaniensia Periodica. Vol. 5, 1974, Leuven: Departement Oosterse Studies, pp. 15-20.

³¹ A crença de que a civilização ocidental é essencialmente uma amálgama de tradições gregas e bíblicas tem fundações muito profundas, por isso persiste uma problemática do quanto essas duas tradições devem à Mesopotâmia, problemática esta que ainda não é reconhecida fora do mundo académico. Para aprofundar esta questão veja-se o capítulo sobre a descoberta da assíria de Julian Reade em FREITAS, António de (ed.), (2015), pp.24-43.

demonstravam que a dimensão militar era um dos pilares essenciais da governança assíria. Esta temática incluía a destruição de terras, pilhagem e exploração de populações e a humilhação de outros líderes nos diversos registos.

Contudo, com a sacralização da realeza³², na qual um dos principais propósitos da figura real era refletir os desígnios divinos, a guerra era entendida, em termos ideológicos, como um instrumento para restaurar a ordem, ao contrário dos pensamentos modernos. Assim, será necessário continuar o caminho, já iniciado, de desconstrução destes preconceitos e estereótipos. Apresentamos então uma síntese sobre a origem e o desenvolvimento da Assíria a fim de sistematizar o seu quadro histórico.

1.1. Antecedentes

Em termos geográficos, o coração da Assíria localizava-se entre o rio Tigre e os rios Zab Superior e Inferior³³, sendo normalmente demarcado por aquilo que ficou conhecido como o “triângulo assírio”³⁴, ou seja, a sul pela cidade de Aššur (moderna Qala'at Sherqat), a norte por Nínive (na atual província de Mosul) e a este por Arbela (moderna Erbil).

Dada a sua proximidade com os rios que permitiam a irrigação de terras, a cidade de Aššur - lugar de origem do reino assírio - possuía uma excelente posição geográfica que possibilitava a criação de vias de comunicação por toda a Mesopotâmia, estabelecendo contacto e trocas comerciais com as cidades vizinhas. O surgimento da Assíria está associada à origem de Aššur³⁵ enquanto cidade-estado, regida por um governante (*ensi*), no II milénio a.C.

³² É necessário distinguir o sagrado inscrito nas noções de governança - realeza sagrada - da atribuição explícita da divindade ao governante - realeza divina - ou seja, o governante mesopotâmico nunca foi percecionado como um deus. BRISH, Nicole (ed.), (2008), pp.75-101.

³³ Veja-se Anexo I, fig.2.

³⁴ Estas três cidades para além de serem centros religiosos relevantes foram, durante o II milénio a.C., importantes cidades culturais e políticas do norte da Mesopotâmia. Aššur encontrava-se na margem ocidental do rio Tigre, o que permitia o acesso e controlo sobre uma importante rota que se dirigia para os vales do rio Habur e do rio Eufrates. Nínive, tal como Aššur, controlava uma importante rota através do rio Tigre, mas ficava na margem oriental do mesmo. Arbela estava localizada nas margens ocidentais das Montanhas dos Zagros e controlava várias rotas que se dirigiam para o Irão.

³⁵ No milénio anterior, Aššur era uma cidade de pouca importância, tendo sido integrada no domínio de Akkad e da Terceira Dinastia de Ur (Ur III). RADNER, Karen - *Central Assyria, the lands between Assur, Nineveh and Arbela. Assyrian empire builders*. University College London, 2012 [<http://www.ucl.ac.uk/sargon/essentials/countries/centralassyria/>]. [Consultado a março de 2018].

Este período é então caracterizado por uma certa autonomia conseguida através da criação de entrepostos e colónias comerciais na região da Anatólia que permitiram o controlo e gestão de rotas estratégicas para regiões distantes como o Planalto Iraniano³⁶. Este papel de intermediário comercial, dirigiu Aššur para uma tendência expansionista. Contudo, ainda no II milénio a.C., Aššur integrou o reino fundado por Šamši-Adad I (c. 1796-1775 a.C.), sendo dominado durante vários anos por dinastias amorritas.

Devido à escassez documental durante este período, sabemos pouco sobre quais os principais acontecimentos que marcaram a realidade assíria, facto este que aponta para uma debilidade política. Os assírios foram ainda subjugados pelo reino de Mitani desde meados do século XV a.C.

Esta situação apenas se alterou com o rei assírio Aššur-uballit I (c. 1363-1328 a.C.) que promoveu uma mudança de mentalidade quando a Assíria ainda estava económica e politicamente sob o domínio hurrita³⁷. Este governante possibilitou a independência da Assíria através de uma maior relevância da coroa e do poder agora apoiada por um grupo abastado de famílias mercantis.

Um outro fator relevante para a história da Assíria deu-se com Tukulti-Ninurta I (c. 1243-1207 a.C.). O território assírio era relativamente pobre em terras aráveis, por isso era fundamental para a nova ideologia assíria que o rei fosse capaz de adquirir terras, o que impulsionou a expansão territorial³⁸. A mais importante conquista militar foi a da Babilónia cassita sob o reinado de Tukulti-Ninurta I. Porém, após a sua morte a Assíria enfrentou um período de convulsões, fraquezas generalizadas e perdas territoriais.

1.2. Período Neo-Assírio

Como vimos, a própria localização do território assírio foi relevante para o seu desenvolvimento, no entanto, a permeabilidade das suas fronteiras³⁹ tornou a Assíria alvo de ataques recorrentes. Apesar das invasões e conflitos externos, a Assíria conservou o

³⁶ TORO, Benjamin, (2014), pp.91-109.

³⁷ MORELLO, Nathan - *Aššur-uballit I*, The Royal Inscriptions of Assyria online (RIAo) Project, 2019 [http://oracc.museum.upenn.edu/riao/thekingdomofassyria13631115bc/ashuruballiti/]. [Consultado a janeiro de 2019].

³⁸ Esta expansão correspondeu ao chamado Império Meso-Assírio que atingiu o seu auge sob os reinados de Adad-Nirāri I (c. 1305-1274 a.C.), Šalmanasar I (c. 1273-1244 a.C.) e Tukulti-Ninurta I (c. 1243-1207 a.C.).

³⁹ Sobre a incorporação de diferentes cidades na Assíria e o consequente dinamismo/fluidez dos seus limites geográficos veja-se HARMANŞAH, Ömür, (2012).

seu núcleo geográfico⁴⁰, o que permitiu a criação de uma forma de autodefesa que conduziu a uma política de expansão militar, conquistando os povos vizinhos com vista ao saque e ao pagamento de tributos.

Este processo que era essencialmente útil para a preservação da sua subsistência durou um longo período de tempo, conhecido como o Período Meso-Assírio (séculos XVI - XI a.C.). Os reis assírios procuraram voltar à normalidade política, reafirmando a regra assíria e voltando às cidades e terras das quais haviam sido deslocados⁴¹. Assim, uma das motivações para a expansão territorial foi a correção de anomalias políticas.

A maior medida de coesão cultural/religiosa, o principal apoio da monarquia assíria e a sua própria ideologia foi reforçada pela escolha particular de um deus “nacional”⁴² - Aššur - que até então tinha sido um deus sem outros centros cúltricos, mas após a sua interligação à Assíria, «ascendeu à categoria de Enlil» e tornou-se líder do panteão divino.

Porque Aššur era a divindade preeminente que governava todos os deuses, a realidade política na terra deveria ser o reconhecimento da soberania do representante de Aššur: o rei assírio. Este enquanto vice-regente teria de executar os desígnios divinos, por isso as decisões reais e as normas de conduta humanas, incluindo os atos militares, eram estabelecidos e entendidos como desejo do próprio deus.

Por esta razão, o rei foi encarregue de expandir as fronteiras da Assíria, os territórios que ficavam para lá do seu domínio eram caóticos, selvagens. O objetivo desta expansão era desenvolver o projeto de um mundo civilizado, dominado pelo rei da Assíria no plano terreno e pelo deus Aššur no plano divino. Estas ambições, influenciadas pela tradição acádica e babilónica, resultaram numa titulação com forte cariz ideológico: “Rei do Universo”, “Rei das Quatro Regiões” ou “Rei dos Quatro Quadrantes”.

Os reis assírios tornaram-se “O Grande Rei” uma vez que, se Aššur era o deus supremo entre as divindades, o rei assírio deveria ser o seu único representante na terra. Posto isto,

⁴⁰ Segundo Parpola, os assírios enfrentavam novos desafios e problemas: estimular a coesão e a estabilidade interna dentro de um território composto de elementos heterogêneos; pacificar ou devastar ameaças externas que não aceitavam a autoridade assíria; promover a unidade da sucessão dinástica; e administrar os limites geográficos amplamente aumentados. *Apud* TORO, Benjamin, (2014), p.143.

⁴¹ Daí que esta recuperação dos territórios assírios seja entendida, por vezes, como uma reconquista.

⁴² O conceito de deus nacional é utilizado no sentido de expressar a relação estreita e exclusiva que o deus Aššur deteve com a cidade do mesmo nome e, consequentemente, com a expansão territorial encabeçada, num primeiro momento, por aquilo que ficou designado como “território de Aššur” (*māt Aššur*). O culto inicial a Aššur na cidade de Aššur deve ser tido em conta como um *numen loci*, ou seja, esta divindade deve ser entendida como uma personagem mitopoética da própria cidade, em detrimento de um membro profundamente enraizado no panteão mesopotâmico. Veja-se HARMANŞAH, Ömür, (2012), pp.61-65.

era importante que todos os reinos que estavam sob o controlo neo-assírio reconhecessem a autoridade do rei. Aqui, a vitória na guerra era vista como um dos fatores de legitimação do governante.

Desta feita, embora reis antecessores tenham sido importantes para a história do domínio assírio, o caminho para a hegemonia tornou-se mais evidente a partir do reinado de Aššurnasirpal II (c. 883-859 a.C.).

Aššurnasirpal II foi o primeiro rei assírio, desde Tiglat-Pileser I (c. 1114-1076 a.C.)⁴³ a alcançar o Mar Mediterrâneo, este acontecimento ficou marcado nos registos escritos pela celebração ritual de Aššurnasirpal no mar onde lavou as suas armas e fez sacrifícios aos deuses⁴⁴. A sua inscrição real regista um total de catorze campanhas militares, destacando-se os primeiros anos do seu reinado que se caracterizaram pela realização de expedições regulares.

A expansão que estava a ocorrer geograficamente era muito maior em termos ideológicos. Porém, nesta fase inicial, o poder assírio era conseguido e mantido através de um domínio indireto. Enquanto estratégia de controlo, as regiões conquistadas tinham como obrigação o pagamento de tributos regulares e foram submetidas ao poder de governantes provinciais assírios que reportavam tudo o que acontecia ao rei.

O Império Neo-Assírio culminou com a incorporação de territórios desde a Anatólia às Montanhas dos Zagros e da Arménia ao Golfo Pérsico. Devido à grande amplitude geográfica os assírios foram conduzidos para uma política de anexação de territórios em detrimento de uma área espacialmente contínua, ou seja, cada região, principalmente as cidades da periferia, era administrada como parte de um todo relativamente homogéneo⁴⁵. Em termos práticos, isto quer dizer que embora a força militar estivesse sempre presente e disponível, na verdade era apenas utilizada como um mecanismo de manutenção da ordem.

⁴³ Tiglat-Pileser I foi um rei bastante importante para a génese do Império Assírio uma vez que alcançou alguma supremacia política nos momentos conturbados que regeram o século XII a.C. através de campanhas militares. Destas destacam-se as campanhas no norte da Síria pois permitiram o contacto e a transferência de tradições artísticas, nomeadamente arquitetónicas (adoção do ortóstato e dos *bīt ḫilāni*, construções que resultaram da adaptação dos *ekallu* hititas, isto é, palácios de dimensões relativamente reduzidas que seriam meramente residenciais). Aprofunde-se estas questões em WINTER, Irene, (1993), pp.27-28.

⁴⁴ ZAMAZALOVÁ, Silvie - *Assurnasirpal II, king of Assyria (883-859 BC)*. *Nimrud: Materialities of Assyrian Knowledge Production*, The Nimrud Project at Oracc.org, 2015 [<http://oracc.iaas.upenn.edu/nimrud/ancientkalhu/thepeople/assurnasirpalii/>]. [Consultado a março de 2018].

⁴⁵ REDE, Marcelo, (2018), pp.91-93.

Neste sentido, percebemos que a Assíria não era um território contínuo, mas um núcleo imperial pontilhado de "ilhas"⁴⁶ ou províncias remotas, vizinhas de outros territórios que eram considerados aliados ou vassalos. Podemos também evocar a ideia de “rede” para aludir à união das cidades periféricas⁴⁷, procurando refletir a realidade dinâmica e múltipla que constituía o império.

A Assíria só exercia controlo territorial direto no núcleo imperial e em regiões relativamente limitadas, enquanto as autoridades provinciais assírias controlavam diretamente as capitais provinciais, as áreas ao seu redor e as zonas ao longo de importantes rotas comerciais.

Os reinados de Šamši-Adad V (c. 823-811 a.C.) até ao de Aššur-Nirāri V (c. 754-745 a.C.)⁴⁸ caracterizaram-se enquanto períodos de enfraquecimento do domínio assírio em virtude da elite de governantes provinciais que agia com grande independência, assumindo o poder nas suas delegações e, conseqüentemente, fragilizando a autoridade central da capital assíria.

Uma nova fase marcada pela reestruturação interna da Assíria foi alcançada através da usurpação de Tiglat-Pileser III (c. 744-727 a.C.)⁴⁹. A partir deste reinado, as conquistas militares passaram a ser articuladas com os poderes centrais em detrimento da mera anexação ou submissão de territórios.

Outra grande transformação, para além da instalação de um exército permanente, foi o desenvolvimento de uma máquina de guerra. Os assírios adotaram o carro de guerra mais ligeiro, aumentaram as importações de ferro como matéria-prima para o desenvolvimento de armas e fortaleceram o uso extensivo de cavalaria⁵⁰. Por conseguinte, deu-se um

⁴⁶ Este controlo indireto era particularmente evidente pela existência de "estados-tampão", um conceito avançado por Parker, para definir uma entidade que se encontrava entre dois ou mais estados rivais e as suas respetivas esferas de influência. A existência de vários estados situados em regiões estratégicas permitiu apoiar ou mesmo impor a neutralidade entre eles, proporcionando um grau de segurança para ambos os lados. Por exemplo Šubria era um território de substrato hurrita que se apresentava como neutro perante duas grandes potências, a Assíria e Urartu. Veja-se PARKER, Bradley - *The Mechanics of Empire. The Northern Frontier of Assyria as a Case Study in Imperial Dynamics*, 2001; TORO, Benjamin, (2014), p.165.

⁴⁷ PARKER, Bradley, (2014), pp.283-284.

⁴⁸ NOVOTNY, Jamie - *The Assyrian Empire (883-745 BC)*. [The Royal Inscriptions of Assyria online \(RIAO\) Project](http://oracc.museum.upenn.edu/riao/theassyrianempire883745bc/), 2017 [http://oracc.museum.upenn.edu/riao/theassyrianempire883745bc/]. [Consultado a março de 2018].

⁴⁹ Na primeira metade do século VIII a.C., com a ascensão de Urartu na Anatólia, a supremacia assíria encontrou um período difícil. Foi precisamente no reinado de Adad-Nirāri V, após a derrota assíria contra o rei de Urartu, Sarduri II, que sucedeu uma revolta interna, revolta esta que estará na origem da ascensão de Tiglat-Pileser III ao trono.

⁵⁰ TORO, Benjamin, (2014), pp.151-157.

desenvolvimento e melhoramento militar assírio que contribuiu para as diferentes dimensões das campanhas como as batalhas em campo aberto ou a técnica de sitiarem cidades.

Com a efetivação destas mudanças, Tiglat-Pileser III⁵¹ fundou duas novas províncias na região controlada pelos medos e, por volta de 743 a.C., realizou uma batalha na cidade de Arpad. A vitória assíria fez com que o domínio de Urartu recuasse até à sua capital Turuşpa, assinalando o início da expansão assíria para a costa do Mediterrâneo.

Um dos aspetos mais relevantes deste reinado foi a constante atividade na Babilónia que culminou com a sua conquista em cerca de 731 a.C. Em função deste triunfo, Tiglat-Pileser III apropriou-se do título tradicional de "rei de Sumer e de Akkad", assim como se declarou "rei da Babilónia", algo que nenhum dos seus antecessores havia feito. Tanto a Assíria quanto a Babilónia estavam sob a autoridade de um único rei, uma situação que criou complicações geopolíticas, que viriam à tona nos reinados dos seus sucessores.

Quando Tiglat-Pileser III morreu, Šalmanasar V (c. 726-722 a.C.)⁵², seu filho e sucessor, subiu aos tronos da Assíria e da Babilónia, procurando seguir os passos do seu pai através da conquista e anexação de várias terras e cidades estrangeiras. Šalmanasar V foi sucedido por Sargão II⁵³ que apenas menciona o irmão uma vez, nas suas inscrições reais, como um rei tirano que não respeitou os deuses e se apoderou da cidade de Aššur.

A própria escolha do seu nome, Sargão, cujo significado se poderia traduzir como “rei verdadeiro”, remetia para a sua legitimidade em governar, aludindo automaticamente à tradição imperial de Sargão de Akkad. Contudo, a Assíria central revoltou-se contra o novo rei, dando espaço a ataques de cidades inimigas. Merodach-Baladan, uma figura do movimento anti-assírio na Babilónia, uniu forças com o Elam e juntos enfrentaram o exército assírio na cidade de Der (perto do atual Tell Aqar, em Badra)⁵⁴.

Após a perda da coroa babilónica, Sargão II conseguiu consolidar o seu domínio na Assíria, continuando a política de conquista e anexação de territórios. O seu triunfo mais

⁵¹ RADNER, Karen - *Tiglath-pileser III, king of Assyria (744-727 BC)*. *Assyrian empire builders*. London: University College London, 2012 [http://www.ucl.ac.uk/sargon/essentials/kings/tiglatpileseriii/]. [Consultado a março de 2018].

⁵² *Idem* - *Shalmaneser V, king of Assyria (726-722 BC)*. *Assyrian empire builders*. London: University College London, 2012 [http://www.ucl.ac.uk/sargon/essentials/kings/shalmaneserv/]. [Consultado a março de 2018].

⁵³ *Idem* - *Sargon II, king of Assyria (721-705 BC)*. *Assyrian empire builders*. London: University College London, 2012 [http://www.ucl.ac.uk/sargon/essentials/kings/sargonii/]. [Consultado a março de 2018].

⁵⁴ Veja-se WATERS, Matthew, (2013), pp. 479-486 para analisar as relações entre a Assíria, a Babilónia e o Elam durante o Período Neo-Assírio.

significativo ocorreu por volta de 710 a.C. quando finalmente conseguiu recuperar a coroa babilônica, atribuindo posteriormente um papel na administração da Assíria ao seu filho e príncipe herdeiro Senaquerib (c. 704-681 a.C.).

Sargão II acabou por morrer na Anatólia numa batalha contra o reino de Tabal. O seu falecimento correspondeu a dois aspetos disruptivos na conceção da realeza assíria a derrota na batalha e a perda do seu corpo para o exército inimigo⁵⁵.

Após a trágica morte de Sargão II, Senaquerib⁵⁶ assumiu o controlo da Assíria e da Babilónia que continuou a ser um problema constante ao longo do seu reinado. A devastação da cidade da Babilónia por volta de 689 a.C. marcou o fim de uma série de campanhas políticas fracassadas por parte de Senaquerib para garantir o seu poder nesta região.

Das suas campanhas militares destaca-se ainda a tentativa de domínio de Jerusalém onde os assírios capturaram quarenta e seis cidades de Judá (incluindo Lachish), sitiaram Jerusalém e derrotaram as forças auxiliares egípcias e núbias de Ezequias.

No final do seu reinado, Senaquerib nomeou Assaradão (c. 680-669 a.C.), o seu filho mais novo, como seu sucessor. Esta decisão, no entanto, não foi aceite universalmente pela família nem pela corte, levando a que Assaradão saísse de Nínive para a sua própria proteção⁵⁷.

Após o assassinato de Senaquerib, Assaradão subiu ao trono, procurou pacificar e conciliar as relações entre a Assíria e a Babilónia, chegando a patrocinar projetos de construção na Babilónia e a reconstruir o santuário dedicado a Marduk que havia sido destruído pelo seu pai.

No seu reinado, o exército assírio lutou contra o Elam e os Medos, derrotou as tribos Gambulu e Bīt-Dakkūri e marchou em direção ao Levante, ao deserto da Arábia, procurando invadir o Egípto.

⁵⁵ Este acontecimento marcou negativamente os seguintes reinados já que Senaquerib, seu filho, foi assassinado e o reinado de Assaradão, seu neto, foi assombrado por conspirações e doenças. Veja-se TADMOR, Hayim; LANDSBERGER, Benno Landsberger; PARPOLA, Simo Parpola - *The Sin of Sargon and Sennacherib's Last Will* in *State Archives of Assyria Bulletin [SAAB]* III/1, 1989.

⁵⁶ RADNER, Karen - *Sennacherib, king of Assyria (704–681)*. *Knowledge and Power*. Higher Education Academy, 2016 [<http://oracc.museum.upenn.edu/saao/knpp/essentials/sennacherib/>]; NOVOTNY, Jamie - *Sennacherib (704–681 BC)*. *Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 3: Sennacherib*. Sub-project of the RINAP Project, 2018 [<http://oracc.org/>]. [Consultados a março de 2018].

⁵⁷ NOVOTNY, Jamie - *Esarhaddon (680–669 BC)*. *Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 4: Esarhaddon*. Sub-project of the RINAP Project, 2017 [<http://oracc.org/>]. [Consultado a julho de 2018].

Quando Assaradão morreu, numa campanha no Egito, Naqi'a terá sido a responsável pela subida ao trono de Assurbanípal (c. 668-631 a.C.). Por volta de 672 a.C., antes da sua morte, Assaradão anunciou que o seu filho Šamaš-šum-ukin (c. 652-648 a.C.) seria o futuro rei da Babilónia, terra subordinada da Assíria, e que o seu outro filho, Assurbanípal seria o sucessor do trono assírio, provavelmente, tendo em vista uma monarquia dupla. Assim, a dualidade regional e geográfica estava confinada a um lugar ideológico único⁵⁸.

No entanto, Assurbanípal considerava que o seu irmão lhe deveria prestar vassalagem, reservando para si um papel preeminente na vida religiosa e pública babilónica. A situação tornou-se cada vez mais volátil, especialmente quando as relações amistosas entre a Assíria e o Elam, que Assaradão tinha iniciado, se desintegraram. O exército assírio finalmente invadiu o Elam por volta de 653 a.C. com vista à submissão desta região.

Na prática, o controlo assírio sobre o Elam era frágil, e isso tornou-se óbvio quando Šamaš-šumu-ukin, com o apoio do Elam e outros inimigos da Assíria, reivindicou a preeminência sobre os assírios, declarando que Assurbanípal nada mais era do que um governante babilónico em Nínive, e isso levou à guerra aberta.

O exército assírio foi enviado para a Babilónia e, após quatro anos de guerra, finalmente dominou esta ameaça. Pensa-se que Šamaš-šumu-ukin terá cometido suicídio quando a Babilónia foi tomada. Assurbanípal absteve-se de se proclamar rei da Babilónia, em vez disso instalou como governante Kandalanu, cujas origens e personalidade são tão sombrias que existem teorias (bastante improváveis) de que, na realidade, se trataria de um *alter ego* de Assurbanípal⁵⁹.

Embora possamos constatar algumas fragilidades do poder e tensões no seio das próprias elites assírias, este período, entre os séculos VIII e VII a.C., ficou conhecido pelo termo *pax assyriaca* uma vez que se caracterizou pela estabilidade política, prosperidade e crescimento económico na Assíria.

Não obstante, com a morte de Assurbanípal, o Império Neo-Assírio entrou num longo período de crise, dando lugar a várias guerras civis. Os reinos vassalos, nomeadamente os caldeus/babilónios, revoltaram-se contra a Assíria a partir da aliança estabelecida com

⁵⁸ ATAÇ, Mehmet-Ali, (Mar. 2006), pp.76-79.

⁵⁹ RADNER, Karen - *Assurbanipal, king of Assyria (669–c.630)*. Knowledge and Power. Higher Education Academy, 2017 [<http://oracc.museum.upenn.edu/saao/knpp/essentials/assurbanipal/>]. [Consultado a março de 2018].

as populações dos Zagros e do Planalto Iraniano que haviam saqueado e destruído a cidade de Aššur por volta de 614 a.C⁶⁰.

A Babilônia emergiu como grande potência do Médio Oriente Antigo, sob o reinado de Nabopolassar (c. 658-605 a.C.), responsável pela captura e destruição da cidade de Nínive⁶¹. A Assíria, já enfraquecida, viu o cessar do seu império com a aliança entre os medos e os babilônios que destruíram os principais centros administrativos do poder assírio. Um último rei assírio Aššur-uballit II (c. 611-609 a.C.) manteve o controle de algumas províncias ocidentais, mas o poder assírio acabou por desabar.

A discussão sobre o colapso do Império Neo-Assírio ainda se mantém uma vez que restam muitas dúvidas⁶² sobre as razões que levaram ao final deste grande domínio e respectivas consequências. Contudo, as descontinuidades na cultura material ou os assentamentos que sofreram um abandono regional progressivo ou abrupto, o desaparecimento do movimento de matérias-primas e a inexistência de textos escritos dentro e fora do núcleo seriam uma demonstração da queda do império⁶³.

1.3. O discurso de poder

O discurso ideológico assírio pretendia justificar as decisões reais e, em contrapartida, dar-lhes uma base “moral” no sentido em que as ações do governante correspondiam ao cumprimento da ordem divina.

É possível estabelecer um paralelismo entre o rei e os deuses⁶⁴, embora o rei nunca seja divinizado na Mesopotâmia, a verdade é que, especialmente durante o Período Neo-Assírio, a proximidade entre o governante e os deuses é maior, resultando numa conceção de realeza sagrada, onde o rei era considerado o sumo-sacerdote e agia em nome de Aššur.

Esta associação do governante com o ofício sacerdotal e a sua identificação com a governança articulava a sua agência na mediação entre os domínios divino e terreno. O

⁶⁰ TORO, Benjamin, (2014), p.276.

⁶¹ Metropolitan Museum of Art, (1995), pp.30-31.

⁶² Segundo Machinist, as crônicas babilônicas nunca mencionam uma data definitiva do fim do domínio assírio, aliás estes registos afirmam que o exército assírio ainda lutava três anos após o colapso das últimas capitais imperiais. *Apud* TORO, Benjamin, (2014), p.280.

⁶³ TORO, Benjamin, (2014), p.137; pp.275-280.

⁶⁴ Será interessante analisar que o efeito inverso também se verifica. No Médio Oriente Antigo, os deuses são reciprocamente investidos de títulos e atributos da realeza (como estando sentados num trono ou segurando um cetro). A troca de metáforas e práticas de autoridade alude a uma indefinição da fronteira entre identidades/atributos de divindades e governantes, os dois muitas vezes encontram-se num campo heroicizado. No sentido de explorar estas questões, veja-se SMITH, Gary, (1982), pp.18-38.

mesmo seria dizer que a realeza constituía o *axis mundi*⁶⁵, ou seja, o meio que permitia a comunicação entre os dois planos.

Durante muito tempo, no campo académico, a religião tinha sido usada como um importante precursor da noção de ideologia⁶⁶. Porém, é necessário ter em consideração que as categorias de religião e poder político são difusas uma vez que o ritual e a crença são parte integrante da teorização política e que a religião se manifesta enquanto um componente tão real quanto a própria economia⁶⁷.

Assim, todos os elementos que faziam parte e levavam a cabo a implantação da hegemonia assíria (desde tratados, alianças, casamentos diplomáticos, negociações, até à dinâmica das campanhas militares) precisavam de ser incorporados num discurso único que refletisse uma realidade unívoca.

Para os mesopotâmios, o Cosmos era concebido segundo uma ideia de *creatio continua*, ou seja, uma ordem que deveria ser restabelecida constantemente. Em função disso, o poder real correspondia a um instrumento dos deuses⁶⁸ usado para estabelecer a ordem no mundo.

Isto significa que os elementos disruptivos eram vistos como parte do Cosmos, sendo responsabilidade do rei integrar esses elementos na ordem existente. Sob os auspícios de manter ou restabelecer a ordem, a guerra legitimava-se como contra violência para afastar um perigo ameaçador⁶⁹.

Como tivemos oportunidade de frisar o deus Aššur ganha uma dimensão transcendente aquando da expansão assíria, traduzida pela aproximação à singularidade divina nos registos escritos. No século VII a.C. a religião assíria, tendo por base as elites religiosas

⁶⁵ CARAMELO, Francisco, (2012), p.4.

⁶⁶ Relativamente ao conceito de ideologia, tanto para os funcionalistas durkheimianos como para os marxistas estruturais, foi concebido como uma dimensão universal da vida social e central para a coesão da mesma. Por um lado, a ideologia foi vista a partir de uma perspetiva neutra como uma visão do mundo cultural que incluía um conjunto de ideias, valores e pressupostos fundamentais para uma sociedade e partilhados por todos os seus membros. Por outro lado, a ideologia também foi entendida como um conjunto de doutrinas promovidas pelo grupo social dominante. Doutrinas essas que promoviam os seus interesses sobre os interesses dos outros grupos da sociedade. Veja-se BELL, Catherine, (2009), pp. 187-188.

⁶⁷ BRISH, Nicole (ed.), (2008), p.267.

⁶⁸ Os mesopotâmios criam que a instituição da realeza havia sido iniciada com os deuses. Posteriormente, as próprias divindades designavam indivíduos, com características físicas e psicológicas excecionais, para governar que teriam o apoio divino se revelassem capacidade e adequação para o cargo. Veja-se a lista real suméria em ETCSL t.2.1.1. [Consultado a dezembro de 2017] para compreender a dimensão divina da realeza e a hegemonia das várias cidades nas quais a realeza se fixa.

⁶⁹ PONGRATZ-LEISTEN, Beate, (2007), pp.13-14.

e intelectuais, apresenta uma tendência monoteizante⁷⁰, todavia, é necessário ter presente que o monoteísmo é uma construção lenta e gradual e por isso mesmo não se efetiva a definição do único nesta época. Talvez fosse mais correto falar da religião assíria como henoteísta na medida em que, por um lado, há uma sobreposição de uma divindade sobre todas as outras e, por outro lado, a maturação da ideia de divindade única entre os assírios coexiste com as percepções teológicas múltiplas⁷¹.

As fontes expressam essa idiosincrasia, colocando o governante no seio desse vínculo entre os deuses e a *humanidade*. O principal dever do rei era manter, proteger e expandir o domínio de Aššur, restaurando a ordem sobre o caos no mundo, por isso reinar era uma missão ordenadora e salvífica, não querendo com isso dizer que se tratava de uma ação proselitista⁷². A guerra assíria não derivava de uma imposição religiosa, quer em termos da adoração de uma divindade específica, quer em termos da adoção de um determinado culto religioso.

Os inimigos do rei assírio eram igualmente entendidos como oponentes do deus Aššur, cabia então ao governante afirmar o seu estatuto e o seu papel não só como soberano de Aššur, mas também como rei universal. A guerra, concebida como um desafio ordálico⁷³, era, tal qual como a caçada, necessária para estabelecer e manter a ordem política e, simultaneamente, a paz e a prosperidade. Ambas traduzem a dimensão heroica do rei assírio contra as forças selvagens e adversas do mundo, evocando a luta cósmica da ordem contra o caos.

As caçadas a animais selvagens eram uma das atividades reais. Num primeiro momento, as caçadas poderiam servir como treino para as campanhas militares uma vez que os animais como habitantes de uma paisagem a ser penetrada, conquistada, destruída ou transportada se assemelhavam aos inimigos assírios, e o seu domínio refletia o poder das hierarquias políticas, a legitimidade e as reivindicações de governança.

O leão, o animal incessantemente escolhido para estas caçadas, atacava rebanhos e o touro, outro animal frequentemente caçado, causava prejuízos às lavouras⁷⁴, por isso,

⁷⁰ Tendo em consideração a amplitude geográfica e cronológica da Mesopotâmia, o seu sistema religioso demonstrou ser inclusivo pois deteve um caráter heterogêneo nas suas concepções teológicas e práticas, assumindo singularidades locais e sincretismos. Esta aproximação à divindade única pode ser analisada noutras épocas com divindades como Marduk (no Período Babilónico) e Inanna/Ištar (no Período Acádio). Sobre a permanência da pluralidade religiosa mesopotâmica leia-se ALMEIDA, Isabel, (2015), pp.49-91.

⁷¹ Veja-se CAMELO, Francisco, (2007), pp. 165-175.

⁷² PARKER, Bradley, (2011), pp.366-367.

⁷³ POZZER, Katia, (2011a), p.20.

⁷⁴ TAKLA, Philippe Racy, (Jan. 2009), pp. 66-67.

matá-los garantia a sobrevivência da economia assíria, exaltando o governante e a sua habilidade.

Num segundo momento, as caçadas possuíam uma dimensão cultural já que eliminar o animal selvagem refletiria a aniquilação do inimigo, do caos, do extramuros. Esta apropriação das criaturas equivalia à função primordial da realeza: o rei, enquanto pastor, deveria proteger o seu rebanho e levá-lo à prosperidade, ao mesmo tempo que penetrava na Natureza a fim de estabelecer a harmonia e ordem cósmicas.

As caçadas eram um sinal de poder e superioridade do governante, onde este se materializava como o “rei guerreiro”⁷⁵. Ao domesticar o animal selvagem, o rei demonstrava o seu valor e a sua coragem (recebendo conseqüentemente as características positivas atribuídas ao animal em questão, como a força) e, ao mesmo tempo, confirmava a escolha divina para a governança, escolha esta que se aproximava da ideia de *primus inter pares*).

Tal como os animais selvagens simbolizam a vida além da civilização, a criação de jardins, de zoológicos, de parques de jogos e de exposições de animais raros e exóticos eram símbolos de grande poder⁷⁶.

Os jardins neo-assírios assumiram uma dimensão política porque fruía de plantas e animais exóticos, trazidos para a Assíria, de reinos distantes que a constituíam, por conseguinte, o jardim funcionava como um microcosmos do próprio império.

Mais uma vez, a criação de jardins pode ser facilmente compreensível enquanto mecanismo da ideologia real assíria a partir do momento em que a relacionamos com o epíteto do rei enquanto jardineiro/lavrador. O rei assírio perpetuava o crescimento e a abundância da Assíria, surgindo muitas vezes como aquele que é capaz de transformar terras áridas e desertas em solo fértil. Graças ao trabalho persistente e à beneficência divina, o jardim tornou-se a representação do triunfo humano sobre a natureza indomável. Isto significa que o jardim assírio era, por excelência, a representação do espaço civilizado e tinha uma forte carga/presença divina⁷⁷.

A criação destes espaços, assim como a própria estabilidade agrícola apenas era exequível graças à organização política, a partir da qual, por exemplo, era possível o

⁷⁵ Vejam-se as dimensões guerreiras na representação do rei assírio em COLLINS, Paul, (2014), pp.622-630.

⁷⁶ COLLINS, Billie Jean (ed.), 2002, p.286.

⁷⁷ AMRHEIN Anastasia, (2015), pp.92-93.

estabelecimento de canais de irrigação⁷⁸. A própria possibilidade de controlar a água e a sua circulação contribuía para ideia de um microcosmos representativo da totalidade, de um mundo em que o rei dominava. Todavia, o sucesso do rei assírio era indissociável do apoio e proteção divinos.

O registo das campanhas militares e das obras de edificação promovidas pelo rei revelavam a dimensão do poder assírio conseguido através da capacidade de gerir os recursos de um território vasto, garantido a sua estabilidade económica. As vias de comunicação que permitiam a interligação entre todas as partes da Assíria espelhavam não só o contacto e a circulação de matérias-primas, produtos, bens exóticos e objetos luxuosos, mas também a difusão de ideias e mentalidades que, em última instância, resultaram em transformações e dinâmicas culturais.

Uma política comum desenvolvida por muitos reinos e impérios na antiguidade - da qual a Assíria não foi exceção - foi a fundação de uma capital como manifestação de poder e identidade de um governante específico⁷⁹.

Segundo Ömür Harmanşah, esta decisão seria, em grande parte, económica no sentido em que o deslocamento do centro administrativo permitiria uma participação mais ativa nas redes de comércio e intercâmbio, um maior acesso a recursos metalúrgicos e a cobrança quase direta de tributos nas zonas provinciais⁸⁰. No entanto, também é um movimento estrategicamente significativo para fins militares e ideológicos já que estas transferências pretendiam neutralizar o poder político de todas as cidades criando padrões de autoridade e fidelidade a nível social e geográfico.

Depois da *fixação da realeza*, numa capital pré-existente ou numa nova capital, era fundamental realizar obras públicas, desde a fundação de templos e conservação de construções de reinados anteriores, até à criação de monumentos periféricos. Estes últimos visavam a marcação literal de territórios distantes, sucessivamente incorporados nas fronteiras assírias, cuja inacessibilidade, ao contrário das restantes construções, conferia que não se destinavam à visibilidade política, mas sim que se erguiam

⁷⁸ HARMANŞAH, Ömür, (2012), p.68; RADNER, Karen - *Nineveh, Assyria's capital in the 7th century BC. Knowledge and Power*, Higher Education Academy, 2017 [<http://oracc.museum.upenn.edu/saao/knpp/essentials/nineveh/index.html>]. [Consultado a março de 2018].

⁷⁹ Veja-se Anexo II, figs. 3 e 5.

⁸⁰ HARMANŞAH, Ömür, (2012), p.67.

metaforicamente como símbolos de apoio e proteção divina, demonstrando a vontade de controlar e proteger o território e os seus recursos⁸¹.

As grandes construções públicas tinham como objetivo imortalizar os feitos dos governantes e, concomitantemente, reforçar o prestígio assírio, impressionando e superando os potenciais adversários. Das grandes construções imperiais há que destacar a própria criação do palácio real cuja monumentalidade refletia o sucesso governativo, podendo até servir como metonímia para o governante⁸².

⁸¹ SHAFER, Ann Taylor, (2007), pp.133-146; SHAFER, Ann Taylor, (1998), pp.51-80.

⁸² WINTER, Irene J., (1993), p.36.

II. Retórica da Arte

A construção de grandes impérios corresponde a uma maior produção artística e o Império Neo-Assírio não é exceção. O rei, escolhido por Aššur em concordância com os restantes deuses, era o responsável pela concretização da vontade e da ordem divinas no plano terreno. Portanto, o rei assírio tinha o direito de intervir nos territórios, dominá-los e levá-los à prosperidade.

A supremacia e a superioridade do poder assírio eram transmitidas através de vários suportes (como estelas, inscrições, relevos) contudo, o instrumento que melhor refletia essa questão era o Palácio Real. Este era simultaneamente a residência real, o centro administrativo e o lugar de muitas atividades (burocráticas, cerimoniais, entre outras)⁸³.

O palácio, ainda que não de uma forma totalmente consciente, retratava as ambições do rei e era o centro a partir do qual a governança era exercida. Toda a sua construção, desde a disposição das salas e a criação de jardins até aos esquemas decorativos, se centrava na expressão da realeza.

Embora a organização espacial e os motivos decorativos estejam intrinsecamente ligados à função do palácio, como teremos oportunidade de explorar mais tarde, os textos e inscrições reais que aludem à sua construção privilegiam a retórica e a intenção em detrimento dos seus aspetos práticos⁸⁴.

O discurso do rei sobre o seu palácio é sempre comemorativo, dado que esta construção concentra em si grande parte do valor da capital do império⁸⁵. Dito isto, percebemos que o palácio era interpretado como a sede de um reinado e não apenas como residência real.

Ao longo do I milénio a.C., simultaneamente a esta política supra-urbana, o relevo sobre pedra desenvolve-se, afirmando-se sobretudo nas paredes dos palácios. A maior parte dos relevos que nos propomos a analisar correspondem a relevos narrativos, ou seja, para utilizar a definição de Kraeling⁸⁶, representações de eventos particulares envolvendo

⁸³ Daí que alguns autores, como Irene Winter (WINTER, Irene J., (1993)), recorram ao termo “instituição” para desenvolver a sua análise sobre os palácios neo-assírios.

⁸⁴ Veja-se por exemplo o estudo sobre as palavras e atributos utilizados para descrever os palácios assírios aquando da sua construção em GARELLI Paul - *La conception de la beauté en Assyrie* in *Lingering over Words: Studies in Ancient Near Eastern Literature*. Atlanta: The Scholar's Press, 1990.

⁸⁵ Veja-se o exemplo do Palácio de Senaquerib, intitulado pelo mesmo como o “Palácio Sem Rival” em WINTER, Irene J., (1993), p.37.

⁸⁶ KRAELING, C. H., citado por WINTER, Irene J., (2010), p.4.

personagens específicas, onde a ação e os figurantes podem ser, mas não necessariamente, históricos.

2.1. Imagem: uma definição

Tendo em consideração que a nossa análise envolverá as questões ligadas à performatividade dos baixos-relevos achámos que seria produtivo e necessário compreender melhor o nosso objeto de estudo e o seu carácter simbólico começando por perceber o que são imagens.

Para uma definição de imagem é preciso sublinhar que esta estabelece, desde o seu aparecimento, um diálogo com as palavras. Este aspeto é especialmente visível no contexto mesopotâmico, uma vez que a escrita cuneiforme era, originalmente, feita a partir de ideogramas⁸⁷. Por isso, para estudar uma imagem, precisamos lê-la como um texto, no sentido em que devemos ter sempre presente a dialética que estabelece com os seus vários elementos, as suas “palavras”.

A relação entre texto e imagem assume uma variedade de formas nos relevos neo-assírios, o texto pode: ser incorporado na representação e, neste caso, trata-se de um texto curto (podendo ser um excerto de textos mais extensos); encontrar-se subjacente às representações; estar numa relação mais próxima da representação, correspondendo diretamente ao que é apresentado; ou a organização estrutural da narrativa visual pode seguir a organização estrutural da língua acádica⁸⁸. Combinar estes dois modos de expressão torna a mensagem mais eficaz.

A palavra é um signo fonético, dado que deveria ser lido em voz alta ou subvocalizado, enquanto a imagem é um signo visual⁸⁹. Contudo, ambos adquirem o seu significado através de uma convenção social.

Os relevos dos palácios assírios demonstram-nos precisamente a formação de convenções a partir do momento em que usam a redundância e a repetição como método para garantir

⁸⁷ Para uma melhor compreensão desta ambivalência entre a escrita e a imagem que se mantém ao longo do tempo veja-se o diagrama de MITCHELL, W.J.T., (1984), pp.512-521 que procura elucidar o desenvolvimento de sistemas de escrita.

⁸⁸ Isto é, seguem a formulação sujeito-objeto-verbo. Veja-se o exemplo “rei-cidadela-conquista” e respetiva clarificação em WINTER, Irene, (2010), pp.74-76.

⁸⁹ MITCHELL, W.J.T., (1996), p.55.

a recepção⁹⁰, permitindo desta maneira que o público se adaptasse e familiarizasse com os novos modos de expressão.

Tanto o texto como a imagem, duas estruturas semelhantes embora independentes, revelam a ideologia e representam a retórica real do Período Neo-Assírio, onde o rei não é apenas o assunto, o ator principal, mas é também o autor da mensagem.

Mitchell afirma que a retórica efetiva é caracteristicamente definida como uma estratégia de duas formas de persuasão - verbal e visual - ou seja, o orador ilustra as suas reivindicações com exemplos poderosos, fazendo o ouvinte ver e não apenas ouvir o seu ponto de vista⁹¹. Podemos dizer que o mesmo acontece nos baixos-relevos parietais, uma vez que, tanto o conteúdo quanto a estrutura das inscrições e das imagens, seguem uma organização semelhante em torno de um princípio de governança de sanção divina e uma articulação explícita da ação e respetiva consequência, articulando-se assim como exemplos concretos que fazem o público ver e ouvir a voz do rei.

O significado de uma imagem não corresponde à representação de uma coisa, mas sim à representação psíquica de uma coisa, por esta razão não estabelece forçosamente uma referência simples e direta ao objeto a que se associa⁹², pode representar uma ideia, por exemplo. É precisamente por isso que a palavra surge em conjunto com a imagem. Se todas as imagens apresentam uma multiplicidade de significados, o espectador pode escolher ler uns em detrimento de outros, no entanto, com a presença do texto há a identificação de pequenos elementos ou da totalidade da representação.

No que diz respeito à mensagem simbólica⁹³, a linguagem já não pretende guiar nem identificar, mas sim interpretar, orientando o espectador, ao mesmo tempo que o condiciona. Isto significa que a finalidade da linguagem é a elucidação, mas, obviamente, esta elucidação é seletiva⁹⁴. É interessante pegar neste ponto precisamente porque se a maior parte dos assírios era iletrado, a escrita não se dirigia a este público.

⁹⁰ WINTER, Irene J., (2010), p.25.

⁹¹ MITCHELL, W.J.T., (1996), p.54.

⁹² BARTHES, Roland, (2006), p.46.

⁹³ Importa ainda esclarecer que um símbolo é uma categoria particular do signo, onde a relação entre significado e significante se complexifica. O símbolo agrega o peso da história e pode adquirir múltiplos significados que entram imediatamente em ressonância com os significados anteriores, distinguindo-se pelo seu carácter cristalizante de uma realidade continuamente aberta, que permite reinterpretações sucessivas. Veja-se TARDAN-MASQUELIER, Ysé, (1997), pp.2147-2160.

⁹⁴ BARTHES, Roland, (1977), p.156.

É certo que a audiência dos relevos palacianos era restrita. Altos oficiais e membros da família real, em conjunto com os empregados e funcionários do palácio, teriam acesso a estas representações, bem como altos dignatários, delegações de estrangeiros e vassalos. Tratando-se sobretudo de um público erudito ou de elite seria possível que conseguissem ler as inscrições ou, pelo menos, estivessem acompanhados por um escriba (necessário para estabelecer a comunicação entre altos funcionários, assim como para permitir a leitura e compreensão dos documentos oficiais) que poderia ler e traduzir o acádico⁹⁵.

Contudo, não existiria uma obrigatoriedade de leitura. Certamente o primeiro propósito desta escrita seria a sua performatividade⁹⁶, no sentido em que se está escrito, está cristalizado e acontece, torna-se real. Se se destinava a ser lida, muito provavelmente, seria pelos deuses e não apenas pela elite.

Nos momentos em que os convidados do rei aguardavam a permissão de entrada num determinado espaço do palácio (como a Sala do Trono) ou esperavam pela presença do governante poderiam, de facto, apreciar e decifrar a escrita. No entanto, no dia-a-dia, quer para as pessoas exteriores ao palácio, quer para os seus moradores, a escrita teria uma dimensão sagrada graças à sua performatividade, logo não precisava de ser lida para concretizar o seu poder e objetivo.

Segundo Villard, a função primária da imagem, na civilização mesopotâmica, foi sobretudo substituta da escrita⁹⁷. A originalidade da imagem advém das numerosas leituras do mesmo léxico que variam de acordo com os indivíduos, todavia os significados de conotação comuns são dominados pela ideologia⁹⁸.

Isto não quer dizer, ao contrário do que foi geralmente associado pela historiografia do século XIX ao Médio Oriente Antigo, que as representações de carácter ideológico sejam uma mentira ou falsa imagem, isto é, não correspondam à realidade. Por que se de facto estamos perante imagens totalmente manipuladas e com mensagens distintas da situação vivida na altura da sua produção, então também não poderemos utilizar estas representações para reconhecer e estudar eventos históricos⁹⁹.

⁹⁵ PORTER, Barbara Nevling, (2000), p.15.

⁹⁶ No capítulo seguinte, abordamos e clarificamos desenvolvidamente este conceito.

⁹⁷ VILLARD, P., (1988), p.422.

⁹⁸ BARTHES, Roland, (1977), p.161.

⁹⁹ BAHRANI, Zainab, (2008), pp.66-67.

Iremos abordar estas questões no desenvolvimento da presente investigação, quando nos debruçarmos sobre os propósitos destes baixos-relevos, porém importa frisar que tanto a carga ideológica quanto a dimensão propagandística devem ser exploradas segundo uma perspectiva mais neutra, constituindo-se apenas como um dos múltiplos aspetos que caracteriza a imagética assíria. Assim, esperamos afastarmo-nos dos discursos e formulações que entendem estes registos de forma monolítica.

Regressando às questões da imagem percebemos então que estas estabelecem uma dialética com a palavra sem que com isso se tornem dependentes da mesma. Os relevos eram vistos e entendidos porque eram inevitáveis, as suas dimensões, o seu material e suporte¹⁰⁰, bem como a própria representação faziam-se ouvir e ecoar pela totalidade do palácio.

Dito isto, percebemos que as imagens têm a tendência para absorver e serem absorvidas pelos indivíduos e pela sociedade, adquirindo uma “vida própria”. É precisamente esta vitalidade dos baixos-relevos que pretendemos explorar e compreender no final desta investigação. Até lá será importante entender que para uma imagem ser percebida institui uma relação com a consciência¹⁰¹, relação esta que não é privada, mas sim social.

O signo e a significação ultrapassam os limites da consciência individual pela sua comunicabilidade. Assim, aquilo que parece ser o conteúdo da consciência individual é na realidade formado a partir dos conteúdos da consciência coletiva¹⁰².

Importa referir que os diversos níveis de significação na iconografia partiram da discussão e separação entre os conceitos “imagem” e “figura”. O primeiro termo adquiriu um sentido mais lato procurando evocar a imagem enquanto um processo mental e, por conseguinte, permitindo englobar vários tipos de “imagem”, enquanto o segundo é utilizado para aludir ao suporte ou ao material da imagem. Isto significa que “The image is the “intellectual property” that escapes the materiality of the picture when it is

¹⁰⁰ Na Mesopotâmia, o relevo sobre pedra desenvolveu-se ao longo do I milénio a.C., simultaneamente à grande política de expansão territorial, afirmando-se sobretudo nas paredes dos palácios assírios. O material mais utilizado para estes relevos parietais foi o mármore Mosul ou o alabastro. A escolha deste material concorda com o desejo de permanência, de deixar um testemunho duradouro e eterno. Vestígios de policromia revelam ainda que estes relevos seriam originalmente pintados e que pormenores seriam intensificados pelo uso de tinta. Vejam-se FREITAS, António de (ed.), (2015), pp.24-43; Metropolitan Museum of Art, (1995), pp.39-91; READE, Julian, (1979), pp.17-23.

¹⁰¹ Este aspeto é tão forte que leva alguns autores, como Mitchell (MITCHELL, W. J. T., (Spring, 1984), pp.507-511), a constatar que se excluíssemos as mentes do mundo, ele continuaria a existir, mas as suas imagens não. O mundo não depende da consciência, no entanto, as imagens do mundo, mentais e materiais, dependem.

¹⁰² MUKAROVSKY, J., (1988), p.11.

copied.¹⁰³” Apesar desta dicotomia, é necessário, tal como avançado por Hans Belting¹⁰⁴, compreender estes dois elementos segundo uma relação simbiótica e indissociável.

As imagens vivem em séries “genealógicas”, no sentido em que se reproduzem ao longo do tempo e migram de uma cultura para outra¹⁰⁵. Todavia, têm uma existência coletiva simultânea em gerações ou períodos, permitindo-nos assim caracterizá-las consoante as diferentes épocas. É por isso que o valor das imagens é historicamente variável.

Neste momento, chegámos a um conceito chave: o valor. A imagética neo-assíria tem um carácter semiótico¹⁰⁶, porque possui uma dimensão autónoma que torna a cultura visual um modo de significação ou comunicação.

2.2. Experiência estética nos baixos-relevos assírios?

O facto de os baixos-relevos assírios estarem ao serviço do rei, dispondo de uma mensagem que se desenvolvia em torno de uma conceção específica do mundo, não invalida a experiência e apreciação estética. Poderão os baixos-relevos ser considerados arte? Afinal o que é a arte?

É impossível fixar a natureza da arte numa definição teórica, no sentido em que o conceito de arte varia consoante a presente situação artística¹⁰⁷. Um aspeto que se mantém inalterado é o facto deste conceito definir um tipo de valor e não um tipo de coisas.

Antes de explanarmos mais desenvolvidamente esta problemática, importa desde já sublinhar que o primeiro passo quando falamos de arte é aceitar que a sua definição não é estanque nem única, e isso acaba por nos ajudar a perceber a sua essência enquanto um conceito altamente determinado pela sua mutabilidade.

O valor artístico de um objeto traduz-se na sua forma, porque independentemente da sua relação com a realidade, uma forma é sempre uma mensagem transmitida pela percepção¹⁰⁸. Por isso, tal como vimos para as imagens, a arte precisa da consciência

¹⁰³ MITCHELL, W.J.T., (2005), p.85; pp.84-86.

¹⁰⁴ *Apud* MITCHELL, W.J.T., (2005), p.95-96.

¹⁰⁵ MITCHELL, W.J.T., (2005), p.93.

¹⁰⁶ Para uma compreensão aprofundada dos componentes que constituem a semiótica veja-se BARTHES, Roland, (2006), pp.39-59.

¹⁰⁷ Veja-se ECO, Umberto, (2000), pp.127-155 para compreender as questões e problemáticas da definição da arte.

¹⁰⁸ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, (1994), p.14.

humana para existir e, conseqüentemente, uma obra de arte existe enquanto tal a partir do momento em que a crença coletiva a define, de facto, como uma obra de arte.

Ao longo da história da arte muitas teorias partiam do princípio de que a arte era uma qualidade inerente dos objetos e que o valor estético era um dado adquirido. Embora no século XIX se tenha feito grandes avanços no estudo dos objetos artísticos, as obras de arte eram vistas como contendo em si um sentido único e fechado que era possível ser identificado através da sua análise formal, estrutural e funcional. Caracterizada fortemente pelo positivismo e historicismo da época, esta perspectiva propunha que o significado das obras era determinado apenas pelo seu autor.

Embora o contexto social e cultural fosse relevante na criação das obras, estas teorias defendiam um significado puro e sólido da arte, definido pelo seu criador, que poderia ser apreendido objetivamente. Ora, tal como tivemos oportunidade de frisar, todas as imagens são polissémicas mesmo que acompanhadas de linguagem verbal. Não será por isso possível decifrar um significado único nas obras de arte, muito menos ter a certeza de que essa interpretação estava presente na obra no momento da sua criação ou que corresponderia ao significado pensado pelo seu criador.

Assim, da mesma maneira que Barthes o definiu¹⁰⁹, entendemos que a linguagem das imagens e, simultaneamente, das obras de arte não é meramente a totalidade de significados emitidos, mas também a totalidade de significados recebidos.

Teríamos que chegar à segunda metade do século XX para o valor estético das obras começar a ser entendido como algo arbitrário, fruto de uma convenção da coletividade.

A estrutura social, a linguagem, a cultura, os padrões e convenções que partilhamos é que nos fazem ver determinadas coisas de determinadas maneiras¹¹⁰. Com isto, queremos dizer que a representação do valor estético tem uma relação dialética e constante entre a coletividade e as outras esferas da cultura. Por conseguinte, compreendemos que o autor que produz a obra e o espectador da mesma são mediados pelo contexto em que se inserem.

A arte enquanto signo tem duas funções principais. Por um lado, ela é autónoma¹¹¹, no sentido em que estabelece uma relação com o mundo, a realidade ou, para usar o termo

¹⁰⁹ BARTHES, Roland, (1977), pp. 160-163.

¹¹⁰ MUKAROVSKY, J., (1988), p.16.

¹¹¹ *Op. cit.*, pp.13-14.

semiótico, os fenómenos culturais, sem ser um testemunho direto ou passivo dos mesmos. Posto isto, não podemos requerer a autenticidade documental do tema retratado na arte.

Por exemplo, nos baixos-relevos em estudo, os assírios saem sempre vitoriosos da guerra, nunca são representados feridos, cansados ou mesmo mortos. Querirá isto dizer que o exército assírio era extremamente poderoso e nunca perdeu nem uma batalha, nem soldados? Claramente não podemos reduzir-nos a estas representações para falar de veracidade documental. É certo que aquilo que os registos iconográficos nos mostram é uma construção simbólica, um documento que age ativamente no tempo e no espaço.

Por outro lado, a arte é comunicativa¹¹² porque exprime o estado de espírito, as ideias ou o sentimento de uma coletividade. Voltando ao exemplo anterior, os baixos-relevos das campanhas militares assírias são comunicativos uma vez que a sua mensagem corresponde à seguinte ideia: todos aqueles que se opuserem à ordem assíria serão devidamente punidos e derrotados.

Ao longo da história, esta dualidade manifesta-se na volatilidade da relação da arte com a realidade¹¹³. O que levou a que muitos autores defendessem que a arte resulta de um trabalho social entre o artista e a coletividade.

Indubitavelmente, o criador da obra não tem nenhum papel na transformação da *obra-coisa* numa obra de arte, uma vez que a arte é um acontecimento¹¹⁴. Este acontecimento, embora condicionado temporal e espacialmente, nunca é igual, logo a arte não é homogénea, já que nem sequer a própria sociedade o é.

Se o valor de uma obra de arte não está depositado na obra no momento da sua criação, mas é completado e enriquecido pela sua receção, então significa que o espectador tem um papel ativo na circulação das obras. Esta sua função não é individualista nem singular, pelo contrário, é a própria sociedade, de acordo com a sua época, que estabelece os horizontes a partir dos quais as obras são produzidas¹¹⁵.

¹¹² MUKAROVSKY, J., (1988), pp.14-15.

¹¹³ *Op. cit.*, pp.16-17.

¹¹⁴ Já afirmava Argan: “As formas valem como significantes na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal.” ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, (1994), p.14.

¹¹⁵ GOMES, Mariana Andrade, (2009), p.40.

Isto explica por que é que a distância temporal não é um obstáculo para as obras de arte, já que a tradição permite o vínculo entre presente e passado e, neste sentido, a compreensão de obras de outros períodos históricos é sempre possível¹¹⁶.

A função do espectador é ativa e regida pelo comportamento semelhante do seu grupo social. Por isso as obras encontram-se com os códigos e regras vigentes, formas de comunicação, “pré-conceitos” e ideologias dominantes, ou seja, inserem-se nas condições históricas, sociais e culturais da época em que são criadas¹¹⁷.

Todas as condições acima referidas influenciam também o próprio recetor que, desta forma, dispõe de um “saber prévio”. Este saber é coletivo e incide sobre as diversas interpretações de uma mesma obra. A variedade de leituras depende dos diferentes tipos de conhecimento do indivíduo (prático, nacional, cultural, estético)¹¹⁸, contudo é esse saber prévio que permite que os espectadores de uma obra de arte ajam de maneira coesa.

Isto significa que a legibilidade e capacidade de receber a mensagem da arte assíria é uma função direta da eficácia e clareza da mensagem e, ao mesmo tempo, da competência cognitiva da audiência¹¹⁹.

Se a visão em si é um produto da experiência e da aculturação, as correspondências que fazemos das representações pictóricas não são um tipo de realidade nua, mas um mundo já revestido dos nossos sistemas de representação¹²⁰. O olhar é algo construído e instruído, isto é particularmente visível no campo artístico: apreciamos a arte como algo natural e universal para toda a gente, quando, na realidade, se trata de uma aprendizagem.

Aquilo que ocorre é uma naturalização do gosto, onde o indivíduo tem a tendência a esquecer que o código de decifração e a apreciação da obra foi fruto de uma determinada aprendizagem.

Bourdieu, no seu estudo sobre os públicos dos museus¹²¹, demonstra que existe uma série de comportamentos que condicionam a experiência das obras de arte e, devido à heterogeneidade do público, a forma como nos relacionamos com a arte é dependente da nossa posição na sociedade.

¹¹⁶ FIGURELLI, Roberto, (1988), p.277.

¹¹⁷ GOMES, Mariana Andrade, (2009), p.41.

¹¹⁸ BARTHES, Roland, (1977), p.160.

¹¹⁹ WINTER, Irene J., (2010), p.39.

¹²⁰ MITCHELL, W.J.T., (1984), p.525.

¹²¹ BOURDIEU, Pierre, (1966).

Embora na Mesopotâmia não possamos falar de uma “cultura dos museus” nem de classes sociais, continuamos perante uma sociedade com uma ordem e hierarquia social, onde a elite estaria mais predisposta à compreensão dos registos iconográficos do que a restante população devido a um maior contacto com os mesmos. Assim, a dicotomia entre a mensagem que se pretende passar e as múltiplas mensagens recebidas varia através dos valores adquiridos.

Esta ideia entra em contacto com o conceito de “Situated Knowledges” de Donna Haraway¹²², isto é, não existe um olhar “puro”, porque o olhar é sempre determinado pelo nosso posicionamento.

Para além da origem social, a educação é outro fator de condicionamento do gosto e, conseqüentemente, da compreensão artística. Ainda que no contexto em que Bourdieu escreve a educação esteja intimamente relacionada com as escolas¹²³, podemos adaptar esta condição para uma educação visual, ou seja, quanto mais acesso aos relevos assírios o indivíduo tivesse, mais fácil seria a sua compreensão e apreciação, dado que haveria uma maior familiaridade com os códigos pictóricos.

Os relevos palacianos seriam lidos por todos os indivíduos que a eles tivessem acesso, aqueles de baixo estatuto (como os servos do palácio) seriam capazes de compreender a representação, e os indivíduos de alto estatuto que, eventualmente, poderiam ter acesso à leitura das inscrições neles incisas, interpretariam de forma mais completa as mesmas imagéticas. Seriam precisamente estes últimos que poderiam olhar para os baixos-relevos enquanto arte, uma vez que teriam acesso a uma maior cultura visual. Assim sendo, a experiência estética teria lugar, embora não fosse o propósito nem a prioridade na execução dos baixos-relevos assírios.

Esta Teoria da Receção onde o foco está no espectador explica a sobrevivência das obras de arte no decorrer do tempo e o porquê de certas obras serem consideradas arte no momento em que são rececionadas, mas, ao longo do tempo, perderem essa qualidade, ou vice-versa. A polaridade entre o criador e o espectador e a conseqüente infinidade de interpretações permite a permanência da obra ao longo da história¹²⁴.

Tal como afirmámos no início desta discussão, qualquer definição de arte está ela própria imbuída no tempo de quem a procura definir. Dito isto torna-se claro que hoje olhamos

¹²² Veja-se HARAWAY, Donna, (1988).

¹²³ BOURDIEU, Pierre, (1966).

¹²⁴ ECO, Umberto, (2000), pp.30-32.

para os registos iconográficos neo-assírios, sejam eles relevos ou outros suportes, como arte, o que não significa que no momento da sua conceção tenham sido entendidos da mesma forma.

O nosso entendimento do que é a arte não pode deixar de ser um parecer do século XXI, enraizado numa cultura ocidental, apesar de tentarmos analisar com distância crítica os diferentes objetos de estudo a verdade é que, quer nos apercebamos quer não, refletimos sempre alguns elementos da contemporaneidade¹²⁵. Este aspeto reforça a ideia de que uma definição da arte é marcada pela historicidade, logo suscetível de alterações consoante a conjuntura espacial ou temporal.

2.3. Artistas ou artesãos?

Ao ficar assente que a qualidade da obra enquanto arte é produto dos critérios de receção da mesma e que com isso a compreensão das imagens é uma atitude produtiva e não reprodutiva, surge-nos uma outra questão: existiriam artistas no Período Neo-Assírio?

Em primeiro lugar, talvez seja necessário recordar que, segundo algumas cartas do Corpus Documental Assírio, tanto as imagens, quanto os textos, eram sujeitas à aprovação do rei¹²⁶. Este facto leva, muitos autores, a concluir que, neste contexto, existiriam apenas artesãos. Uma coisa é certa, não existiria uma conceção de artista como hoje a entendemos, nem um conceito de personalidade artística, caracterizado pela particularidade e individualidade da criação¹²⁷.

Ao contrário do que acontece, pontualmente, com os registos escritos (maioritariamente de cariz religioso), até à data, todas as obras iconográficas são anónimas, conduzindo então para uma leitura onde não existe liberdade de decisão e de criação, nem de autoria.

Nos relevos com narrativas históricas, onde dispomos de dois tipos de registo, provavelmente existiriam, no mínimo, dois tipos de trabalhadores: o que criava e esculpia

¹²⁵ Neste sentido achámos interessante que Umberto Eco afirme que estes aspetos, tidos como limitações do estudo das ciências sociais e humanas, estejam presentes nas chamadas ciências exatas. Utiliza ainda um exemplo bastante elucidativo sobre a água, hoje definida de acordo com a sua composição molecular, enquanto na Antiguidade a água era entendida segundo os seus aspetos mais imediatos (por exemplo a sua potabilidade). A definição “mais exata” que a contemporaneidade reivindica descarta esses aspetos que, na realidade, são mais importantes na relação que podemos ter com a água. ECO, Umberto, (2000), pp.148-149.

¹²⁶ WINTER, Irene J., (2010), p.81.

¹²⁷ Tal como acontecia na Idade Média. Para um aprofundamento da definição do conceito de artista ao longo da história, veja-se MUKAROVSKY, J., (1988), pp.273-290 e HAUSER, Arnold, (1951).

a imagética e, ou um escriba que preparava o texto que iria ser inciso nos baixos-relevos, ou um artesão que copiava os signos presentes numa tabuinha, previamente redigida por um escriba.

Também nos parece possível contemplar três níveis de responsabilidade artística: num primeiro momento, um artesão ou um comité que decidia a natureza geral da decoração do palácio; num segundo momento, vários desenhistas que faziam esboços preliminares nas áreas a eles designadas e, finalmente, um grupo de artesãos que transformava e elaborava os esboços nos baixos-relevos respetivos¹²⁸.

Podemos então propor que estes artesãos trabalhassem numa espécie de “linha de montagem”, em que cada indivíduo era responsável por uma tarefa ou executava uma parte específica do relevo. Eventualmente poderíamos ter a presença de um mestre-artesão responsável pela criação da composição e por supervisionar o trabalho dos restantes artesãos¹²⁹. O rei aprovava os registos, mas alguém seria responsável pela sua elaboração. Será então aceitável reduzir estes trabalhadores a artesãos, em grande medida, por que não temos dados autorais?

O estatuto e a definição de artista apenas se deram no Renascimento e, embora os trabalhadores do início do século XV fossem considerados artesãos de nível superior, as suas origens e formação permaneciam as mesmas que no Período Medieval. A instrução destes homens era completada de acordo com os regulamentos das guildas¹³⁰, ou seja, a sua educação baseava-se nos mesmos princípios que os artesãos comuns: eram treinados em oficinas, a sua aprendizagem era prática e eram considerados aprendizes de um mestre.

Talvez seja ainda admissível pensarmos numa espécie de oficinas ou ateliers no contexto assírio, permitindo-nos explicar a presença de vários sujeitos que executavam a escultura

¹²⁸ No que toca à decoração palaciana assíria, as pinturas poderiam ser executadas por um único homem, enquanto as composições escultóricas de grande escala requeriam procedimentos mais elaborados. Procedimentos estes que estariam de acordo com um projeto geral para todo o palácio. Contudo, a existência de variações nos pormenores de alguns relevos como as vestes e proporções entre figuras em circunstâncias idênticas levam-nos a crer que seriam o resultado do trabalho de múltiplos artesãos. As variações, que podem excecionalmente ter algum significado posterior, parecem refletir os estilos pessoais dos artistas atribuídos às diferentes salas, uma vez que as transições são sempre abruptas e claras. A isto acresce ainda o facto de algumas partes de relevos parecerem ter sido retocadas por um escultor mais experiente, abrindo a possibilidade de o assunto da composição ser desenhado por um mestre, enquanto o esculpir da pedra era confiado a um artesão inferior que poderia ver o ser trabalho corrigido ou melhorado pelo mestre. Sobre a execução da decoração arquitetónica assíria, veja-se READE, Julian, (1979), pp.23-26.

¹²⁹ AMIN, Osama, (2017), p.4.

¹³⁰ HAUSER, Arnold, (1951), p.113.

dentro da mesma técnica e respeitando o mesmo cânone. Simultaneamente, estas “escolas” concediam a possibilidade de existir uma especialização nos diferentes elementos que compõem uma representação (por exemplo rostos de figuras humanas, seres híbridos/mitológicos, incisões nas vestes das figuras, entre outros).

Vimos que a obra de arte é um signo porque tem uma função mediadora entre o criador e o espectador (ou a coletividade), resultando num diálogo permanente, múltiplo e mútuo entre estas duas partes. Ora a obra de arte destina-se ao seu recetor, porque ao criar uma obra o autor pretende que a mesma seja entendida pelo seu público. O mesmo será dizer que a arte se faz para os outros¹³¹. Se a arte são imagens e as imagens precisam da consciência para existir, então, no momento da sua produção, elas têm que ter em consideração as mentes que as vão receber.

A arte tem sempre um público-alvo, às vezes, procura repeli-lo, dirigindo-se a uma audiência mais reduzida e previamente “escolhida” no sentido em que se sabe que essa audiência terá a capacidade de perceber a mensagem subjacente ao choque, outras vezes, reivindica um público futuro ou ideal que não tem necessariamente de existir no plano concreto, mas existe na conceção mental e psíquica do autor¹³². Estes dois públicos não se anulam, podem coexistir.

No caso assírio vemos precisamente esta complementaridade entre audiências. Por um lado, os baixos-relevos palacianos, ao exibirem imagens das campanhas militares repletas de mortos, decapitações e mutilações dirigiam-se a um público específico, os subordinados infiéis. Estas imagens serviriam como intimidação¹³³ e exemplo do que lhes poderia acontecer ao não cumprir e respeitar a ordem assíria. Funcionariam como uma espécie de mecanismo de dissuasão de possíveis revoltas, traições e rebeliões.

No entanto, os baixos-relevos com este mesmo tema apresentam diferenças subtis consoante o público. Por isso, os subordinados fiéis e os moradores do palácio não teriam o fator de intimidação como primeiro plano, mas sim um convite para participar na segurança e abundância do mundo criado pelo rei assírio¹³⁴. Por exemplo, nos baixos-relevos de campanhas militares dispomos de uma outra leitura: imagens gratificantes do poder do rei assírio que foi capaz de criar um mundo ordenado, regido pela abundância e

¹³¹ MUKAROVSKY, J. (1988), p.282.

¹³² *Op. cit.*, p.282.

¹³³ PORTER, Barbara, (2000), pp.2-3.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.15.

prosperidade, complementando-se com outro tipo de motivos iconográficos como a árvore sagrada (quer se dedique um painel inteiro a este signo, quer se apresente em dimensões mais reduzidas nas vestes da figura real). Tudo reflete a proteção e bênção da Assíria pelos deuses, concretizada com a ajuda do rei assírio, daí que, frequentemente, surjam imagens, símbolos ou referências às divindades no próprio campo de batalha.

Por outro lado, como já tivemos oportunidade de referir, os baixos-relevos assírios dirigiam-se aos deuses. Ao ilustrar todas as suas ações governativas, o rei assírio demonstrava que cumpria o seu dever. Conduzia o império para a guerra quando assim os deuses o desejavam, saía vitorioso da mesma, graças ao apoio divino. Neste caso, os baixos-relevos palacianos funcionavam como relatórios aludindo à boa governança do rei, que se mostrava como um governante exemplar por agir sempre de acordo com a vontade divina.

Acrescenta-se ainda o público futuro¹³⁵. Precisamente porque a mensagem dos baixos-relevos podia ser lida como uma “consciencialização calculada”¹³⁶, os futuros governantes teriam acesso a uma memória coletiva, à história da formação e plenitude da Assíria, ao mesmo tempo que teriam um guia, um exemplo a seguir, para manter a prosperidade e o “sucesso” assírios bastava repetir as boas ações dos reis anteriores.

Se o palácio assírio e o seu esquema decorativo são uma construção física e mentalmente gerada e interpretada¹³⁷, que tem em vista a sua múltipla audiência, não terão uma dimensão criativa própria?

Geralmente excluimos a hipótese de existirem artistas, neste contexto, pelo facto de as obras não terem uma liberdade artística ilimitada já que representam aquilo que o rei quer e aprova. Assim sendo, será necessário fazer uma distinção importante: o rei assírio é um comitente e não um mecenas. Isto é, um comitente é alguém que encomenda a obra e se envolve na mesma, interessando-se pelos seus aspetos práticos. Enquanto um mecenas é

¹³⁵ Esta realidade é particularmente visível nos relevos dispostos ao longo da periferia do Império ou no meio das cidades, uma vez que apresentam uma série de recomendações e maldições. Recomendações no sentido em que o presente rei deveria olhar pelos seus antepassados, mandar restaurar as suas construções e imagens. Enquanto as maldições eram dirigidas contra atos de mutilação, vandalização, fragmentação e destruição. Destinavam-se a proteger o monumento contra todos os tipos de abuso intencional. Para desenvolvimento destas questões, veja-se FELDMAN, Marian, (2009), pp.40-55; SHAFER, Ann Taylor, (1998); SHAFER, Ann Taylor, (2007).

¹³⁶ Para utilizar o conceito avançado em PORTER, Barbara, (2000), p.8.

¹³⁷ WINTER, Irene J., (1993), p.39.

alguém que encomenda ou adquire as obras sem que o conteúdo das mesmas seja a primazia do seu interesse¹³⁸.

Por isso, tal como acontecia no Renascimento, os clientes ao encomendar as obras poderiam participar nelas, sugerindo por exemplo o tema a tratar e isso não desvalorizava o trabalho artístico nem desconsiderava a posição do artista. Assim, também no contexto mesopotâmico, deveríamos entender a sujeição à vontade e exigência dos reis como uma contribuição e não como uma limitação das obras de arte.

Uma última questão passa precisamente pela desmistificação de que a criação artística é totalmente independente. Na realidade não existe uma liberdade absoluta na obra de arte, em primeiro lugar, porque o artista é sempre condicionado pelo seu contexto e, em segundo lugar, porque se fosse possível desprender-se das condições culturais a que está sujeito, ninguém conseguiria ler os componentes da obra e interpretá-los, logo essa obra nunca seria considerada arte e perder-se-ia no tempo. A contemplação e a experiência estética partem da conclusão da interpretação¹³⁹, sem ela não seria concebível uma apreciação estética.

Em suma, este capítulo pretendeu abrir os horizontes para uma análise dos baixos-relevos assírios que contempla as diferentes dimensões da imagem. Partimos de uma definição da arte que, em vez de delimitar a noção artística aos modos de fazer, autoria ou liberdade, procurou incorporar uma estrutura comum relativa aos fenómenos imagéticos em si. Desta forma, esperamos ter uma perspectiva mais alargada da função e relevância dadas à imagem, propiciando uma abordagem que se concentrará na sua força, que vai para além da sua referenciação ou descrição, assumindo um elevado carácter metafísico.

¹³⁸ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, (1994), p.132.

¹³⁹ ECO, Umberto, (2000), p.27.

III. Do ritual à performatividade

O poder das imagens evidenciou-se a partir do momento em que uma ideia ou uma imagem era concebida enquanto uma materialização real. A noção de presença e existência dada aos objetos derivava de rituais.

O ritual, para além de ser um conceito complexo, foi entendido, durante muito tempo, como uma ação ligada a crenças religiosas ou como fazendo parte do campo da superstição, associando-se fortemente à magia. A conotação pejorativa do ritual, ao desconfiar e negar as imagens, passou também a ver o ritual como algo vazio. Assim, ainda no século XIX, fortemente caracterizado e influenciado pelo positivismo, o ritual era visto como algo irracional dada a sua falta de cientificidade. Mesmo com a realização dos primeiros estudos antropológicos sobre o ritual, este era limitado ao chamado “ritual dos outros”, ou seja, os rituais não-ocidentais, de povos considerados primitivos e só por volta dos anos 70 é que alargou as suas áreas de estudo¹⁴⁰.

O afastamento da esfera religiosa e a ritualização da vida profana permitiram que o ritual passasse a ser entendido como uma performance. Os estudos performativos iniciaram-se apenas no século XX, partindo desde logo da análise do teatro e das artes performativas. No entanto, com o gradual entendimento da universalidade do ritual, os dois domínios, inicialmente distintos, tornaram-se cada vez mais articulados e indissociáveis.

3.1. Expressões simbólicas

Durante algum tempo, o ritual foi tido como uma expressão simbólica que pretendia reafirmar continuamente um conjunto de crenças assumindo-se, conseqüentemente, como uma forma de controlo social¹⁴¹. Embora subsistam múltiplas definições, o ritual pode ser entendido como uma ação ou um tipo de comportamento que tem por base crenças e valores culturais, sejam elas religiosas ou seculares, que são manifestados em diversos modos de expressão: oralidade, textos, imagens, objetos, substâncias, posições ou gestos.

¹⁴⁰ Vejam-se as seguintes referências de estudos rituais que partiram do estudo de material etnográfico não ocidental: DURKHEIM, Émile, *The Elementary Forms of Religious Life*. London: George Allen and Unwin, 1976 (1912); HERTZ, Robert, *A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death in Death and the Right Hand*. New York: Routledge, 2004 (1907); VAN GENNEP, Arnold, *The Rites of Passage*. New York: Routledge, 2004 (1910); FORTES, Meyer, *Ritual Festivals and Social Cohesion in the Hinterland of the Gold Coast*. *American Anthropologist*, Vol.38, N.4, 1936, pp.446-462.

¹⁴¹ BELL, Catherine, (1992), p.182; LUKES, S., (2012), p.301.

Os rituais podem comunicar ou expressar ideias, contudo não são abstrações, tratam-se de performances que implementam padrões conhecidos de comportamento, querendo com isto dizer que os rituais são pensados como ação. Desta feita a performance não é apenas uma maneira de expressar algo, mas é ela própria um aspeto daquilo que está a ser expressado¹⁴².

Para que um ritual seja definido como tal precisa de ocorrer num contexto e espaço específico através de intervenientes que desempenham determinadas funções, assegurando a particularidade e vitalidade do mesmo. Os rituais são normalmente fixados pelo calendário, pelos ciclos (naturais e humanos), podendo transformar de forma permanente ou temporária pessoas, objetos e lugares. Por esta razão existe uma multiplicidade de rituais que podem estar associados à esfera religiosa ou à esfera secular, incluindo a própria vida quotidiana, o que não quer dizer que estas categorias se excluam, pelo contrário, muitas vezes sobrepõem-se ou convergem¹⁴³.

Consideramos necessário discernir ritual e religião, uma vez que se pode reconhecer a existência e a realização de um ritual num contexto que não é necessariamente religioso ou cultural. Estes aspetos são fortemente visíveis, como já avançado por Davide Nadali, nas estátuas reais mesopotâmicas¹⁴⁴, por exemplo, que passavam por rituais de “abertura dos olhos” ou de “abertura e lavagem da boca” – como de resto era uma prática comum para as imagens de culto – a partir dos quais as estátuas se tornavam sujeitos e agentes ativos no mundo¹⁴⁵, sem que fosse necessária a sua colocação num contexto de crença e/ou de prática religiosa. Neste caso, estes rituais assumiam-se como um ritual cívico que visava reforçar, declarar e fixar a autoridade e o poder real.

O que torna um ritual único é a junção das suas características, todavia, os movimentos, os enunciados e as posturas nos rituais tendem a ser ações comuns que foram exageradas, simplificadas e posteriormente repetidas¹⁴⁶, adquirindo, no que diz respeito à sua forma, dimensões estilizadas e estereotipadas.

¹⁴² Veja-se RAPPAPORT, Roy, (1974), pp. 3-69.

¹⁴³ SCHECHNER, Richard, (2006), pp.57-61.

¹⁴⁴ NADALI, Davide, (2013a), p.210.

¹⁴⁵ O vínculo entre a essência animada e a imagem inanimada era atualizado por rituais que transformavam um produto das mãos humanas numa imagem de uma entidade animada, um processo de fixação de identidade. Imagens e estátuas tornavam-se parte do mundo vivo para explicar o mundo e/ou alterar proposições do mesmo. A partir do momento em que uma imagem era consagrada como a imagem material de uma divindade ou de um governante, passava a ser tratada pelo nome da pessoa representada e poderia interagir com o mundo circundante.

¹⁴⁶ RAPPAPORT, Roy citado por SCHECHNER, Richard, (2006), p.53.

A função do ritual é garantir a conservação e reprodução das crenças, ao sustentar a vitalidade destas últimas evitando que sejam apagadas da memória, o ritual procura revivificar e renovar o sentimento que tem de si mesmo e da sua unidade¹⁴⁷. Enquanto prática social, os rituais fazem com que os indivíduos se apercebam que embora todos diferentes, celebram valores comuns¹⁴⁸. Daí que possamos falar de um sistema moral que subjaz o ritual ou entender o ritual como uma tradição que perpetua a memória de acontecimentos e personagens, independentemente de se tratarem de figuras míticas ou de figuras históricas.

Com base numa perspectiva durkheimiana, o ritual foi entendido como uma ação da própria sociedade, uma experiência na qual as representações coletivas eram capazes de mudar e transformar a consciência dos sujeitos, dando-lhes ferramentas morais¹⁴⁹. No entanto, vários autores a partir de Victor Turner¹⁵⁰, começaram a abordar os estados intermédios, as contradições e os paradoxos dos rituais, renovando o seu estudo e afastando-se das padronizações que eram desenvolvidas até então.

Turner propõe uma simbologia processual e comparativa a partir da definição de símbolo ritual, um conceito que tem por base a ideia de símbolos como impulsores da ação social e pessoal na comunidade¹⁵¹.

Por um lado, a força do ritual na esfera religiosa está diretamente relacionada com o facto de se tratar de um meio eficaz de contactar com o divino, por outro lado, a eficácia dos rituais no domínio secular parte do facto de estes se apropriarem de valores que podem criar e fortalecer as dimensões sociais, identitárias e políticas de um determinado grupo. Neste sentido, a apropriação, a incorporação e a projeção de valores é especialmente evidente no caso dos rituais políticos.

Os governantes aproveitavam para mobilizar os indivíduos a partir de cerimónias cívicas, cujo objetivo era o surgimento de um sentimento de unidade e coesão na multidão reunida, para os condicionar, de forma a fazê-los aderir a atos desenhados pelo poder, através de uma participação plena e completa¹⁵².

¹⁴⁷ DURKHEIM, Émile, (1976), p.375.

¹⁴⁸ WEISS, Raquel, (2012), p.113.

¹⁴⁹ Veja-se DURKHEIM, Émile, (1976), pp.369-383.

¹⁵⁰ Veja-se TUNER, Victor; CASTRO, Nancy Campi de (trad.), (1974), uma das suas obras mais relevantes neste contexto.

¹⁵¹ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, (Novembro 2013), pp.414-415.

¹⁵² MERCIER, Arnaud, (2005), p.31.

Por exemplo, o ritual do *akītu*¹⁵³ na Assíria, ao contrário do que acontecia na Babilónia, ocorria em diversas cidades, assumindo um propósito diferente. Na Babilónia, os deuses tutelares de várias cidades, representados pelas suas estátuas, visitavam Marduk na sua morada terrena (o templo Esagila). Em termos rituais, a deslocação dos deuses da periferia até à Babilónia correspondia a um fortalecimento dos laços culturais desses territórios com a capital e, simultaneamente, a um aumento do seu estatuto político¹⁵⁴.

Contudo, no *akītu* assírio¹⁵⁵ era o próprio rei quem viajava pelas várias cidades do império, escolhidas devido à sua relevância e localização estratégicas. Através de sacrifícios e rituais, os deuses patronos das cidades pelas quais o rei assírio passava abençoavam-no, renovavam a sua legitimidade para governar e, ao mesmo tempo, isto permitia que o rei se associasse às comunidades locais.

A imagem esculpida e a festa religiosa simbolizavam a constante presença e controlo do rei assírio sobre o espaço da anti-ordem ao comando dos deuses¹⁵⁶. Este ritual reflete aquilo que Arthur Hocart definiu, no âmbito dos rituais subjacentes à realeza: o rei não é um microcosmos, mas precisa de constituir um para que possa levar a prosperidade a todos os cantos do mundo¹⁵⁷. O significado deste ritual, do ponto de vista assírio, era uma forma de legitimação do poder imperial que era conseguida através da visualização e intensificação da sua reivindicação territorial¹⁵⁸ que, em última instância, correspondia ao domínio e controlo *dos quatro quadrantes*.

¹⁵³ O ritual do *akītu* correspondia à celebração do Ano Novo Mesopotâmico (ZAGMUK era a sua denominação suméria e *akītu* em acádio). Este festival, fixado pelo calendário agrícola, poderia ocorrer duas vezes no ano, nos equinócios da Primavera (no mês *nisannu*) e do Outono (no mês *tashritu*) respetivamente, uma vez que o primeiro mês era o momento da última irrigação e das colheitas e o último era a altura de se arar os campos para semear novamente. Embora tenha sofrido algumas alterações ao longo do tempo e do espaço, este ritual preservou o seu carácter de renovação da natureza. É ainda de salientar a dimensão cosmogónica – presente através da citação e/ou dramatização do *Enūma-Eliš* – que tornava evidente que a criação e a ordem não eram elementos perenes e por isso evocavam a ciclicidade do tempo, em simultâneo, à sintonia e relação que estabeleciam entre os planos divino e terreno, tendo em vista a legitimação do governante. Para aprofundar o *akītu* na Babilónia veja-se FRANKFORT, Henri, (1978), p.317; CAMELO, Francisco, (2005) e para esclarecer as principais diferenças do *akītu* assírio leia-se PONGRATZ-LEISTEN, Beate (1997).

¹⁵⁴ TORO, Benjamin, (2014), p.183.

¹⁵⁵ É interessante constatar que no caso do *akītu* assírio se verifica aquilo que Schechner procurou definir como a criação de novos rituais a partir da adaptação de rituais anteriores (SCHECHNER, Richard, (2006), pp.81-83). A cultura oficial tentou, muitas vezes, fazer rituais relativamente novos, incorporando tradições que pareciam antigas e estáveis, uma vez que era precisamente essa aparência que sustentava a reivindicação da tradição por parte da cultura oficial e permitia afirmar que o *status quo* proporcionava estabilidade social.

¹⁵⁶ BELL, Catherine, (1997), p.252.

¹⁵⁷ *Apud* FEELEY-HARNIK, Gillian, (1995), p.27.

¹⁵⁸ TORO, Benjamin, (2014), p.183.

Isto significa que os rituais políticos¹⁵⁹, como o *akītu*, exibem símbolos e organizam ações simbólicas de forma a demonstrar que os valores e as formas de organização social que o ritual testifica não são nem arbitrárias nem temporárias, mas seguem naturalmente o modo como o mundo está organizado.

Quando expressa no ritual, esta ordem socio cósmica é implicitamente entendida como natural e como as coisas realmente são ou deveriam ser. Neste sentido, os participantes veem as suas atividades rituais como simplesmente a resposta apropriada à existência de deuses, à presença de antepassados, às demandas da tradição e história, estatuto e destino¹⁶⁰. Por esta razão, o ritual não é meramente um instrumento político ou religioso, mas é em si uma forma de poder¹⁶¹, forma esta que permite manter uma ordem social.

Acrescentam-se ainda as perspetivas de Jack Goody e Ian Watt que correlacionam a formulação sistemática de crenças não com a coesão social ou formas rituais de controlo social, mas com a estratificação da sociedade e as organizações cada vez mais abstratas das pessoas que a incorporam¹⁶². Por conseguinte, os sistemas de crenças coerentes e partilhados ocorreriam entre uma classe relativamente pequena que se especializaria neles e não derivava de uma partilha da sociedade como um todo.

Um exemplo disso, tal como tivemos oportunidade de frisar anteriormente, é a própria tendência monoteizante na Assíria, uma “classe” reduzida (as elites religiosas e intelectuais) começou a desenvolver um conjunto de crenças que se aproximavam da singularidade divina, sem que isso implicasse ser uma realidade sentida por toda a sociedade. Afinal os assírios continuaram a entender o divino de forma plural.

¹⁵⁹ Para aprofundamento das questões relativas a rituais políticos veja-se BELL, Catherine, (1997), pp.128-137.

¹⁶⁰ BELL, Catherine, (1997), p.137.

¹⁶¹ A ação e a retórica políticas abrangem uma multiplicidade de crenças, incluindo crenças relativas às propriedades divinas, marginais e sagradas da realeza e eventos como festas, festivais e cerimónias. Estes aspetos conduzem-nos para questões sobre a maneira pela qual as noções de ordem cósmica e hierarquia transcendental são implantadas e transmitidas pelas elites governantes como um meio de ordenar o seu território e manter o seu domínio. No sentido de compreender os rituais políticos não só como símbolos de poder, mas também enquanto formas de poder centrais para a estrutura e o funcionamento de qualquer sociedade, veja-se CANNADINE, David; PRICE, Simon, (1987).

¹⁶² Esta variedade de propostas sobre o ritual evidencia a ambiguidade e a instabilidade das crenças e dos símbolos, bem como a incapacidade de controlo do ritual em virtude de qualquer consenso baseado em crenças partilhadas. BELL, Catherine, (1992), pp.185-186.

Estas análises sugerem que as atividades ritualizadas, em detrimento de promoverem especificamente crença ou convicção, oferecem uma ampla diversidade de interpretação, em troca de pouco mais que o consentimento¹⁶³.

Segundo Durkheim, a crença de que os rituais têm algum tipo de poder parte do facto de esses mesmos rituais, ao renovarem periodicamente o sentimento do indivíduo e da sociedade, modelarem os grupos sociais moralmente¹⁶⁴. O poder do ritual, frequentemente entendido como a sua performatividade, corresponde à capacidade de gerar efeitos no mundo.

Performatividade é um conceito complexo pois abrange um espectro alargado de significados, todavia, os autores recorrem à definição dada por John Austin nos seus estudos sobre a linguagem. Ao abordar uma série de exemplos claros, como promessas, apostas, contratos e julgamentos, Austin procura demonstrar que dizer algo é fazer algo, uma vez que as frases utilizadas no contexto dos exemplos acima citados não descrevem ou representam ações, são elas próprias ações¹⁶⁵.

A noção de performatividade é usada para nos referirmos a uma palavra ou frase que faz algo acontecer, que cristaliza uma ação. Não obstante, performatividade também pode ser utilizada no sentido de caracterizar algo como tendo qualidades performativas, aludindo à sua eficácia¹⁶⁶. Voltando ao exemplo do *akītu*, o seu poder performativo era intrínseco ao facto de se tratar de um ritual coletivo no sentido em que envolvia toda a comunidade de uma determinada região, uma vez que a obediência às regras do ritual manifestava a submissão da sociedade ao poder¹⁶⁷.

Levada ao limite, a teoria de Austin ia ao encontro de alguns preceitos, já defendidos por Platão, no que dizia respeito à desconfiança dos poetas, o que acabou por gerar uma reformulação desta questão por parte de autores pós-estruturalistas, dos quais se destaca Jacques Derrida¹⁶⁸.

Para demonstrar que o significado não é permanente nem pode ser fixado, Derrida criou a noção de iterabilidade, ou seja, uma qualidade inerente à linguagem que corresponde à

¹⁶³ BELL, Catherine, (1992), p.186.

¹⁶⁴ DURKHEIM, Émile, (1976), pp.375-376.

¹⁶⁵ AUSTIN, John, (1992), pp.6-8.

¹⁶⁶ PARKER, Andrew e SEDGWICK, Eve Kosofsky, (1995), *Introduction: Performativity and Performance* citado por SCHECHNER, Richard, (2006), p.125.

¹⁶⁷ MERCIER, Arnaud, (2005), p.31.

¹⁶⁸ Veja-se SCHECHNER, Richard, (2006), pp.124-125.

possibilidade de o signo ser repetido e alterado, ainda que o seu referente, significado e intenção estejam ausentes¹⁶⁹. Por outras palavras, este conceito sugere que o significado é temporário pois é criado através da interação de locutores, assim a performatividade deve ser entendida como uma prática que pode ser constantemente reiterada ou alterada a partir dos seus efeitos discursivos e dos seus emissores.

Posto isto, importa então frisar que a ligação entre o ritual e a performatividade está patente nos seus propósitos: estabelecer constantemente a ordem, atribuindo sentido e significado à vida individual e/ou coletiva e à esfera religiosa e/ou política.

3.2. O poder das imagens

Um fator identitário da cultura mesopotâmica era o teocentrismo, tudo o que acontecia no Cosmos era refletido no plano terreno, por isso a ligação entre a organização social e os rituais era perceptível desde logo através da governança cósmica, onde os deuses eram os protagonistas. Esta governança, por sua vez, encontrava-se intimamente associada à ideologia real e, desta forma, a ordem cósmica corresponderia à ordem social.

Ao *decretar destinos*, os deuses governavam o mundo. A força do destino era intrínseca à interação divina: começou a partir do momento em que o Cosmos se definiu e, a Tabuinha dos Destinos – objeto no qual estariam registados todos os destinos e acontecimentos cósmicos – explicitava e conduzia os eventos do universo, eventos estes a que até os deuses teriam que se submeter¹⁷⁰.

A ligação entre planos é notória no baixo-relevo de Aššurnasirpal II que pertenceria à Sala do Trono do Palácio Noroeste de Nimrud¹⁷¹. Esta representação simétrica apresenta,

¹⁶⁹ Por exemplo qualquer signo pode ser citado e, ao fazê-lo, perde o contexto que lhe foi dado anteriormente, podendo desta forma adquirir novos contextos. SCHECHNER, Richard, (2006), p.125.

¹⁷⁰ A Tabuinha dos Destinos estaria na posse de todos os deuses, mas aquilo que vemos em *Enūma-Eliš* - um dos textos mais importantes na Mesopotâmia - é uma passagem pelas mãos de diferentes divindades: no tempo primordial, quando os destinos ainda não estavam traçados, a Tabuinha pertenceria a Apsu e Tiamat; quando fica viúva, Tiamat tem a posse total da Tabuinha; no segundo casamento, passa-a a Qingu (Tab. II, col. i, linhas 43-46); quando Marduk vence a Batalha Cósmica, apodera-se da Tabuinha (Tab. IV, col. i, linhas 121-122) e, finalmente, quando a ordem é de novo instaurada, Marduk oferece a Tabuinha ao seu avô An/Anu (Tab. V, col. i, linhas 51-52). Isto significa que a Tabuinha dos Destinos passa de deus em deus conforme aquele que lidera o panteão. Embora esta ideia não seja formulada nem desenvolvida na Mesopotâmia, percebemos que, se a humanidade ainda não havia sido criada, então a Tabuinha continha os destinos dos deuses. Os deuses controlam os destinos, mas são eles próprios reféns desta força, porque se assim não fosse, a Tabuinha estaria com uma única divindade, ela seria a responsável pelo destino porque nada lhe iria acontecer, ou seja, encontramos um reforço da ideia de que o destino é uma força maior que as divindades.

¹⁷¹ Vejam-se Anexo II, fig.4 e Anexo III, fig.8.

da esquerda para a direita, um génio alado, o rei, uma árvore encimada por um disco alado, e novamente o rei e um génio alado.

A ladear o rei, os génios carregam, em cada mão, um recipiente com água (*banduddû*) e um objeto oval (*mullilu*), normalmente identificado como um cone. Encontram-se numa posição de proteção da figura régia e desempenham uma função ritualística, uma vez que estão a aspergir água para o governante dando-lhe a bênção divina¹⁷².

Estes génios podem ser identificados como *apkallu*, isto é, seres divinos de carácter apotropaico que têm como função proteger o plano terreno. São entendidos como governantes pré-diluvianos que, ao sobreviver ao mesmo através da sua sabedoria, se tornaram divinos. Segundo as narrativas mitológicas que narram o dilúvio¹⁷³, o deus Enki/Ea foi o responsável por salvar a humanidade da destruição total ao avisar o governante sábio (Ziusudra, Atrahasis ou Ut-napištim¹⁷⁴) que o dilúvio chegaria, dando-lhe instruções de como sobreviver quando tal acontecesse: sacrifício e uma oferenda divina¹⁷⁵. Por esta razão, Enki/Ea é fortemente associado aos *apkallu*, o que nos permite interpretar a água utilizada para este ritual como uma espécie de água benta pois corresponderia às águas subterrâneas – o *apsu* – domínio cósmico de Enki/Ea.

Os génios alados exibem uma coroa chifrada, símbolo divino, e vestes ricamente trabalhadas que mostravam a musculatura proeminente da perna a fim de demonstrar que se tratavam de figuras excepcionais. A sua presença intensifica o carácter simbólico e teológico da composição, já que se assumem enquanto acólitos do rei¹⁷⁶.

Este relevo aparenta ser uma representação espelhada, sendo caracterizado pelo ritmo e repetição das figuras. O governante assírio, identificado pelas suas vestes e coroa reais,

¹⁷² Em termos de ideologia real, também seria possível ler o aspergir de água pelos génios alados ao rei como a renovação da escolha de Aššurnasirpal para governar e, conseqüentemente, associar-se à filiação subjetiva, onde os deuses não só adotam o governante, como também o dotam com características físicas e psicológicas excepcionais.

¹⁷³ Vejam-se as diferentes narrativas sobre a história do dilúvio em ETCSL (t.1.7.4.) [Consultado a dezembro de 2017]; em *Atrahasis in* DALLEY, Stephanie, (2008), pp.9-38 e em *Enūma-Eliš in* DALLEY, Stephanie, (2008), pp.233-277.

¹⁷⁴ É de notar que Ziusudra, Atrahasis e Ut-napištim são denominações para a mesma personagem, o sobrevivente do dilúvio, que adquire diferentes nomes devido às variadas versões desta narrativa. No entanto, os seus nomes simbolizam, “o muito sábio” ou “aquele que encontrou vida” evocando o carácter extraordinário das suas personalidades.

¹⁷⁵ Por esta razão alguns autores como Michael Roaf propõem que os génios alados eram ainda responsáveis por transmitir a sabedoria dos deuses (através de eruditos que serviam o rei) ao governante. CURTIS, J.E.; MCCALL, H.; COLLON, D.; WERR L. al-Gailani (ed.), (2008), p.213.

¹⁷⁶ CAMELO, Francisco, (2006), pp.28-29.

está em contacto direto com a árvore e é a figura que apresenta um maior número de diferenças em relação ao seu duplo.

O rei da esquerda aponta com o dedo indicador da mão direita para a árvore e na mão esquerda segura uma maçã que toca na árvore, enquanto o rei da direita segura a maçã na mão direita, mas desta vez o símbolo régio está afastado da árvore, e o dedo indicador da mão oposta aponta para cima, para o disco alado¹⁷⁷, indicando-nos que tanto a árvore quanto o disco são objetos de adoração do rei¹⁷⁸. O governante apresenta-se como aquele que protege a árvore, interligando-se ao seu papel de agricultor/pastor, isto é, cumprindo as suas funções governativas.

O motivo da árvore é controverso e problemático, em virtude de não ser abordado na literatura mesopotâmica, não conseguimos obter uma interpretação única e esclarecedora sobre o seu significado na altura da sua conceção¹⁷⁹. Embora seja um conceito transversal e, sobretudo, visual na arte do Médio Oriente Antigo, a árvore ganha um lugar de destaque na arte neo-assíria, onde se torna gradualmente um motivo mais rígido e estilizado.

Também a sua denominação é complexa e suscita várias questões. Muitas vezes é chamada “árvore da vida”, contudo este termo detém fortes associações e conotações de tradição vetero-testamentária, por isso e, dada a sua ligação a seres sobrenaturais e míticos, talvez seja mais correto entendê-la como “árvore sagrada” ou “árvore da abundância”.

¹⁷⁷ Estas variações da representação têm sido interpretadas de várias maneiras. Por um lado, poderia tratar-se da representação do mesmo rei, mas em dimensões distintas: o rei da esquerda seria a figura terrestre do governante, enquanto o da direita corresponderia à sua dimensão celestial (veja-se ATAÇ, Mehmet-Ali, (Mar.,2006), pp.84-86). Por outro lado, Burchard Brentjes sugeriu que os dois reis representam o pai e o avô de Aššurnasirpal II, uma vez que a posição da maçã e as extremidades dos diademas (que no rei da esquerda terminam em borlas e à direita numa franja reta) indicariam que se tratariam de indivíduos diferentes (veja-se CURTIS, J.E.; MCCALL, H.; COLLON, D.; WERR L. al-Gailani (ed.), (2008), p.212). No nosso parecer as diferenças entre as figuras, que também são visíveis nos génios alados, poderiam apenas resultar do trabalho de diferentes artistas no mesmo baixo-relevo. Por isso, aquilo que será importante discutir em detrimento dos possíveis significados das variações da representação, é a própria repetição das figuras que procura intensificar a mensagem total da composição, onde o rei tem um papel proeminente.

¹⁷⁸ Veja-se Anexo III, figs. 10 e 11.

¹⁷⁹ Frequentemente a árvore sagrada é tida como um motivo heráldico já que a sua ligação à figura régia é um conceito sumério que remonta a 3000 a.C. No entanto a sua associação à presença e renovação da vida encontrou na arte assíria uma nova formulação que desde o II milénio a.C. passou a ser recorrente na glíptica. Veja-se MOORTGAT, Anton; FILSON, Judith, (trad.), (1969), p.133 e para aprofundamento da evolução estilística deste motivo leia-se CAMELO, Francisco, (2006), pp.17-23.

Tendo como base os dois suportes em que este motivo é mais frequente, relevos parietais e selos cilíndricos¹⁸⁰, podemos concluir que a árvore simbolizaria a prosperidade da vida e do mundo circundante. O seu tronco central é constituído por uma rede de ramos que ora terminam em palmetas, como no caso do presente baixo-relevo, ora culminam em frutos, nomeadamente em romãs (símbolos da fertilidade) demonstrando o seu carácter de abundância e renovação¹⁸¹.

Ao procurar identificar a árvore representada, muitos autores sugeriram tratar-se de uma tamareira, uma planta de extrema importância na Mesopotâmia, abastada de frutas ricamente calóricas e de grande longevidade, argumentando que a cena corresponderia ao processo agrícola de polinização. Contudo, a identificação desta planta não é consensual, já que por um lado se trata de uma representação estilizada e complexa, o que torna a sua identificação bastante ambígua e, por outro lado, o cultivo de tamareiras foi mais frequente no sul da Mesopotâmia, nomeadamente na Babilónia. A escolha da tamareira estaria ainda associada à deusa Inanna/Ištar, evocando a fertilidade e a sua dimensão sexual podendo, por sua vez, aludir à cerimónia do casamento sagrado (hierogamia)¹⁸².

Os assírios retrataram tamareiras de forma bastante naturalista em alguns baixos-relevos do Palácio Noroeste, no entanto, esta composição retrata uma árvore altamente estilizada, conduzindo-nos para um sentido mais figurativo deste motivo¹⁸³. Claramente, a cena não pretende descrever uma polinização real, em detrimento disso, pode representar um “ato de polinização”¹⁸⁴ que ocorria na esfera divina, evocando prosperidade, abundância e sucesso agrícola que eram concedidos pelos deuses para a humanidade¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Importa ressaltar que embora encontremos os mesmos temas na glíptica e nos baixos-relevos, os suportes são diferentes e, conseqüentemente, a sua mensagem e público-alvo também difere. Para compreender e aprofundar questões relacionadas com a glíptica neo-assíria veja-se DUQUE, Luís - *A glíptica neo-assíria. Iconografia, temas e conceitos*, Dissertação de Mestrado em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

¹⁸¹ CAMELO, Francisco, (2006), p.25.

¹⁸² Vejam-se as diferentes interpretações dadas a este motivo em PORTER, Barbara, (Apr. 1993), pp.129-139.

¹⁸³ Veja-se Anexo III, fig.9.

¹⁸⁴ Para utilizar a expressão de PORTER, Barbara, (Apr. 1993), p.137.

¹⁸⁵ Relativamente à composição e ao próprio motivo da árvore sagrada devemos ter em consideração que a sua interpretação e simbologia varia de acordo com os contextos. Este motivo, para além de se encontrar ladeado por figuras míticas, também aparece frequentemente sozinho em zonas de passagem ou nos cantos de várias salas do palácio de Aššurnasirpal II. As restantes imagens da árvore e dos génios alados com purificador concentram-se em salas particularmente sensíveis do palácio, que provavelmente seriam salas privadas do rei ou quartos para banho. O que nos leva a crer que neste contexto a função primária da árvore e do cone é apotropaica, defendendo pontos vulneráveis como portas e cantos e, simultaneamente, protegendo a imagem e a pessoa do rei, através de múltiplas repetições criando espaços altamente seguros dentro do palácio. Veja-se CURTIS, J.E.; MCCALL, H.; COLLON, D.; WERR L. al-Gailani (ed.), (2008), pp.183-190.

A encimar a árvore sagrada encontramos um disco alado¹⁸⁶ com uma figura humana divina, assim identificada por possuir uma coroa chifrada e um anel - símbolo da governança mesopotâmica - na mão esquerda¹⁸⁷. O disco alado assírio com uma figura humana inscrita, normalmente colocado sobre cenas de batalha, de rituais e de perseguição, seria uma representação de Aššur. Tanto a origem¹⁸⁸ como o significado deste motivo são questões de controvérsia.

Na arte assíria, a representação do disco alado terá partido da figura do pássaro, particularmente a águia, que é tida ao longo do tempo, como um símbolo do céu e do sol. Este emblema apresenta assim fortes possibilidades de se tratar da representação de Utu/Šamaš ou de Ninurta¹⁸⁹. No nosso parecer, o disco alado corresponde à representação de Aššur uma vez que, como vimos, durante o Período Neo-Assírio, esta divindade se torna superior a todas as outras, adquirindo características e atributos dos restantes deuses.

As representações que aludem ao apoio divino (como o disco alado) podem ser vistas como uma metáfora através da qual o governante expressa a sua legitimidade e onde Aššur aparece claramente como um elemento central do sistema político, permitindo que o rei exerça a sua função¹⁹⁰. Neste sentido, o deus Aššur é representado como o verdadeiro governante da Assíria, evocando o papel do rei enquanto canal de ligação entre o mundo celeste e o mundo terrestre.

A repetição da figura do rei e dos génios serviria para reforçar a função mais importante do governante: a manutenção metafórica da árvore e o sustento da vida através do cuidar da mesma¹⁹¹, em termos práticos, a prosperidade da Assíria. A árvore procura traduzir a

¹⁸⁶ Veja-se Anexo III, fig.10.

¹⁸⁷ As representações da árvore estilizada e do disco alado na glíptica síria do século XVIII a.C. sustentam a suposição de que esta representação pictórica se originou no norte da Mesopotâmia, Síria ou Anatólia, onde às vezes era associada ao deus da tempestade ou a outras divindades. Veja-se ORNAN, Tallay, (2005), pp.153-155.

¹⁸⁸ Provavelmente as suas origens mais recuadas são o Egipto, de onde passou através do contacto com os hititas para a Mesopotâmia. BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, (1992), pp. 185-186.

¹⁸⁹ BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, (1992), pp. 37-39. Nos monumentos periféricos, a parte superior das representações em que o rei levanta o braço direito, exhibe uma série de símbolos divinos, cada emblema representa uma divindade específica. A partir do século IX a.C. os símbolos divinos nestes monumentos são, por exemplo: crescente lunar (Nanna/Sin); estrela de oito pontas (Inanna/Ištar); pássaro (Ninurta); sol (Utu/Šamaš); entre outros. Desta forma, percebemos o porquê da associação de Utu/Šamaš, o sol, e Ninurta, o pássaro, ao disco alado. Para aprofundar a representação da figura real nos monumentos periféricos e a sua associação aos símbolos divinos, veja-se SHAFER, Ann Taylor, (1998), pp.59-63.

¹⁹⁰ WINTER, Irene J., (2010), p.28.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p.10.

unidade total do mundo, ao mesmo tempo, que sublinha a centralidade e importância da figura real, uma vez que tudo é feito pelo governante em nome dos deuses¹⁹².

Esta dualidade de significação tem aspetos retrospectivos e prospetivos: o rei que se encontra diante da árvore, já abundantemente produtiva, demonstra a adoração às divindades que permitiram que tal acontecesse. Esta imagem estimularia ideologicamente uma resposta divina positiva nos próximos acontecimentos, ou seja, estamos perante uma imagética que pretende criar uma cadeia de reciprocidade¹⁹³.

Lemos esta composição no sentido horizontal, contudo, também pode ser lida num eixo vertical onde conseguimos interpretar a conjugação de três planos: as raízes da árvore associam-se à montanha e, por sua vez, ao Inframundo; a própria árvore está no plano real/histórico, correspondendo então ao mundo dos humanos; e a representação da divindade máxima Aššur, já bastante abstrata e simbólica¹⁹⁴, alude ao plano cósmico, ao mundo dos deuses.

Esta imagética seria lida, na altura da sua criação, como um todo, mas aquilo que se repete nestas interpretações complementares é a presença da árvore¹⁹⁵ que se assume como uma espécie de *axis mundi*, uma materialização da relação entre a ordem divina e a ordem terrena¹⁹⁶. Posto isto, percebemos que esta composição tem uma forte carga ideológica, teológica e retórica, onde o rei é um elemento fulcral pois é ele quem permite a comunicação entre todos os planos. É através do governante que toda a cena adquire unidade e que mundos, espaços e tempos distintos se tornam um só, coerente e completo. A representação revela a estabilidade da ordem refletida através do exercício apropriado da realeza.

Em suma, este relevo permite-nos perceber como é que a hierarquização e organização da sociedade era formada e legitimada a partir da naturalização da ordem simbólica na

¹⁹² CAMELO, Francisco, (2006), p.32.

¹⁹³ WINTER, Irene J., (2010), p.166.

¹⁹⁴ Convém ressaltar que o disco alado e, posteriormente, a sua transformação num emblema não-antropomórfico foi o resultado da tendência geral nas imagens divinas do I milénio a.C. e não devido a um processo de abstração. O preceito mesopotâmico de que as divindades eram antropomórficas persistiu ao longo do I milénio a.C., apenas a imagem pictórica do divino foi modificada. Veja-se ORNAN, Tallay, (2005), pp.152-153.

¹⁹⁵ Segundo David Castriota, em algumas ocasiões, a árvore encontra-se de forma metonímica para o governante, precisamente porque a manutenção da fertilidade da terra através do desempenho ritual apropriado é uma função principal do rei. A repetição deste motivo não tem apenas fins decorativos, mas também transmite a mensagem poderosa que a realeza é fundamentada na natureza. Vejam-se as implicações desta interpretação em WINTER, Irene, (1993), p.44.

¹⁹⁶ CAMELO, Francisco, (2006), p.31.

realidade. Do ponto de vista teológico, esta representação alude à organização e definição do Cosmos segundo diferentes planos e, simultaneamente, convoca, de um ponto de vista histórico-ideológico, a ordem social que é regida e mantida através do governante assírio como uma premissa inquestionável.

Na conceção mesopotâmica, a prosperidade e o bem-estar terrenos dependem da relação de proximidade estabelecida entre o governante e os deuses, o que, em última instância, significa que o destino da Assíria e o destino do monarca estão intrinsecamente associados¹⁹⁷.

Esta concomitância entre a ordem terrena e a ordem divina é óbvia quando os deuses para além de encorajarem e ajudarem o governante, participam como seu aliado ou em seu nome na guerra¹⁹⁸. Ainda na Sala do Trono do Palácio Noroeste de Nimrud, dispomos de duas cenas que representam o rei Aššurnasirpal II em batalhas onde os deuses estão presentes.

Na primeira composição, os carros que transportam os arqueiros assírios distinguem-se dos seus inimigos por cada uma possuir um padrão¹⁹⁹, simbolizando os deuses Adad e Nergal respetivamente²⁰⁰. A presença das divindades revela que Aššurnasirpal II e, por extensão, todo o exército e toda a Assíria estão sob proteção divina.

Na segunda composição, à esquerda, um carro transporta Aššurnasirpal II, identificado pela coroa real, que se encontra já em posição de ataque com o seu arco e flecha, procurando atingir os soldados do exército inimigo. A encimar os cavalos reais encontramos um disco alado - Aššur - que ao exibir uma posição igual à da figura real, também ele armado com arco e flecha²⁰¹, demonstra que as divindades, nomeadamente o líder do panteão, atuam enquanto aliados ou parte do exército assírio.

Embora encontremos quatro inimigos a contra-atacar as forças assírias, sabemos qual é o poder mais forte já que tanto, na parte inferior do relevo, abaixo dos cavalos reais, encontramos um inimigo já prostrado com duas flechas no corpo, quanto no canto

¹⁹⁷ Este fator também é visível nos registos escritos, vejam-se estas questões em que o destino pessoal do rei é indissociável do destino coletivo da Assíria, em conjunto com a retribuição divina, em CAMELO, Francisco, (2012).

¹⁹⁸ CAMELO, Francisco, (2008), pp.43-45.

¹⁹⁹ Veja-se Anexo III, figs. 12 a 14.

²⁰⁰ British Museum Collection Database, “1849,1222.17”. [Em linha]. British Museum, última alteração a 21/07/2017. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: URL: <www.britishmuseum.org/collection>.

²⁰¹ Veja-se Anexo III, figs. 15 a 17.

superior direito da representação, uma ave, provavelmente um abutre, bica os olhos de um inimigo morto²⁰². A força invencível do exército assírio é conseguida precisamente devido ao apoio divino. A colocação dos corpos dos inimigos em pontos opostos da composição alude à ideia de que todo o espaço seria ocupado pelos derrotados, já sem vida no chão, sublinhando a mensagem de que o exército assírio é mais poderoso e sai sempre vitorioso, sem uma única perda no campo de batalha.

As representações da guerra assíria, em conjunto com o lugar de destaque que é dado à força, vitalidade e proximidade do rei com os deuses, permitem compreender estes relevos como um mecanismo de legitimação do poder²⁰³.

3.3. Um mundo hermenêutico

Cabia a todos, incluindo ao rei assírio, respeitar a ordem social e política preestabelecida pelos deuses. Ainda que existisse a Tabuinha dos Destinos, a humanidade poderia falhar no caminho que lhe havia sido traçado. Perante o estabelecimento do rumo que o indivíduo deveria seguir, assim como perante o livre arbítrio e a possibilidade de falha humana, os deuses procuravam sempre indicar o caminho que estava destinado.

Querendo com isto dizer que o determinismo da ordem cósmica não era absoluto e, era precisamente essa sua indefinição que permitia que o indivíduo, através do culto religioso, da magia, da adivinhação e do profetismo, acesse a tal realidade²⁰⁴.

Os mesopotâmios acreditavam que os deuses *escreviam no universo* e que, por isso, o mundo podia ser lido hermeneuticamente por aqueles que estavam capacitados para o fazer. Ora se todas as coisas que constituem o mundo poderiam ser decodificadas e lidas, então o próprio plano terrestre era tido como um meio de comunicação entre as divindades e a humanidade.

Desde o voo dos pássaros até à movimentação dos astros, a realidade estava inscrita, possuía um sistema complexo de múltiplos níveis de signos que poderiam ser lidos. Uma das formas mais recorrentes de chegar a estes signos era através da adivinhação, onde o

²⁰² Veja-se Anexo III, figs. 18 e 19.

²⁰³ SANTOS, Leandro Barbosa dos, (2013), p.256.

²⁰⁴ BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, (1992), pp.68/69.

sujeito procurava na natureza a mensagem cósmica através de um agente, um adivinho especializado no estudo dos elementos²⁰⁵.

A adivinhação através da aruspicação - leitura das entranhas de um animal sacrificado - e da hepatoscopia - inspeção do fígado - eram fundamentais para a definição das estratégias de guerra²⁰⁶. Um outro baixo-relevo pertencente à mesma sala do Palácio Noroeste de Nimrud exibe, à esquerda, uma visão esquemática de um acampamento estilizado assírio. Este apresenta uma forma circular e encontra-se dividido em quatro quadrantes, cada um deles com uma cena distinta²⁰⁷.

No canto superior esquerdo do quadrante, um eunuco segura um leque e um recipiente quadrado ao lado de um móvel com duas prateleiras que estão preenchidas com vasos. No canto superior direito, um eunuco em pé, com uma toalha ao ombro, abana um leque, enquanto um segundo eunuco, sentado num banquinho, usa um batedor para ventilar o que parece ser um almofariz. As duas cenas poderiam ser interpretadas simplesmente como ilustrações do uso de tipos específicos de *leques* para diferentes propósitos: o primeiro para arrefecer o preparado e o segundo para afastar as moscas²⁰⁸. Estes dois quadrantes revelam então a preparação e confeção de comida.

No quadrante inferior do lado esquerdo é possível observar duas figuras humanas, uma das quais apresenta um chapéu que a permite identificar como um sacerdote, a examinar as entranhas de um animal com o objetivo de prever o futuro. Pode por esta razão, representar um extispício, onde através do estudo das entranhas de um animal sacrificado, o sacerdote pretendia prever o curso dos acontecimentos que, neste caso, seriam de origem militar²⁰⁹. Por sua vez, no canto inferior direito continuamos a assistir à

²⁰⁵ BHRANI, Zainab, (2014), pp.73-74.

²⁰⁶ Por vezes, os assírios desenhavam uma estratégia militar num papiro que colocavam à frente de Utu/Šamaš (em frente à sua estátua de culto no templo). A estratégia era colocada diante do deus na forma de desenho ou diagrama. A divindade, sob a aparência da sua estátua de culto, observava o documento e dava uma resposta positiva ou negativa através das entranhas do animal sacrificial que era oferecido ao mesmo tempo que a submissão do documento para o consentimento divino. Sobre estas questões veja-se BHRANI, Zainab, (2008), pp.183-206.

²⁰⁷ Veja-se Anexo III, figs. 20 a 23.

²⁰⁸ COLLINS, Paul, (2010), p.190.

²⁰⁹ A nível ideológico, o curso da batalha era determinado pelos deuses: não só o resultado final, mas também as próprias decisões e estratégias militares eram tomadas tendo em consideração os oráculos. As próprias armas eram vistas como instrumentos de propósito divino, sendo que por vezes passavam por rituais, podendo mesmo chegar a ser nomeadas. O nome da arma aludia a qualidades e capacidades que, após o ritual, passavam a ser consideradas inerentes à própria arma. Veja-se BHRANI, Zainab, (2008), pp.189-197.

preparação da refeição por um eunuco. Esta imagem tem sido interpretada como a performance de um extispício num animal cuja carne o rei assírio iria consumir²¹⁰.

No centro deste relevo, um assírio prepara um cavalo enquanto outros cavalos se alimentam de uma manjedoura, procurando aludir e refletir a preparação necessária para a guerra que decorria no próprio acampamento. Dispomos também de uma estrutura arquitetónica, possivelmente um *zaribah*²¹¹, que possui a figura de um animal com chifres em cada uma das colunas da sua entrada. Esta composição, tal como os textos assírios nos informam, demonstra que os atos rituais e a vida quotidiana coincidem e estão presentes nas imagens.

No lado superior direito vemos um funcionário assírio e duas figuras humanas vestidas com uma pele de leão tratando-se, provavelmente, da figura mítica *La-tarāk*²¹². Esta figura aparece fortemente associada a *Lulal*, sendo que no final do II milénio a.C. estes dois seres são tratados como um par. No Período Neo-Assírio, figurinhas de ambos eram enterradas nas fundações dos edifícios, perto das portas, como divindades protetoras.

Em termos visuais, *La-tarāk* seria representado como uma figura de corpo humano com cabeça de leão envolta em pele de leão, carregando um chicote, tal como vemos neste baixo-relevo. O significado do seu nome é incerto, embora haja uma forte associação à palavra chicotear. Nos registos escritos, estes dois seres encontram-se listados entre divindades de proteção contra a feitiçaria²¹³. Em virtude disto, torna-se claro que estas figuras têm um carácter apotropaico, estando presentes provavelmente como meio de proteção do rei e afastamento de todos os aspetos negativos provenientes da guerra.

Abaixo vemos ainda um eunuco que segura um bastão na mão direita e uma toalha na mão oposta, a receber uma série de prisioneiros, sucedidos por um soldado assírio, perto da entrada do complexo arquitetónico²¹⁴. Em suma, este baixo-relevo alude a diversos momentos das campanhas militares assírias: por um lado, temos os antecedentes onde aspetos práticos como a preparação dos cavalos e aspetos rituais como o recurso à adivinhação ou à proteção divina através de figuras míticas sublinham a forte carga

²¹⁰ COLLINS, Paul, (2010), p.190.

²¹¹ Veja-se Anexo III, fig. 24. British Museum Collection Database, “1849,1222.13”. [Em linha]. British Museum, última alteração a 21/07/2017. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: URL: <www.britishmuseum.org/collection>.

²¹² Veja-se Anexo III, figs. 26 e 27.

²¹³ BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, (1992), p.116.

²¹⁴ Veja-se Anexo III, fig. 25.

ideológica da guerra e, por outro lado, observamos o momento subsequente em que prisioneiros são incorporados na ordem assíria.

Um outro fenómeno que permitia que o rei e a comunidade soubessem o que lhes estava reservado era o profetismo. Desta vez, tratava-se de um fenómeno descendente que partia da vontade dos deuses em comunicar diretamente com a humanidade. Por norma, mesmo que a mensagem fosse alargada ou referente à população, o profetismo dirigia-se ao rei, o escolhido pelas divindades para governar.

O profetismo poderia ocorrer de forma espontânea, quando os deuses escolhiam o profeta e lhe passavam a devida mensagem ou de forma provocada, onde profetas especializados entravam em transe através de rituais para contactar e receber a mensagem divina²¹⁵.

Dito isto, percebemos que os fenómenos proféticos e as práticas de adivinhação, duas componentes do culto religioso, permitiam atingir uma ordem cósmica considerada ideal. Era através do culto que a sociedade rogava auxílio para a sua vida pessoal e coletiva, ao mesmo tempo, que acedia aos desígnios divinos podendo alterá-los.

3.4. Criação e representação

Na Mesopotâmia, representação e realidade estavam intimamente ligadas, uma vez que a representação era pensada como uma forma de fazer as coisas acontecerem, em detrimento de uma mera descrição da realidade. Embora incorporasse detalhes do real, a criação de imagens detinha uma relação performativa e indexada com o objeto retratado²¹⁶. Daí que objetos, pinturas, esculturas fossem mais propensos a ser “obras de ação”, isto é, itens executados para obter algum resultado²¹⁷. O facto de ser o indivíduo a fabricar estes objetos aproximava-o do ato demiúrgico das divindades, já que desta forma poderia introduzir os seus próprios signos no mundo²¹⁸.

É interessante então recorrer aos mitos da criação, onde os deuses são retratados como artistas ao criarem os seres humanos como imagens animadas ou estátuas esculpidas. No

²¹⁵ É necessário discernir aquilo que se passa no oráculo, um momento em que o profeta em transe recebe a mensagem divina de forma altamente metafórica e simbólica, da escrita do oráculo que já corresponde a uma interpretação da mensagem e que só é passada a escrita se tiver relevância, ou seja, é condicionado por interesses políticos. Para aprofundar e esclarecer o processo desde o oráculo até à sua escrita veja-se CAMELO, Francisco, (2000a), pp.293-341.

²¹⁶ BAHRANI, Zainab, (2008), p.53.

²¹⁷ SCHECHNER, Richard, (2006), p.57.

²¹⁸ MITCHELL, W.T.J., (2005), p.88.

caso mesopotâmico, a humanidade é criada através da argila, uma das matérias-primas mais abundantes da região.

Se por um lado podemos entender que a condição original do corpo era textual uma vez que o material que era usado para a escrita foi o mesmo utilizado na criação da humanidade, aludindo aos signos e mensagens físicas que poderiam ser decifradas através da adivinhação²¹⁹. Por outro lado, compreendemos que a escolha deste material está fortemente relacionada com a sua maleabilidade já que o barro contém em si a potência de todas as formas, ao mesmo tempo que nos remete para a sua mutabilidade e perecibilidade.

Mesmo perante a possibilidade de falha humana e livre arbítrio, o amor dos deuses pela humanidade é inegável, há um laço forte entre criadores e criaturas, particularmente evidente no momento antropogónico, uma vez que foi necessário o sacrifício de uma divindade para se criar a humanidade²²⁰.

Mas e antes da criação da humanidade, os deuses também haviam sido moldados? Na Mesopotâmia, a cosmogonia - criação do Cosmos - dá-se a par e passo com a teogonia - criação dos deuses. Segundo o *Enūma-Eliš*, nos tempos primordiais, o mundo era regido pelo caos, através de um oceano primordial que correspondia às divindades Apsu e Tiamat, invocando as águas doces e as águas salgadas, respetivamente.

Tiamat e Apsu coexistem, só a partir do momento em que se misturam é que o tempo começa a desenrolar-se porque há ação da matéria inicial. O que existe antes da sua união é um tempo suspenso, uma não-existência. Este momento primordial é indeterminado e indefinido, corresponde também há não-nomeação²²¹, ou seja, todos os elementos e todos os deuses existem, mas estão confundidos no caos aquático primordial. Ao distingui-los, ao dar nome, surge também um destino, isto significa que a palavra é geradora e vinculativa, para existir criação tem que existir uma divisão e nomeação da mesma.

Subsequentemente, para que algo tivesse a sua existência plena era necessário ser nomeado. Cabia à linguagem tornar o mundo inteligível a partir da sua representação em

²¹⁹ BARHANI, Zainab, (2008), p.80.

²²⁰ Em termos concretos o barro é um material que só é moldável a partir da água, ora se os deuses nascem da água, então Qingu e Ilawela ao serem mortos, a água que lhes deu origem conseguirá originar algo novamente. A nível mitológico, o sacrifício de um deus corresponde a um vínculo entre as divindades e a humanidade. Relatos antropogónicos em: [*Enūma-Eliš*] - Tab. VI, col. i, linhas 1-33 in DALLEY, Stephanie, (2008); [*Atraḫasis*] – Tab. I, col. iv, OBV, linhas 1-39; Tab. I, col. v, OBV, linhas 1-21 in DALLEY, Stephanie, (2008).

²²¹ [*Enūma-Eliš*] - Tab. I, col. i, linhas 1-8 in DALLEY, Stephanie, (2008).

palavras e em formas, tornando-se agora perceptível a conexão entre representação e performatividade.

Muitas vezes, as imagens assumiam as propriedades animadas dos seus referentes através da realização de rituais específicos. Esses rituais resultavam na suposta capacidade da imagem de responder ativamente a estímulos como o olfato, o paladar, a audição, a visão, a fala e, com isso, a capacidade de interagir no mundo²²².

Neste âmbito podemos ainda evocar o conceito de agência, ou seja, uma força afetiva ou instrumental exercida por uma fonte de energia ou ação sobre um recetor, podendo ser exercida não apenas por indivíduos, mas também por objetos materiais. A agência é atribuível às pessoas e objetos que iniciam eventos através da mente, vontade ou intenção. Embora seja contraditório afirmar que objetos se podem comportar como agentes²²³, uma vez que não têm intenções, a verdade é que a agência humana apenas é exercida dentro do mundo material.

Num primeiro momento, os registos textuais e visuais mesopotâmicos permitem identificar vários tipos de objetos materiais destinados a exercer força sobre o mundo (amuletos²²⁴, figurinhas enterradas nas fundações dos edifícios, figuras apotropaicas de passagem entre salas dos palácios reais, entre outros). Num segundo momento, percebemos que esses objetos, quando consagrados por um ritual, eram concebidos como animados. Isto significa que era o próprio ritual que permitia a transferência da personalidade e/ou da divindade para a matéria física²²⁵.

Em termos iconográficos podemos observar a relevância da imagem para os assírios num baixo-relevo do reinado de Tiglat-Pileser III que pertenceria ao seu Palácio Central em Nimrud, embora tenha sido reutilizado posteriormente no Palácio Sudoeste da mesma

²²² WINTER, Irene J., (2007), pp.43-44.

²²³ Um agente é aquele que exerce a agência, ou seja, é a fonte da origem de eventos causais. Gell defende que não podemos detetar um agente antecipadamente. O mesmo será dizer que não podemos identificar alguém como um agente antes de agir, antes de perturbar o meio causal de tal maneira que só pode ser atribuído à sua agência. Veja-se a distinção entre agentes primários e agentes secundários em GELL, Alfred, (1998), pp.19-21.

²²⁴ Mesmo que não fossem criados com esse intuito, muitas imagens acabavam por ser usadas como uma espécie de amuleto. Por exemplo os próprios selos cilíndricos, ao representar estátuas de divindades ou efígies reais e ao reproduzir imagens de monumentos públicos, tornavam-se objetos efetivos e imagens votivas, ou seja, distribuíam o seu próprio poder não só quando eram usadas como jóias e pingentes, mas também quando eram impressas em argila. Veja-se NADALI, Davide, (2013a).

²²⁵ WINTER, Irene J., (2007), p.42.

cidade. Esta composição encontra-se dividida, horizontalmente, em dois frisos por uma inscrição²²⁶.

Na parte superior do relevo, o exército assírio ataca uma cidade que de acordo com a transliteração de Layard²²⁷ poderia ser uma cidade babilónica, já que uma inscrição descreve o reassentamento de prisioneiros após a campanha militar de Tiglat-Pileser III em 745 a.C.

Contudo aquilo que sobretudo nos interessa é o friso inferior, onde, após a batalha, nos deparamos com o transporte de estátuas pelo exército assírio, identificado pelos seus chapéus cónicos. Cada estátua é carregada por dois pares de soldados que a seguram nos ombros com a ajuda de tábuas. Da esquerda para a direita observamos um deus que exhibe uma barba farta e uma coroa chifrada. Usa uma túnica ricamente ornamentada e segura um machado na mão direita e um tridente na esquerda. Uma segunda estátua, que se apresenta bastante danificada, conserva ainda parte do corpo sentado numa espécie de trono, no entanto a sua identificação permanece inexequível. As duas restantes estátuas também representam divindades sentadas em tronos, com longas vestes ornamentadas, ambas aparentam segurar um anel na mão esquerda²²⁸.

A nível político, esta remoção das estátuas de culto de deuses constituía um aspeto da guerra psicológica exercida pelos assírios aos seus inimigos. Para além do saque e das deportações em massa, os assírios retiravam as estátuas divinas dos vencidos impossibilitando-os de prestar o culto e de alcançar a proteção divina²²⁹.

Em termos ideológicos quando um território ou uma população se recusava a aceitar a ordem assíria ou se revoltava contra o poder, o rei assírio poderia conquistá-los e destruir as suas cidades, uma vez que a guerra, neste contexto, residia como parte de um pensamento teocêntrico²³⁰. Todavia, o rei tomava posse ou confiscava sempre as estátuas divinas, transportando-as para a capital assíria.

²²⁶ Veja-se Anexo III, figs. 28 e 29.

²²⁷ LAYARD, A. H. – *Inscriptions in Cuneiform Character from Assyian Monuments*. London: Harrison and Son, St. Martin's Lane, (1851), pl.52.

²²⁸ British Museum Collection Database, “1856,0909.212”. [Em linha]. British Museum, última alteração a 21/07/2017. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: URL: <www.britishmuseum.org/collection>.

²²⁹ Veja-se o caso da estátua de Marduk que foi levada por Senaquerib aquando da destruição da Babilónia em BAHRANI, Zainab, (2008), pp.166-173.

²³⁰ CARAMELO, Francisco, (2008), p.50.

Este comportamento era legítimo, uma vez que a população derrotada, ao revoltar-se contra o governante assírio estaria também a ir contra a vontade divina, e nesse caso, não sabia honrar as suas divindades, pois estas permaneciam sempre leais a Aššur²³¹. Nenhum deus poderia ser responsabilizado pela deslealdade do seu povo, por isso as divindades deveriam ser levadas e cuidadas pelos assírios.

Tudo isto reforça a ideia de que o poder era em si mesmo um instrumento dos deuses, legitimado pelos mesmos, para estabelecer ou restabelecer a ordem sempre que esta fosse interrompida. Uma das mensagens subjacentes desta composição é a de que o não-assírio ao ir contra Tiglat-Pileser III estaria consequentemente a desrespeitar a vontade divina e por essa razão cabia à Assíria, através de uma guerra agora legitimada, restaurar a ordem.

Podemos também interpretar esta deslocação das estátuas como o caso mais grave de castigo divino: a ausência, o abandono e o silêncio das divindades. A perda da imagem do deus foi vista como a perda do favor divino e esse favor não poderia ser recuperado sem o retorno da estátua. O número de deuses numa determinada cidade simbolizava a proteção divina, assim com o transporte de estátuas de cidades conquistadas, o conquistador via a proteção da sua própria cidade aumentada²³². Ideologicamente, tudo o que acontecia no plano terreno era previamente decidido pelos deuses em Assembleia Divina, Aššur, líder do panteão, traçava as fronteiras do território que seriam efetuadas no plano concreto pelo rei assírio.

A confiança divina tinha que ser merecida pelo rei e, se a sua fidelidade fosse mantida e honrada, então os deuses auxiliavam o governante em todas as adversidades, nesta circunstância os deuses apoiavam Tiglat-Pileser III. A guerra era um aspeto fundamental na ideologia e avaliação reais, estando intimamente associada ao comportamento do rei que deveria ser justo e piedoso para alcançar a vitória, a violência estabelecia-se como uma exibição efetiva da intolerância divina em relação ao inimigo²³³.

Quem ousasse recusar o domínio assírio estaria em última análise a ir contra todas as divindades, neste sentido, a deslocação das estátuas divinas corresponde a uma reação por parte dos deuses: ao não concordarem com a guerra os deuses ausentam-se da cidade que recusa a ordem legítima. O mesmo será dizer que o rei do exército inimigo já não tem o apoio divino e, sem os deuses, estaria vulnerável a qualquer ataque. Desta feita, não só se

²³¹ TORO, Benjamin, (2014), p.149.

²³² BAHRANI, Zainab, (September 1995), p.378.

²³³ CAMELO, Francisco, (2012), pp.6-7; CAMELO, Francisco, (2008), p.47.

sublinha e glorifica o papel de Tiglat-Pileser III, como também se demonstra a sua proximidade com os deuses e a inutilidade de ações hostis contra a Assíria.

Posto isto, compreendemos que a ordem se constrói contra o outro e com o outro, havendo um forte paralelismo a nível literário desde logo a partir dos mitos da criação. No *Enūma-Eliš*, o sacrifício de Qingu²³⁴ - consorte de Tiamat e líder do exército revoltoso na Batalha Cósmica - tem necessariamente que acontecer por um lado como forma de castigo perante a afronta e revolta deste deus, por outro lado, para haver um material que permita moldar e criar a humanidade. Tal como aconteceu com a morte de Apsu e Tiamat, a morte dos deuses é na realidade uma transformação e uma continuidade.

Apsu agora transformado no domínio cósmico de Enki/Ea - o apsu, as águas doces subterrâneas²³⁵ - e a divisão do corpo de Tiamat em duas partes, uma para ser transformada na abóboda celeste, sustentando às águas celestes e outra para definir o mundo como a humanidade o conhece²³⁶, permite-nos compreender que o resultado final da guerra não coincide com um fim absoluto, mas sim com a formulação de uma nova realidade.

Um outro mito mais próximo do relevo em análise será *Anzû*, depois de Ninurta derrotar o pássaro Anzû, Enlil transforma-o no guardião do seu templo²³⁷. Esta mesma ideia de apropriação e reestruturação da ordem está presente no baixo-relevo de Tiglat-Pileser III onde o transporte de quatro estátuas divinas, possivelmente, se refere à instalação de vinte e cinco estátuas de deuses de terras conquistadas que serviram como “guardiães” de vários templos na cidade de Aššur²³⁸. Isto significa que, no plano concreto, enquanto rei é sobre a derrota do inimigo que se demonstra e afirma o direito de reinar. Aquilo que acontece é uma *conversão* do outro à ordem²³⁹ e, ao mesmo tempo, uma apropriação e transformação do território que agora se encontra protegido e ordenado.

As pessoas atribuem intenções e consciência a objetos, neste caso, às imagens das divindades, pois creem ser algo mais do que uma mera representação. A ideia de agência

²³⁴ [*Enūma-Eliš*] - Tab. VI, col. i, linhas 1-33 in DALLEY, Stephanie, (2008).

²³⁵ [*Enūma-Eliš*] - Tab. I, col. i, linhas 60-80 in DALLEY, Stephanie, (2008).

²³⁶ [*Enūma-Eliš*] - Tab. IV, col. i, linhas 129-140 in DALLEY, Stephanie, (2008).

²³⁷ [*Anzû*] – SBV Tab. III, col. i, linhas 19-60 in DALLEY, Stephanie, (2008).

²³⁸ PONGRATZ-LEISTEN, Beate, (2007), p.14.

²³⁹ Poderíamos dizer que, no contexto mesopotâmico, a vitória na guerra é uma condição para se ser rei, ao mesmo tempo que é sinónimo de proteção divina. A guerra funciona como uma metáfora para as adversidades quotidianas da humanidade, no sentido em que esta consegue ultrapassá-las, é apoiada pelos deuses e vice-versa. Logo, as adversidades são provas do próprio destino. Por conseguinte, existe uma tensão entre o destino e o livre-arbítrio que é visível ao longo de toda a religião mesopotâmica.

é uma estrutura culturalmente prescrita para pensar sobre a causalidade, quando o que acontece é supostamente pretendido, de forma antecipada, por algum agente²⁴⁰.

Na Mesopotâmia a imagem de culto de uma divindade era a manifestação do deus na terra. A remoção das estátuas de uma cidade para outra era normalmente descrita como resultado da própria vontade divina. Por um lado, esta composição demonstra que as imagens das divindades têm agência, já que ideologicamente falando elas se retiram da cidade inimiga por vontade própria. Por outro lado, podemos ir mais longe e destacar a agência destas estátuas desde o momento da sua criação. O facto de os deuses serem representados antropomorficamente permite que estes sejam percecionados como uma réplica do corpo humano e, conseqüentemente, os seus gestos, posições e atitudes possam ser compreendidos e repetidos pelos sujeitos humanos.

Os rituais de “abertura dos olhos” ou de “abertura e lavagem da boca” transformavam estas imagens em agentes, passando a ser referidas pelo nome específico da divindade retratada. Depois de nomeada e *trazida à vida*, a estátua era lavada e alimentada diariamente, possuindo várias vestes e objetos de adorno que eram regularmente alterados, reparados e limpos²⁴¹.

A representação dos deuses de forma antropomórfica utilizava o corpo como um sistema de referência e coordenação no espaço. Quando o indivíduo se deparava com a estátua, uma personificação real ocorria. Num primeiro momento ajudava-o a visualizar o invisível, num segundo momento, consentia um envolvimento mais firme, numa lógica de corpo-a-corpo, e, em simultâneo, concretizava a eficácia da imagem²⁴².

As imagens, ao absorverem e serem absorvidas pelos indivíduos, assumem uma vida suspeitosamente semelhante à dos seres vivos²⁴³ e isto é conspícuo na Mesopotâmia, onde as estátuas de divindades não são apenas uma representação dos deuses, mas obtêm uma vida própria através de rituais. Voltaremos a estas questões de agência das imagens mais tarde, no entanto, importa frisar que quando acreditamos que um evento acontece devido a uma intenção exposta na pessoa ou coisa que inicia a sequência causal falamos de agência²⁴⁴.

²⁴⁰ GELL, Alfred, (1998), p.17.

²⁴¹ BAHRANI, Zainab, (September 1995), p.375.

²⁴² NADALI, Davide, (2013a), p.222.

²⁴³ MITCHELL, W.T.J., (2005), p.2.

²⁴⁴ GELL, Alfred, (1998), p.17.

IV. Representação do poder

Como a arte oficial em qualquer período político, a produção global assíria representava o império como os seus governantes queriam que fosse visto, da mesma forma que o rei era representado como ele desejava ser visto²⁴⁵.

Tendo como fundamento a centralidade da figura régia nos registos escritos e iconográficos que destacavam a sua relevância enquanto elemento de coesão de uma Assíria heterogênea e em crescimento²⁴⁶ e, ao mesmo tempo, o facto de a produção artística ter surgido e se desenvolvido em torno e ao serviço do rei, as representações iconográficas foram constantemente analisadas enquanto veículos ideológicos e de propaganda.

Neste sentido, a finalidade dos relevos que ornamentavam a maior parte das salas dos palácios reais, que seriam vistos por todos os visitantes do palácio, foi concebida enquanto instrumento da ideologia. Os relevos exaltavam as virtudes do rei assírio, celebravam as suas conquistas e demonstravam a sua proeza na caça, o mesmo seria dizer que a ideologia dominante que tinha por base um modo de conceber o mundo específico e a posição de cada indivíduo dentro de um grupo que compunha esse mesmo mundo²⁴⁷ era ressaltada nestas composições.

No entanto, como teremos oportunidade de clarificar, o propósito destes relevos não se pode reduzir à sua possível dimensão propagandística já que, por um lado se trata de um público bastante restrito e, por outro lado, esta análise dispensa as restantes dimensões que constituem os relevos.

Continua a existir uma tendência, nos estudos da imagética assíria, de interpretar e analisar os acontecimentos de acordo com a sua veracidade histórica, procurando compreender a iconografia segundo a manipulação ideológica por detrás da sua criação e avaliando a narrativa de acordo com a proximidade ou afastamento da realidade²⁴⁸. Todavia, esta perspetiva não será a mais correta uma vez que não tem em consideração que a imagem, quer especificamente no caso assírio, quer em termos mais latos no contexto mesopotâmico, adota uma dimensão performativa que faz parte da sua natureza e, como tal, se mostra indispensável para a sua total compreensão.

²⁴⁵ WINTER, Irene, (2010), p.94.

²⁴⁶ MONTE, Marcel, (2013), p.52.

²⁴⁷ SANTOS, António Ramos dos, (2004), p.51.

²⁴⁸ REDE, Marcelo, (2018), pp.102-103.

4.1. Imagem da realeza

Os registos escritos e iconográficos assírios estavam inevitavelmente imbuídos da ideologia real que promovia e ordenava a sua produção, contudo não apresentavam uma mensagem única, pelo contrário tinham patente uma camada complexa de leituras e subtis diferenças consoante o público que as presenciava.

Relativamente à própria natureza da mensagem, é preciso esclarecer que a linha entre a evocação de uma ideologia como um monumento a um *status quo* existente ou desejado e o irradiar dessa ideologia como propaganda, projetada para manipular forças sociais, permanece muito ténua²⁴⁹.

Talvez o primeiro passo para a desconstrução desta perspetiva seja compreender o significado de poder. Segundo Michael Mann, poder é a capacidade que um grupo tem para alcançar os seus objetivos, provocando a resposta desejada nos outros, seja por força, coerção, intimidação, pressão ou diplomacia²⁵⁰. Assim sendo, o próprio ato de governar implica a criação, manutenção e disseminação de diferenças sociais²⁵¹ fazendo com que seja necessário explorar os registos, neste caso iconográficos, que demonstram essa diferenciação, como teremos oportunidade de o fazer na secção seguinte.

Desde logo a representação do rei correspondia a uma imagem polissémica que se afastava da ideia de retrato como hoje o entendemos. Na Assíria, as representações reais não apresentavam traços exatos e realistas dos reis, não tinham como preocupação a sua individualidade, mas sim um conjunto de critérios, atributos e características que permitiam identificar a figura representada como um governante.

A palavra acádica para imagem, altamente debatida no cerne das questões que envolvem a representação da figura real, é *šalmu*. Este termo deve ser traduzido apenas e constantemente por “imagem”, podendo incluir vários suportes (estátuas, estelas, relevos, pinturas). Esta diferenciação e problemática entre o que hoje consideramos ser uma imagem ou um retrato e aquilo que pensamos ter sido entendido na Antiguidade, reflete-se também na expressão *šalam šarru* cujo significado pode ser traduzido como “imagem do rei” e no termo *šalam šarrūtiya* que quer dizer “imagem da minha realeza”²⁵² ambos

²⁴⁹ WINTER, Irene, (2010), p.32.

²⁵⁰ *Apud* PARKER, Bradley, (2014), p.285

²⁵¹ PARKER, Bradley, (2011), p.358.

²⁵² Note-se que não podemos saber se estes vocábulos indicam representações de três ou de duas dimensões, assim como não há qualquer tipo de identificação sobre o material que lhe serviria de suporte. Nos registos escritos, *šalmu* pode então evocar um sentido mais específico ou secundário, no entanto, a historiografia

empregues nas inscrições reais assírias, normalmente redigidas num estilo pseudo-autobiográfico.

O próprio termo demonstra-nos que as representações dos governantes assírios procuravam expor uma imagem idealizada do rei enquanto intermediário entre os deuses e a humanidade, constituindo-se a partir de atributos de realeza e de critérios ideológicos, em vez da verosimilhança²⁵³. Nas fontes iconográficas, desde a sua ascensão ao trono, a individualidade da figura real era substituída por elementos alusivos ao seu cargo. Assim, o que o rei desejava não era necessariamente a sua fisionomia historicamente falando, mas antes os aspetos particulares da sua aparência que tinham sido moldados pelos deuses e que se assemelhavam (ou podiam ser atribuídos) aos mesmos, de modo a que as características do governante transmitissem qualidades do rei ideal, divinamente sancionado.

Existem cartas no Corpus Documental Assírio que, embora não sejam totalmente compreendidas, demonstram que as imagens reais estavam sujeitas à aprovação do governante, na medida em que o rei é solicitado para rever as opções e fazer a seleção da imagem pretendida²⁵⁴.

Este aspeto levou a que autores, como Mario Fales, recorressem a estes registos escritos para defender que existiriam traços identificativos do rei representado. Por exemplo, este autor, para demonstrar que é possível que existisse a preocupação de representar algumas características individuais do governante, evoca uma carta de Nínive onde um oficial pede que o rei aprove a sua imagem (dois registos ter-lhe-iam sido enviados)²⁵⁵. Esta semelhança física com a pessoa representada ganharia alguma substância com este exemplo uma vez que, na continuação da carta, o autor da mesma pede ao rei que tenha em particular atenção a representação das mãos, queixo e cabelo.

No entanto, no nosso parecer, estes aspetos não são suficientemente claros para falarmos de uma semelhança visual entre o representado e a representação. Sabemos que, no que diz respeito a imagens reais, as características físicas representadas, ao longo da arte do

tem alargado os significados deste termo precisamente por não existir uma compreensão total e completa do mesmo.

²⁵³ As características físicas do governante correspondem, então, a convenções iconográficas por exemplo o rei é sempre representado com o rosto de perfil ou, em algumas composições, a três quartos, mas nunca encara o espectador de frente. A sua imagem contém ainda qualidades psicológicas, por exemplo uma barba robusta e cabelos vigorosos são sinónimo de virilidade e sabedoria. Veja-se WINTER, Irene, (2010), p.78 e MONTE, Marcel, (2013), p.44.

²⁵⁴ WINTER, Irene, (2010), p.81.

²⁵⁵ Veja-se FALES, Mario Frederick, (2009), pp.259-261.

Médio Oriente Antigo, correspondem a aspetos psicológicos ou traços da personalidade que se procuravam enfatizar. A representação dos elementos especificados na carta poderia ser alvo de um olhar mais atento pela própria mensagem que se pretendia passar. Isto torna-se evidente se pensarmos nas mãos que, em detrimento de serem um elemento identificativo e individual do rei representado, poderiam antes referir-se a um comportamento e, desta forma, a preocupação com as mãos poderia aludir à sua própria posição, por exemplo se o rei deveria exibir uma atitude piedosa ou em oração - podendo levar uma mão à boca ou ao peito - entre outras. Querendo com isto dizer que a alusão às mãos, queixo e cabelo não é significativo *per se* enquanto testemunho de que a imagem real teria elementos identificativos do governante em questão²⁵⁶. O rei exercia controlo visual sobre a sua própria imagem, provavelmente aplicando critérios de gosto coerentes com uma noção complexa da relação entre representação e intenção.

Isto não pretende descartar a possibilidade de existir algum tipo de relação visual entre a pessoa física do rei e a sua imagem, apenas procuramos sublinhar que existia um código de verificação visual de que o retratado era um governante a partir dos seus atributos, mais do que da sua fisionomia. Em primeiro lugar, a figura do rei é identificada pelos atributos de governança, em segundo lugar, a imagem do rei é analisada na totalidade enquanto um produto do próprio governante. Trata-se de um exercício de reconfiguração complexo de elementos iconográficos para formar uma imagem completa da governação assíria. Neste sentido, a representação não só apresenta o rei, como também o processo de controlo e receção da sua própria imagem²⁵⁷, resultando numa imagem oficial. Dito isto, torna-se nítido que os antigos entendiam a identidade do rei como algo inseparável do seu cargo e, conseqüentemente, a sua imagem podia não ser um retrato individualizado do rei, mas certamente correspondia ao retrato de um rei²⁵⁸.

Tendo em consideração que as imagens reais eram configuradas segundo tais convenções, a forma mais explícita e eficaz de eliminar qualquer dúvida relativa à identidade da figura representada era a escrita²⁵⁹. Por norma, as inscrições nestes registos iconográficos

²⁵⁶ Embora se possam evocar alguns exemplos de traços característicos de certas personalidades ao longo da arte mesopotâmica, como o queixo de Gudea, estas exceções não são suficientes para defender a existência de características identificadoras de cada governante. Assim, ainda que persistam diferenças estilísticas, a representação do rei correspondia a uma imagem oficial e estereotipada.

²⁵⁷ SHAFER, Ann Taylor, (1998), p.66.

²⁵⁸ WINTER, Irene J., (2009), pp.265-268.

²⁵⁹ Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, o processo ritual pelo qual algumas imagens mesopotâmicas, nomeadamente de divindades e de governantes, passavam que lhes conferia uma presença efetiva no mundo que se manifestava para lá do seu suporte, proporcionava uma personalidade à imagem régia, permitindo substituir a presença física do rei e, conseqüentemente, multiplicar a sua existência e as

continham o nome do governante e um “relatório” dos seus feitos e conquistas, permitindo que os atos e a figura do rei fossem exaltados e ecoassem por todo o território.

Contudo, ainda que não verifiquemos esse tipo de representações individualistas do rei no interior dos palácios neo-assírios, estes caracterizavam-se por uma forte carga ideológica e pela multiplicidade de composições onde o governante tinha um papel central projetando e difundido o seu poder por todo o palácio, ao mesmo tempo que monumentos periféricos estabeleciam a sua presença na cidade, em territórios longínquos, alguns até agrestes.

Ao contrário dos registos escritos, onde rei não só discursa na primeira pessoa, como também (mesmo quando o texto aparece na terceira pessoa) continua a ser o responsável pelos acontecimentos, na imagética assíria o governante adota uma atitude mais “estática” no sentido em que está presente, mas não realiza as ações. Embora em ambos os registos, o rei tenha um papel central que obrigatoriamente foca a nossa atenção na figura do governante, a verdade é que nos registos escritos o governante é ator e autor, é o fator móvel ou impulsionador, aquele que conduz e ele próprio se envolve na ação, enquanto em termos iconográficos, na maior parte das vezes, o rei acaba por ser um mero ator²⁶⁰. É interessante então observar que a exceção a esta conjuntura é a representação das caçadas reais²⁶¹, um dos motivos mais frequentes na arte assíria e uma das poucas composições onde o rei exibe uma posição dinâmica.

Dois relevos presentes na Sala do Trono de Aššurnasirpal II no Palácio Noroeste de Nimrud apresentam este motivo, onde a representação dos animais, apesar de mais naturalista, contrasta com a impassibilidade da figura régia, pois touros e leões contemplam sempre atitudes e posições dramáticas – presos, feridos, paralisados ou a morrer – ao contrário do rei que se mostra completamente indiferente.

suas ações pelo território. Em virtude disso, Bahrani defende que as representações do governante assírio poderiam assumir-se como seu duplo, veja-se BHRANI, Zainab, (2003), pp.121-184.

²⁶⁰ Nos registos escritos, esta postura essencialmente passiva e descritiva do rei assírio é visível na literatura de índole religiosa, onde o rei assume um papel praticamente de inércia esperando que as divindades reponham a ordem. Todavia, tal como nos registos visuais, pelo simples facto de estar presente o governante desempenha um papel ativo dado que é através da sua pessoa que a abundância e prosperidade são alcançadas, que a Assíria vive e sobrevive.

²⁶¹ Como vimos, as caçadas eram feitas para demonstrar a força do rei, o seu poder de domínio e, claro, o triunfo da civilização assíria sobre o caos. Este ritual poderia ocorrer no *ambassu* ou jardim de caça, um tipo de jardim associado ao rei, aos deuses e aos rituais, mas aberto ao público. Uma das finalidades destes jardins era receber espetáculos, grande parte deles, encenados, nos quais se incluíam as caçadas ao leão. Por isso, os *ambassu* eram espaços que simulavam a natureza selvagem, o habitat natural dos leões. Para aprofundar questões relativas a este tipo de jardins leia-se AMRHEIN, Anastasia, (2015), p.102.

No primeiro caso, na caçada ao leão²⁶², Aššurnasirpal, identificado pela coroa real, ocupa o centro da representação. O rei, juntamente com um alto funcionário, encontra-se num carro puxado por cavalos. Apresenta uma pose dinâmica uma vez que se encontra voltado para trás em posição de ataque para o leão que já se encontra magoado. Atrás da fera são ainda visíveis dois funcionários reais que usam capacetes cónicos e estão munidos com arcos e escudos na eventualidade de defender a figura régia caso o leão contra-ataque. O poder que emana do leão é representado através dos detalhes no focinho do animal, transmitindo uma aparência bruta e maciça. A boca aberta expõe a mandíbula e os dentes, destacando os caninos superiores e inferiores contribuindo para ressaltar a imagem de uma criatura avassaladora²⁶³.

No painel seguinte²⁶⁴, o leão encontra-se já morto no chão e sobre a sua cabeça Aššurnasirpal II, distinguido pela *regalia*, derrama uma libação²⁶⁵. O rei é ladeado por funcionários reais e cortesãos, enquanto dois músicos, no lado direito, tocam harpa.

No segundo caso, na caçada ao touro²⁶⁶, do lado direito da cena observamos a carruagem real onde Aššurnasirpal II, identificado pela coroa real padrão com diadema, está também virado para trás para atacar o touro que tentava alcançar a sua carruagem. O rei agarra-o pelo chifre, enquanto perfura o seu pescoço com uma espada. No momento seguinte observamos o touro já morto no chão.

Atrás do rei, encontramos dois funcionários reais armados a cavalo. A presença destas duas figuras é interessante já que nos demonstra uma tática frequentemente usada pelos assírios nas caçadas a animais selvagens: os assírios cavalgavam em pares o que permitia que um homem lutasse com a lança ou o arco, enquanto o outro controlava os dois cavalos²⁶⁷.

Este painel é a parte superior de uma composição parietal nas proximidades do trono real. O painel no qual continuaria esta cena apresenta uma representação idêntica à caçada do leão: o touro no chão enquanto o rei descansa o seu arco e despeja uma libação triunfante de vinho sobre o corpo do animal moribundo.

²⁶² Veja-se Anexo III, fig.30.

²⁶³ ALBENDA, Pauline, (1974a), pp.1-2.

²⁶⁴ Veja-se Anexo III, fig.31.

²⁶⁵ A taça segurada pelo rei foi interpretada como um vaso de libação, mas pode também ser compreendida, em termos mais latos, como uma oferenda. COLLINS, Paul, (2010), p.184.

²⁶⁶ Veja-se Anexo III, fig.32.

²⁶⁷ Metropolitan Museum of Art, (1995), p.52.

À esquerda estão dois guardas reais com maças - símbolos de autoridade - um funcionário segura um leque para refrescar o governante e um outro carrega um guarda-sol, ostentando ainda uma aljava. Estas quatro figuras são tidas como eunucos uma vez que não apresentam barba e têm o abdómen ligeiramente saliente, podendo estes aspetos ser lidos como indícios da castração a que estes homens estavam sujeitos. Incapazes de formar uma família, estes oficiais teoricamente deveriam a sua lealdade ao rei²⁶⁸, por isso a sua representação é bastante comum na arte assíria. O rei usa um manto bordado, a coroa real, pulseiras com rosetas²⁶⁹, braceletes simples, um colar e uma bainha de espada – tudo elementos que o permitem identificar de acordo com a sua função e não com a sua personalidade.

Um oficial, que apresenta algumas semelhanças em termos de vestes com a figura real, encara Aššurnasirpal e levanta a possibilidade de se tratar de um futuro rei assírio devido à fita que ostenta na cabeça²⁷⁰. Atrás dele encontramos um eunuco que, pela faixa que apresenta, deveria ser de alto estatuto. Ambos têm as mãos cruzadas num gesto distintivo usado por cortesãos na presença real. À direita um par de músicos toca harpa.

O gado selvagem, embora raro, vivia na estepe assíria, por esta razão o papel desempenhado pelo touro e pelo leão nos diferentes registos é semelhante e de grande relevância. A vida animal não afetada pelo contacto com a raça humana presta a ser morta era, tal como a conquista de um território, um motivo de celebração e glorificação. Os animais enquanto habitantes de uma paisagem a ser domada ou destruída faziam parte de expressões propagandísticas que visavam sustentar o poder e as reivindicações de governança. As caçadas ritualizadas a animais selvagens eram um sinal de superioridade do rei assírio²⁷¹.

A importância da presença destes animais está também relacionada com as suas características naturais como a força ou o vigor. Ambos são animais selvagens e perigosos, que evocam a noção de domínio já que impõem respeito à sua volta²⁷². Esta

²⁶⁸ COLLINS, Paul, (2010), p.182.

²⁶⁹ A roseta era um antigo símbolo mesopotâmico associado ao mundo divino, daí que muitas vezes surjam nas vestes, acessórios e atributos dos génios protetores. A roseta em associação à figura real reflete o relacionamento e a proximidade com os deuses, principalmente com Inanna/Ištar.

²⁷⁰ Se esta hipótese estiver correta presumivelmente tratar-se-ia de Šalmaneser. Veja-se Metropolitan Museum of Art, (1995), p.55.

²⁷¹ As inscrições reais assírias em particular concentram-se no número e na ferocidade da presa ou na sua raridade/carácter exótico. Consulte COLLINS, Billie Jean (ed.), 2002, pp.276-285.

²⁷² Na glíptica, o rei é muitas vezes retratado a alimentar animais (ovelhas ou gado) ou a lutar contra felinos. Aqui os animais representam simbolicamente os seres humanos sob a proteção do rei ou de forças hostis respetivamente.

dimensão tem um maior destaque nas fontes escritas onde, através de símiles e metáforas, a referência a animais procura aludir às características distintivas e definidoras dos mesmos, transferindo-as para a esfera humana: “Aššurnasirpal, amável príncipe, adorador dos grandes deuses, *dragão feroz*, conquistador de cidades e de terras altas (...)”²⁷³.

É interessante observar que o leão e o touro aparecem como animais de caçada, mas também são os símbolos por excelência dos palácios enquanto figuras apotropaicas²⁷⁴. Podendo apresentar cabeças humanas, estas figuras eram esculpidas em alto relevo e guardavam as portas das salas e os próprios palácios reais, protegendo os limiares entre o mundo civilizado e o mundo selvagem. Esta dualidade de significados tipicamente mesopotâmica sublinha a dicotomia entre o caos (neste caso o animal selvagem) e a ordem (o ser apotropaico).

Acresce ainda uma associação direta às divindades. Na Mesopotâmia, alguns animais estão intimamente relacionados com deuses específicos, por exemplo o leão está ligado a Ištar, o touro a Adad, o dragão a Marduk, podendo agir como seus substitutos. Estas divindades são o animal, mas não se restringem ao mesmo. Por um lado, representam o domínio sobre o selvagem por outro lado, ao dominarem o animal, as divindades adquirem as características dos próprios animais²⁷⁵. Neste sentido até poderíamos olhar para o leão e o touro como evocando dois pilares indiscerníveis – política e religião – o primeiro por estar relacionado à própria guerra e logo articular-se ao domínio do poder e o segundo por também poder ser visto como o crescente lunar ou a coroa chifrada, podendo desde logo aludir a outras figuras míticas, como o touro celeste, sublinhando assim a presença e o apoio das divindades.

Os *lamassu* – termo que designa estas figuras míticas e colossais que pertenciam aos palácios reais – permitiam que as pessoas atravessassem mundos e efetuassem a transição de tempos e espaços, uma vez que a sua ambiguidade²⁷⁶ tornava visível as ameaças e

²⁷³ Excerto da Inscrição Standard de Aššurnasirpal II, tradução gentilmente cedida por Francisco Caramelo. Consulte-se COLLINS, Billie Jean (ed.), 2002, pp.271-288 para aprofundar as questões relativas à presença de animais na literatura mesopotâmica.

²⁷⁴ Veja-se Anexo III, fig.33.

²⁷⁵ No âmbito desta interpretação, alguns académicos defendem a ideia de que as caçadas reais possam ser reencenações rituais da batalha mitológica entre deuses, seja Marduk/Aššur ou Ninurta, e os seus oponentes monstruosos Tiamat ou Anzû respetivamente. A dialética entre ordem e caos está sempre presente. Quando estes seres são conquistados e derrotados pelo deus, este último recebe as características das criaturas. Veja-se ATAÇ, Mehmet-Ali, (Mar., 2006), p.93.

²⁷⁶ Eram figuras reais e míticas, arquitetura e escultura, estavam numa posição parada (quando vistos de frente) e numa posição em movimento (quando vistos de perfil), eram animais e humanos. BAHRANI, Zainab, (2014), pp.40-47; REDE, Marcelo, (2018), p.107.

forças adversas que existiam no mundo (cósmico e terreno) ao mesmo tempo que aludiam à capacidade de as submeter e ordenar. Correspondiam a manifestações da força indomável, da força da natureza e simultaneamente eram elementos protetores que pertenciam a uma percepção simbólica do mundo natural, respeitando e vinculando a hierarquia estabelecida pelos deuses.

Em suma, a imagem do rei assírio, quer em composições individualistas quer em cenários mais complexos ou até mesmo narrativas históricas, era uma representação semiótica, em detrimento de uma representação mimética²⁷⁷ uma vez que o governante se mostrava inseparável do cargo que desempenhava resultando numa construção cultural e política.

4.2. Ideologia e propaganda

No decorrer do século XIX, o conceito de ideologia foi entendido como correspondendo a um conjunto de estratégias e significados partilhados por uma elite, visando tornar a realidade e a estratificação da sociedade como natural e benéfica. Como vimos a naturalização da hierarquização da sociedade está presente nos baixos-relevos assírios levando, desta maneira, à permanência da interpretação da imagética deste período como fortemente ideológica.

Frequentemente, o conceito de ideologia utilizado nos estudos sobre a Assíria equipara-a à construção de identidades, entendendo-a como uma crença ou um conjunto de valores que valida ou informa uma cultura política, ao mesmo tempo que se auto legitima enquanto algo natural²⁷⁸.

Por definições como estas, os estudos do século XX sobre o Médio Oriente Antigo promulgavam a ideologia como uma falsa consciência²⁷⁹, resultando no entendimento da arte como uma reflexão não de uma realidade ou de uma situação real, mas das manipulações de um determinado governante. Deste modo, ideologia foi muitas vezes substituída pelo conceito de propaganda.

Na sua origem, “propaganda” significa disseminar ou promover ideias particulares, mas após a intenção de difundir a fé no “Novo Mundo” por parte da Igreja Católica Romana, este termo perdeu a sua neutralidade. Embora geralmente a palavra propaganda continue

²⁷⁷ WINTER, Irene J., (2009), pp.269-270.

²⁷⁸ FALES, Frederick Mario, (2009), pp.277-278.

²⁷⁹ BAHRANI, Zainab, (2014), pp.34-35.

a carregar uma conotação pejorativa, tem sido frequentemente usada, entre os acadêmicos, como um termo amplo que se refere a qualquer tentativa sintetizada, deliberada e sistemática de manipular cognições, opiniões e comportamentos em benefício do propagandista, através de diversas ferramentas persuasivas²⁸⁰.

No caso em estudo, seria possível recorrer às investigações de Bertrand Taithe e Tim Thornton que veem a propaganda como uma forma de linguagem política²⁸¹, uma vez que esta parte de uma tradição histórica de requerer e convencer o outro. Neste âmbito, o propósito da propaganda seria convencer, conquistar e converter, de forma a definir e promover os caminhos da comunidade. Acrescentar-se-iam também os estudos de caso de Anthony Pratkanis e Elliot Aronson que permitiram incluir a utilização de símbolos verbais e não-verbais como meios de sugestão ou influência no indivíduo e nas massas²⁸².

Cabe-nos ainda distinguir persuasão de propaganda, uma vez que embora possam estar interligados, são dois conceitos que diferem pelo seu propósito. A persuasão é um processo comunicativo que visa influenciar os outros, ou seja, uma mensagem persuasiva tem um ponto de vista ou comportamento desejado que o destinatário deve adotar de forma voluntária. Isto significa que embora propaganda e persuasão estejam associadas e possam adotar símbolos, visuais e textuais, para fazer chegar a sua mensagem, a persuasão é interativa e procura satisfazer tanto as necessidades do persuasor como as do persuadido.

A persuasão tenta evocar uma mudança específica nas atitudes ou comportamentos de uma audiência, sendo possível ocorrer três cenários: o persuasor pode moldar a resposta da audiência, ensinando-a a comportar-se e oferecendo um reforço positivo pela aprendizagem; se a audiência já tiver atitudes positivas em relação a um sujeito, o persuasor lembra as atitudes positivas e estimula-as; ou o persuasor pode querer alterar o comportamento da audiência, procurando levá-la a adotar um novo comportamento. Neste último caso, o persuasor procura convencer o seu público através de uma ligação

²⁸⁰ JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012), pp.2-7; PORTER, Barbara Nevling, (2000), p.3. A propaganda pode ser agitada quando tenta despertar um público para certos fins, resultando em mudanças significativas, ou pode ser integradora quando tenta que uma audiência passiva aceite uma determinada mensagem. Vejam-se os diferentes tipos de propaganda em JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012), pp.17-27.

²⁸¹ *Apud* JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012), p.5.

²⁸² *Apud* JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012), pp.2-6.

entre o comportamento pretendido e uma “âncora” - algo que já é aceite pelo persuadido e no qual já acredita, sendo usado para agregar novas atitudes e comportamentos²⁸³.

O Período Neo-Assírio caracterizou-se fortemente pela utilização da imagem: por todas as capitais assírias encontramos complexos de edifícios públicos (palácios e templos), onde as representações das campanhas militares do rei assírio predominam e, simultaneamente, em espaços abertos não urbanos, como lugares naturais (fontes do rio, montanhas) podemos observar a imagem do rei esculpida na rocha natural que assim se torna um marcador dessa área geográfica²⁸⁴.

Neste sentido, compreendemos que a criação das próprias imagens pode ser facilmente interpretada como um mecanismo persuasivo ou como própria propaganda. Por um lado, os assírios pretendiam reivindicar os lugares *selvagens* e intocados através do ato de esculpir inscrições e relevos comemorativos na própria paisagem, deixando uma marca que duraria para sempre, pois procuravam captar o poder temporal e a longevidade do tempo geológico, associando-se aos processos da natureza²⁸⁵.

Por outro lado, essas mesmas marcações poderiam ser lidas como propaganda, num primeiro momento, enquanto um instrumento difusor da figura real e dos seus feitos e, num segundo momento, porque o próprio monumento representaria e efetuaria a comunicação entre reinados, evocando a tradição e o legado assírios²⁸⁶. Da mesma forma, estes registos funcionavam como um mecanismo de divulgação e reconfiguração da imagem do rei que procurava salientar a sua figura enquanto uma manifestação da abundância divina da Assíria, entrando em estreita ligação com o palácio, que acima de tudo se constituía como o modelo físico do Cosmos e da teocracia assíria²⁸⁷.

Se na periferia e nas províncias assírias, o rei erigia um monumento que perpetuava o seu nome e os seus feitos, facilmente compreendemos que a capital e os grandes centros refletiam e sublinhavam o poder assírio. O palácio, que refletia as ambições do governante, foi muitas vezes lido como um instrumento de propaganda por procurar impor a força assíria como insuperável. Em virtude disso, os próprios relevos foram sendo

²⁸³ O ritual do *akītu* assírio é novamente um bom exemplo para compreender como é que a adoção e adaptação de um ritual anterior pode servir propósitos de legitimação do poder, podendo mesmo chegar a ser entendido como um mecanismo de persuasão.

²⁸⁴ NADALI, Davide, (2013), p.75.

²⁸⁵ HARMANŞAH, Ömür, (2012), p.70.

²⁸⁶ Poderíamos até dizer que os monumentos periféricos representavam episódios individuais das ações do governante assírio, tal como os episódios narrativos que preenchiam as paredes dos palácios reais. SHAFFER, Ann Taylor, (2007), p.147.

²⁸⁷ ATAÇ, Mehmet-Ali, (Mar., 2006), p.83.

interpretados como mecanismos persuasivos e, por conseguinte, a arte assíria foi tida como estando incondicionalmente ao serviço do rei.

Um exemplo claro desta leitura do programa decorativo dos palácios assírios é a representação da invasão de Senaquerib a Judá, que teria ocorrido durante a sua terceira campanha militar em 701 a.C. Os baixos-relevos, datados entre 700 e 692 a.C., que retratavam e comemoravam este seu feito pertenciam à Sala XXXVI do Palácio Sudoeste de Nínive²⁸⁸. Esta sala encontrava-se totalmente dedicada à vitória em Lachish e, consequente, conquista de Judá²⁸⁹.

A composição divide-se em dois momentos distintos do cerco desta cidade: num primeiro momento, podemos contemplar o cerco em si juntamente com a campanha militar e, num segundo momento, é exibida uma cena de pós-batalha que inclui a deportação de habitantes e o saque da cidade conquistada.

Segundo o plano de Layard²⁹⁰, e no sentido da esquerda para a direita, teríamos a representação da infantaria onde soldados e arqueiros assírios procuravam entrar na cidade inimiga, iniciando-se o cerco; a tomada de Lachish através de rampas artificiais onde soldados assírios atacavam os inimigos com flechas e estes se defendiam a lançar pedras e tochas, simultaneamente vemos uma procissão de homens e mulheres a sair da cidade; o saque de Lachish, incluindo o saque do próprio palácio real; a deportação²⁹¹ de numerosas famílias, que levavam consigo mercadorias e animais; Senaquerib no seu trono observando a captura da cidade e o saque, alguns prisioneiros foram executados à sua frente; a tenda real e os carros oficiais; e o acampamento militar assírio fortificado com uma estrada no seu centro.

O painel com a conquista da cidade parece ter sido colocado exatamente no centro da parede traseira da sala do palácio, em frente à entrada. Dadas as boas condições de

²⁸⁸ Vejam-se Anexo II, fig. 6 e Anexo III, fig. 35.

²⁸⁹ USSISHKIN, David, (1980), pp.174-178.

²⁹⁰ Veja-se Anexo III, fig. 34.

²⁹¹ As deportações podem, originalmente, ter tido objetivos puramente políticos e económicos, mas, a longo prazo, acabaram por ter consequências muito mais extensas. Dentro dos vários propósitos geopolíticos incluem-se: conquistar e recrutar populações diferentes; enfraquecer e estabilizar as regiões conquistadas; reorganizar a mão-de-obra nessas regiões; controlar psicologicamente os territórios rebeldes; assegurar fronteiras conquistadas; romper antigas identidades, construindo novas. Em termos ideológicos, um dos principais objetivos dos assírios foi a apropriação de lugares, riqueza e populações, consequentemente, as deportações em massa funcionaram como um meio de neutralização do inimigo. O desaparecimento de identidades culturais autónomas resultava numa política que se apoiava fortemente no medo da represália como estratégia para efetuar a coesão hegemónica. TORO, Benjamin, (2014), p.167; PARPOLA, Simo, (2004), p.9.

iluminação, qualquer um que passasse pela entrada principal poderia ver a invasão de Lachish²⁹², uma região marcadamente rochosa e pontuada por árvores de fruto segundo esta composição. Esta era uma cidade de grande extensão e importância, sendo representada com paredes duplas, ameias, torres e fortificações²⁹³.

Os momentos anterior e posterior do cerco são combinados, no centro da composição, pela representação das portas da cidade. Em termos performativos e ideológicos, as portas da cidade evocam o estabelecimento da mesma, funcionando como um elemento limitador do espaço e, simultaneamente, como um motivo de passagem.

As cidades são símbolos do mundo e do espaço civilizado, como tal as portas delimitam o território, criando uma linha de separação entre o espaço selvagem, regido pelo caos, e o mundo ordenado. A função dos reis assírios era precisamente trazer a ordem *às quatro regiões* do mundo em nome das divindades. Assim, a presença deste motivo na representação visual é manifestamente importante, adquirindo, neste caso específico, duas leituras que num primeiro momento podem parecer contrárias, mas na realidade são complementares. Tal como já tivemos oportunidade de frisar as portas da cidade podem ser interpretadas então como um limite físico dos espaços que nos permite distinguir os assírios, senhores do espaço civilizado, dos seus inimigos que nos aparecem aqui como primitivos ou selvagens, no sentido em que precisam da ação civilizadora dos primeiros para pertencerem ao mundo regido segundo a vontade dos deuses.

A segunda leitura é a das portas da cidade enquanto motivo de passagem. Ao conquistar Lachish, Senaquerib torna esse território parte do seu império, do mundo ordenado, logo ao passarem pelas portas da cidade, os deportados sofrem a missão civilizadora, transformando-se, gradativamente, em seres que seguem a vontade divina, vontade esta que corresponde à vida ordenada sob o poder assírio. Isto significa que as portas da cidade correspondem simultaneamente a algo fixo - à distinção clara entre assírios e não-assírios - e a algo difuso ou indefinido - a Assíria cujas fronteiras não são estanques, mas sim dinâmicas e constantemente renovadas.

Os deportados andam em fila ao longo de uma estrada que desce das portas da cidade, passando próximo da rampa do cerco²⁹⁴. A fila de deportados avança para o lado direito

²⁹² USSISHKIN, David, (1980), p.178.

²⁹³ BARNETT, Richard, (1998), 428-432, painéis 5-11.

²⁹⁴ Veja-se Anexo III, figs. 37 e 38.

onde se encontram soldados assírios a carregar o saque numa espécie de procissão que passa à frente de Senaquerib²⁹⁵.

O rei assírio segura um arco e um conjunto de flechas e está sentado no seu trono ricamente ornamentado, que se encontra numa plataforma elevada, provavelmente um monte artificial, com os pés apoiados num estrado elaboradamente esculpido²⁹⁶. Apesar da sua atitude de triunfo, Senaquerib parece também estar atento à cidade sitiada, evocando o momento em que o rei observou a batalha²⁹⁷. O rosto do rei foi propositadamente danificado na antiguidade.

As pessoas, os objetos (do quotidiano, preciosos, exóticos ou até o próprio artesanato) e os animais eram contados como saque, como propriedade de Senaquerib. A deportação em massa foi uma importante estratégia de expansão e manutenção territorial da Assíria, uma vez que permitia a dominação de pessoas e o controlo demográfico. Nalguns casos, os deportados não eram levados para a Assíria, mas redistribuídos por outros territórios, reestruturando o império²⁹⁸.

Neste relevo existe uma distinção clara entre os habitantes deportados da cidade, que são mostrados em grupos familiares com os seus pertences, e dois grupos de pessoas que são torturados e executados. Estes incluem apenas homens, representados sem os seus pertences e vestidos de maneira diferente. Segundo Barnett, estas figuras corresponderiam aos homens que ajudaram Ezequias a resistir ao ataque assírio, enquanto os restantes eram os habitantes nativos de Lachish, no entanto, esta conclusão permanece especulativa²⁹⁹.

²⁹⁵ Este painel apresenta ainda duas inscrições cuneiformes: “Sennacherib, king of the world, king of Assyria, set up a throne and the booty of Lachish passed before him” (cartuxo acima dos prisioneiros) e “Tent of Sennacherib king of Assyria” (cartuxo ao lado da tenda real assíria). As traduções do acádio aqui apresentadas encontram-se em British Museum Collection Database, “1856,0909.14”. [Em linha]. British Museum, última alteração a 21/07/2017. [Consultado a julho de 2018]. Disponível na internet: URL: <www.britishmuseum.org/collection>.

²⁹⁶ Veja-se Anexo III, fig. 39.

²⁹⁷ USSISHKIN, David, (1980), p.195.

²⁹⁸ Esta política assegurava pouca oposição à expansão territorial imperial assíria, uma vez que a ideia de uma população local foi sistematicamente erradicada, não através do massacre da população civil, mas através destas reorganizações populacionais e territoriais. BAHRANI, Zainab, (2008), pp.178-180.

²⁹⁹ *Apud* USSISHKIN, David, (2003), p.209.

À frente das portas da cidade, três inimigos estão empalados com estacas³⁰⁰, este local específico para a sua execução foi escolhido para que todos os cativos e deportados que deixassem a cidade fossem forçados a testemunhar o castigo dos três prisioneiros³⁰¹.

Os três homens empalados são representados num estilo esquemático, estão nus e as suas cabeças caem para frente como um indicador de que já estão mortos. Além da vergonha e da humilhação de estarem despidos, a nudez desses prisioneiros comunica que eles foram despojados de todas as suas posses³⁰². Estas três figuras estão direcionadas para Senaquerib. Apesar das semelhanças gerais, algumas diferenças marcam um prisioneiro dos restantes. O corpo empalado da direita aparece à frente dos outros dois, está empalado numa estaca mais alta e dois soldados assírios seguram ou estabilizam a mesma, o que permitiu que alguns autores avançassem com a possibilidade deste prisioneiro se tratar do governador ou comandante militar de Lachish³⁰³.

Um outro grupo de três prisioneiros empalados aparece num relevo de Tiglat-Pileser III, que retrata um assalto à cidade de U[pa?], possivelmente na Turquia³⁰⁴. À direita, um arqueiro e um guarda assírio, representados com maiores dimensões, possuem capacetes de design incomum. O escudo do arqueiro mais destacado é tapado por um mecanismo, em forma de roda, com lanças que se projetam como alavancas para destruir as fortificações da cidade inimiga.

À esquerda, um segundo grupo de assírios ataca uma vala e escala a fortificação com a ajuda de uma escada. À frente deste grupo encontramos um soldado com vestes assírias tradicionais e um capacete pontudo a cortar a cabeça de um inimigo. Os eventos deste ataque militar são compactados numa única composição. Ao fundo observamos o dito grupo de três inimigos que foram empalados e colocados à vista de todos para intimidar os restantes.

Os prisioneiros empalados são representados de maneira semelhante ao relevo de Lachish, virados de costas para a cidade, o que sugere que o artista deste último seguiu um formato convencional³⁰⁵. No relevo de Tiglat-Pileser III, também o primeiro

³⁰⁰ Veja-se Anexo III, fig. 41.

³⁰¹ USSISHKIN, David, (2003), pp.209-210.

³⁰² CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), p.220.

³⁰³ Veja-se ainda toda a problemática e possível identificação do objeto que se encontra na cabeça deste prisioneiro em USSISHKIN, David, (2003), pp.210-213.

³⁰⁴ Veja-se Anexo III, figs. 42 e 43. Metropolitan Museum of Art, (1995), pp.60-61.

³⁰⁵ USSISHKIN, David, (2013), p.216.

empalado parece ser de maior hierarquia, pois a estaca é maior do que as outras. Os prisioneiros são igualmente mostrados nus e, julgando pelos seus corpos flácidos, mortos. Um acampamento militar assírio foi erguido em Lachish³⁰⁶, como de resto era uma prática comum nas campanhas assírias. A escolha do local para o acampamento tinha de ter em conta: um lugar relativamente perto de onde ocorreria o ataque principal à cidade; não poderia ter uma posição taticamente inferior às muralhas da cidade; e ao mesmo tempo teria de ser afastado o suficiente para não ser alcançado pelo fogo dos defensores³⁰⁷. Além disso, teria de ser uma área suficientemente vasta para acomodar a sede do rei e o apoio logístico do exército. Em termos visuais, podemos observar sete tendas, onde alguns oficiais trabalham e dois sacerdotes realizam uma cerimónia em frente aos carros de guerra que possuem padrões de divindades ou de figuras míticas.

Entre os despojos havia móveis, armas, escudos, carruagens, vasos de metal de várias formas, camelos, carros puxados por bois e carregados de mulheres e crianças, e muitos objetos cuja natureza dificilmente pode ser determinada. O espólio que é carregado por nove soldados assírios corresponderia a símbolos de governança que faziam parte do equipamento oficial do governante de Judá e seriam armazenados no seu palácio³⁰⁸.

Nesta composição, a pilhagem é particularmente focada, uma vez que se localiza entre a cena do cerco e a imagem do rei entronizado. Homens e mulheres, seguem em fila, acompanhados por soldados assírios, em direção ao rei. São ainda representados homens que transportam sacos e caixas sobre os ombros, bois que puxam carrinhos cheios de sacos, em cima dos quais se sentam mulheres e crianças. Outras mulheres caminham carregando crianças e pertences³⁰⁹.

³⁰⁶ Veja-se Anexo III, fig. 40.

³⁰⁷ USSISHKIN, David, (1980), p.194.

³⁰⁸ Veja-se Anexo III, fig. 36. O primeiro soldado segura um ceptro ou maça. O segundo e o terceiro soldados carregam um grande cálice cerimonial ou um incensário, objetos estes que provavelmente cumpriram alguma função cerimonial no palácio. O quarto soldado tem uma cadeira com um topo arredondado - embora simples na aparência, é provável que se trate do trono do governante. Os dois soldados seguintes puxam uma carruagem que deve corresponder ao veículo oficial do rei. Ao lado da carruagem encontramos um soldado com três lanças por cima do ombro e, atrás da carruagem, um soldado carrega dois escudos redondos. A parte de trás da procissão é ocupada por um soldado que tem seis espadas nos ombros. As lanças, escudos e espadas podem ser armas cerimoniais ou, alternativamente, podem representar o arsenal da guarnição, que provavelmente estava localizado no complexo militar do palácio. Para uma descrição pormenorizada deste saque vejam-se BARNETT, Richard, (1998), pp.101-104 e USSISHKIN, David, (2013), pp.214-215.

³⁰⁹ FELDMAN, Marian, (2011), pp.136-137.

Após esta conquista, todas as fortalezas de Judá caíram e Jerusalém era o próximo objetivo³¹⁰. Talvez devido à notícia da aproximação de um exército egípcio para confronto com o exército assírio, Senaquerib tenha tentado evitar um assalto à cidade fortificada, enviando três dos seus oficiais para tentar assustar Ezequias, o rei de Judá, tendo em vista a sua rendição³¹¹. Não sabemos se foi uma praga, problemas políticos internos ou algum outro desastre que atingiu o exército assírio naquele momento e fez com que estes se retirassem, contudo, a conquista deste território findou-se por aqui.

Os programas decorativos palacianos, repletos de composições como a que descrevemos, podem ser lidos através da sua dimensão propagandística, já que, quando o uso da propaganda enfatiza o propósito, o termo está associado ao controlo e, por isso, é considerado como uma tentativa deliberada de alterar ou manter um equilíbrio de poder vantajoso para o propagandista.

O propósito da propaganda é transmitir uma ideologia para uma audiência com um objetivo relacionado a essa mesma ideologia³¹². No relevo descrito acima, o chefe militar máximo, Senaquerib, enfatiza e amplifica a força da Assíria³¹³, não só através dos seus soldados, que não se mostram cansados ou prostrados da guerra, mas também através da própria captura da cidade e deportação da população, que contribuem para o valor simbólico e a exibição triunfal do seu poder.

Dá que possamos ver os relevos do seu palácio como um instrumento de persuasão e controlo da sua audiência. No entanto, devemos ter em consideração que o palácio real é um espaço restrito e condicionado, por essa mesma razão, os altos dignatários e a elite que o frequentavam, já estariam subordinados ao poder assírio, e dificilmente seriam alvo de representações de carácter meramente propagandista.

³¹⁰ Alguns dos principais debates sobre a reconstrução histórica dos acontecimentos nesta campanha militar procuram perceber: como é que o cerco assírio chegou ao fim; porque é que Jerusalém não foi capturada; e como é que Ezequias permaneceu no trono. Tanto as fontes escritas, quanto as evidências materiais disponíveis não permitem uma total reconstrução histórica deste acontecimento. Por conseguinte, a reconstrução destes eventos não chegou a um consenso, permanecendo discordâncias entre os historiadores sobre vários aspetos da campanha assíria de 701 a.C. Para aprofundar as diferentes propostas históricas, veja-se EVANS, Paul S., (2012), pp.1-25.

³¹¹ PORADA, Edith, (1945), p.152.

³¹² JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria, (2012), p.3.

³¹³ A história assíria pode ainda ser observada segundo uma perspetiva hegemónica. "Hegemonia" significa literalmente exercer influência sobre ou controlar indiretamente, ou seja, a hegemonia enquanto força é um método para estabelecer e manter o poder. Para aprofundar esta dimensão do poder assírio, veja-se PARKER, Bradley, 2014, pp. 287-299.

Assim, quando falamos da propaganda assíria não podemos recorrer a uma definição simplista que tenciona, consciente ou inconscientemente, minimizar o conteúdo e privar as fontes de um possível valor e significado histórico³¹⁴. A representação destes eventos tenta adaptar e transformar a realidade perante as exigências de quem constrói essas representações, como tal, a propaganda é, naturalmente, o resultado de interesses pessoais, o que não significa que seja o seu propósito inicial ou a sua única mensagem.

Também é problemático entender os registos visuais como um lugar através do qual podemos aceder à ideologia, uma vez que as teorias da ideologia e da representação estão fundamentalmente ligadas. Se a ideologia regula a relação entre o visível e o não visível, bem como as mudanças nessa relação, a representação é o cerne de qualquer ideologia. Isto significa que a representação não representa simplesmente a ideologia, visto que a ideologia só pode existir dentro e através da representação³¹⁵.

Segundo Louis Althusser, a arte situa-se dentro da ideologia, mas torna a ideologia e os seus mecanismos perceptíveis, o que, em última instância, quer dizer que a arte não tem um papel passivo³¹⁶. Noutras palavras, a ideologia associa-se à representação, passando esta a ser uma expressão performativa.

Desta feita, podemos concluir que, embora os esquemas decorativos palacianos sejam determinados pela ideologia - no sentido de um sistema de crenças que surge e é expresso pela produção cultural³¹⁷ - e possam, simultaneamente, contribuir para a sua promulgação não se limitam a esta finalidade.

4.3. Representação do outro

De acordo com os conceitos explanados anteriormente e a própria definição de poder, poderíamos até sugerir que a realeza é uma construção social, já que é realizada e produzida por uma elite, tendo em vista a concretização e manutenção de uma hierarquia social inerente à própria instituição da realeza. Contudo, este sistema governativo não

³¹⁴ NADALI, Davide, (2017a), pp.3-10.

³¹⁵ A noção de ideologia como inseparável da representação permite uma crítica que não compara simplesmente mensagens verdadeiras e distorcidas, mas tenta abordar o funcionamento da mistificação ideológica. BAHRANI, Zainab, (2008), pp.68-70.

³¹⁶ ALTHUSSER, Louis, (2001), pp.85-126.

³¹⁷ Definição de ideologia assíria segundo CIFARELLI, Megan, (1998), p.210.

seria efetivo sem meios de disseminação e implementação do poder para públicos internos e externos.

O sucesso da Assíria também se deveu, em parte, à capacidade de incorporar regiões conquistadas numa superestrutura de cariz expansionista. Através do apaziguamento de elites locais, da criação de laços de lealdade entre os vários grupos que incorporavam o seu território, os assírios conseguiram integrar “o outro” na sua realidade. O mesmo será dizer que as estratégias ideológicas e diplomáticas assírias, como as mencionadas acima, são formas particulares e eficazes do poder, uma vez que permitem a criação de um sentimento de unidade e coletividade, atestando os valores e ramificações da ideologia, em detrimento do mero uso da força e violência que poderia perturbar e dissolver a sociedade³¹⁸.

A Assíria era uma entidade política composta por múltiplas populações e tribos de diferentes origens, por conseguinte o processo de expansão territorial originou uma crise de identidade face a outras formas de vida, realidades e sistemas organizacionais. Embora o nacionalismo e os conceitos de nação e cidadania não estivessem conceptualizados nem efetivados na Antiguidade, estas noções desempenharam um papel relevante no Médio Oriente Antigo³¹⁹. Isto é perceptível desde o início do avanço territorial assírio onde o próprio nome da região *māt Aššur* alude à ideia de um território próximo da divindade e separado do resto do mundo. Inicialmente tratava-se de uma província em torno da cidade Aššur que, no entanto, cresceu com a adição de novas províncias que eram tidas como parte integrante da terra original, ocorrendo um processo de *assirianização*³²⁰.

³¹⁸ BELL, Catherine, (1992), p.192. Um exemplo claro disso foi a destruição da Babilónia por Senaquerib, veja-se OLMSTEAD, A. T. - *The Fall and Rise of Babylon*. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*. [Em linha]. Vol.38, n.2, 1922, pp. 73–96. Disponível na internet <URL: www.jstor.org/stable/528395>. [Consultado a julho de 2018].

³¹⁹ PARPOLA, Simo, (2004), p.13.

³²⁰ A assirianização incluía a substituição do poder local por administradores assírios e a reconstrução das capitais de acordo com os modelos assírios. O intenso processo de aculturação foi impulsionado por intercâmbios, participação em expedições militares comuns, projetos de construção e empreendimentos, acrescendo ainda uma interação contínua entre os segmentos da população em todos os aspetos da vida quotidiana. Assim, a população originalmente heterogénea tornou-se progressivamente homogénea social e culturalmente falando. A própria corte inimiga poderia ser trazida para o palácio assírio, onde o objetivo era dar acesso à educação assíria e aculturá-los, para posteriormente fazerem parte da governação de cidades dominadas pela Assíria e, assim, a revolta seria menos provável e propícia. Todavia, a assirianização foi um processo múltiplo e abrangente que se apresentou como algo diverso e aberto a adaptações, por exemplo, o facto de o aramaico ter sido adotado como língua franca ou de diversas divindades terem continuado a ter o seu culto nas cidades conquistadas demonstra que os assírios incluíam as tradições e crenças locais na uniformização do seu poder. Sobre a assirianização vejam-se, a título de exemplo, FELDMAN, Marian (2011), pp.142-145; PARKER, Bradley, (2014), pp.288-291; PARPOLA, Simo, (2004), pp.9-10; REDE, Marcelo, (2018), p.97.

Não seria correto afirmar que todo o indivíduo ou grupo que constituía a Assíria partilhava a mesma identidade³²¹. Todavia, a partir do final do II milénio a.C., as populações que faziam parte do sistema provincial assírio foram alvo sistemático de assimilação e integração através de uma política de assirianização que procurava substituir as identidades étnicas dos territórios conquistados por uma identidade única, que Parpola identifica como identidade assíria³²². Esta consistia essencialmente numa linguagem unificadora comum (o aramaico³²³) e num sistema comum de religião, cultura e valores.

Com esta assimilação pela cultura assíria, os primeiros registos visuais do “outro” não permitem a identificação imediata das personagens no que diz respeito às suas etnias. Desde o reinado de Aššurnasirpal II que estas representações se caracterizam pelo uso padronizado do aspeto assírio que só é distinto devido a atributos caracterizadores de outras culturas³²⁴. Por exemplo, numa cena já do reinado de Tiglat-Pileser III que exhibe a captura de uma cidade, onde a população e os animais são expulsos e deportados, podemos observar dois escribas a registar o espólio obtido nesta campanha militar³²⁵. O escriba à esquerda segura o que parece ser uma tabuinha de argila e um estilete sugerindo, portanto, que estaria a escrever signos cuneiformes, ou seja, a redigir em acádio. Enquanto o escriba à direita parece ter nas mãos um pincel e um pergaminho, meios associados à linguagem aramaica³²⁶. O último escriba provém, presumivelmente, da região ocidental da Assíria, mas enquanto oficial assírio, é visualmente indistinguível do seu colega³²⁷.

³²¹ Consoante as regiões, a população praticava diferentes costumes, como orar aos deuses locais, no entanto, todos prometeram fidelidade ao mesmo rei, adoraram os mesmos deuses e falaram a mesma língua. Por exemplo os babilónios chegaram até a manter as suas instituições tradicionais e infraestruturas administrativas, preservando a sua identidade étnica.

³²² Alguns académicos propõem que a “identidade assíria” dada aos povos conquistados não correspondia a uma etnia específica, mas a uma política mais elaborada, uma espécie de cidadania ou nacionalidade. PARPOLA, Simo, (2004), pp.5-8.

³²³ A partir do século VII a.C., o aramaico tornou-se a língua franca da maior parte do Médio Oriente Antigo. A razão para esta adoção e expansão deveu-se ao facto de possuir um sistema de escrita mais fácil, ideal para fins comerciais. Não obstante, a língua acádica da variante assíria manteve a sua predominância em obras literárias e religiosas.

³²⁴ BROWN, Brian, (2014), p.515.

³²⁵ Veja-se Anexo III, figs. 44 e 45.

³²⁶ As representações de assírios a segurar tabuinhas e pergaminhos geralmente presentes nos registos visuais de saques, foram interpretadas por Madhloom como um escriba que faria o registo em acádio e um desenhista cujos desenhos de pergaminho estariam disponíveis para cópia por escultores. *Apud* READE, Julian, (1979), p.25.

³²⁷ CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), p.213.

O estilo de representação é tido como parte de um processo seletivo de formação de identidade. Paradoxalmente, a representação da alteridade atuou para estabelecer o que é “ser-se assírio”, apagando os aspetos que permitiriam compreender a identidade do “outro” através de um processo de *assirianização estilística*³²⁸. Isto significa que embora existam aspetos distintivos nas representações do “outro” eles são tratados dentro de um mesmo cânone, ou seja, os olhos amendoados, o padrão ondulado dos cabelos, as barbas com secções curvas e retas, entre outros aspetos, são representados da mesma forma, concordando com a própria ideologia assíria que pretendia manter ativa a memória da conquista e subsequente neutralização do outro.

Este aspeto da alteridade nos registos visuais levou a que alguns autores defendessem a ideia de um estilo de representação assírio, por exemplo Allison Thomason argumentou que os assírios transformaram os estilos culturais dos itens de tributo e saque em cultura assíria aquando da sua representação³²⁹. Segundo esta teoria, isto ocorreria porque os artistas foram treinados para executar os seus trabalhos num estilo assírio, ou seja, apenas transpunham este estilo na representação de coisas não-assírias.

No entanto, poderíamos alegar que se os reis assírios possuíam objetos estrangeiros dentro dos seus palácios, os artistas teriam acesso aos mesmos e poderiam treinar a sua representação, poderiam ainda existir artistas de outras partes do território a trabalhar nos baixos-relevos, o que nos conduziria para a possibilidade desta escolha ser consciente e intencional. Haveria a necessidade de neutralizar a ameaça representada pelo inimigo e isso só seria possível a partir do momento em que o “outro” fosse integrado no “eu”. Como consequência, tornava-se indispensável “converter” os inimigos em assírios, para que deixassem de representar o bárbaro/o *não civilizado*, o que incluiria não só a representação de populações com semelhanças assírias, mas também de todos os seus bens (produtos, animais, riqueza) tudo isso faria parte, agora, do mundo civilizado e ordenado da Assíria. Porém, ainda que em termos performativos possamos, de facto, pensar que ao tudo ser representado como assírio se daria uma neutralização da ameaça, esta explicação não é o que torna real o *estilo assírio*³³⁰.

³²⁸ Veja-se FELDMAN, Marian, (2011), p.135; 142-145.

³²⁹ Veja-se a teoria do “period eye” de Thomason em FELDMAN, Marian, (2011), p.142.

³³⁰ Uma outra possibilidade levantada por alguns autores é que, segundo uma perspetiva assíria, muitas das primeiras regiões conquistadas, durante o final do século X e início do século IX a.C., eram de facto assírias. Os reis assírios, no primeiro momento de expansão territorial procuraram recriar o território que existia (ou que era descrito nas inscrições como tendo existido) no período anterior, no Período Meso-Assírio, por isso a sua representação nos registos visuais como assírios facilitaria a sua (re)incorporação sob o domínio

Talvez não seja relevante focarmos-nos no significado ou na intenção deste estilo, uma vez que provavelmente não se trata de uma escolha individual do artista, mas sim de uma convenção cultural. Aquilo que nos permite distinguir as várias etnias não são aspectos físicos ou étnicos, mas sim os atributos que as figuras apresentam, o que não quer dizer que se tratasse de falta de conhecimento, capacidade técnica ou realismo, porque se analisarmos a iconografia nem os próprios assírios, incluindo os governantes, são individualizados. Na nossa perspectiva, não existem características imediatas e diferenciadoras porque a representação é convencional³³¹, respeita um cânone.

As primeiras representações do “outro” mostram, então, uma visão manifestamente assíria dos mesmos, contudo, à medida que mais territórios foram sendo incluídos sob a alçada do rei assírio, essas imagens começaram, progressivamente, a agregar elementos – inscrições, terrenos geográficos específicos, vestes, penteados e aspectos da cultura material – que permitiam distinguir os assírios da restante população.

Mesmo perante uma população que tivesse sofrido o processo de assirianização, características definidoras da sua etnia eram agora visíveis na imagética assíria. Por exemplo um baixo-relevo de Senaquerib exhibe duas figuras, representadas com uniformes bastante austeros, que fariam parte da guarda pessoal do rei³³². O arqueiro à esquerda encontra-se armado com um arco, flechas numa aljava e uma espada, pelas suas vestes e pela fita na cabeça poderá ter pertencido às comunidades que falavam aramaico e que foram integradas na Assíria, no entanto, a sua caracterização geral é relativamente próxima da representação dos soldados assírios. Já o lanceiro à direita, embora apresente um escudo semelhante aos dos soldados assírios, apresenta um turbante preso por uma faixa com abas compridas e vestes curtas e ligeiramente curvadas para cima, que o identificam como oriundo de territórios palestinianos³³³.

Crê-se que esta composição fizesse parte de um corredor, cuja decoração ostentava o governante e a sua comitiva em trajes formais, que ligava diretamente o palácio real (o

assírio. Para aprofundar esta perspectiva veja-se BROWN, Brian, (2014), pp.532-533. Uma terceira interpretação possível é a própria integração da novidade, querendo com isto dizer que a representação do “outro” com traços assírios poderia ainda evocar a familiarização do estranho e, em simultâneo, a apropriação da novidade, de uma nova região assíria.

³³¹ Por exemplo uma convenção da arte assíria que forneceu clareza narrativa em detrimento da realidade visual foi a incorporação de diferentes aspectos que faziam parte da natureza através um padrão (como a água ser representada segundo um padrão ondulado).

³³² Veja-se Anexo III, fig. 46.

³³³ British Museum Collection Database, “1856,0909.9”. [Em linha]. British Museum, última alteração a 21/07/2017. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: URL: <www.britishmuseum.org/collection>.

Palácio Sudoeste de Nínive) ao Templo de Ištar. A representação destas figuras enquanto membros da guarda real demonstrava que os assírios integravam soldados de todas as regiões da Assíria, assimilando o “outro” na sua cultura apesar de incluírem elementos visuais que permitissem identificar as diferenças entre assírios e não-assírios. Assim, esse esforço de distinção foi moderado e gradual, já que registos de pessoas aparentemente “estrangeiras” em cargos elevados ou próximos da coroa assíria, assim como representações de assírios em papéis subservientes ou de baixo estatuto tinham lugar num estágio intermédio³³⁴.

Porque as ideologias são tão importantes numa lógica supra urbana, existem aspetos simbólicos e semióticos a analisar quando pensamos na representação da sociedade. As várias características relativas à identificação étnica fazem com que a imagem de diferentes culturas seja particularmente adequada para a arte oficial.

As representações visuais e textuais dos "outros", resultantes de encontros *imperialistas*, muitas vezes, baseiam-se numa manipulação de aspetos seletivos desse encontro³³⁵, fornecendo uma forma tangível e facilmente acessível de autoidentificação através de uma oposição de "nós contra eles".

«(As for) Ummanigaš (Ḫumban-nikas II), for whom I performed many act(s) of kindness (and) whom I appointed as king of the land Elam, who forgot my favor(s), did not honor the treaty sworn by the great gods, accepted bribes from the hands of the messengers of Šamaš-šuma-ukīn — (my) disloyal brother, my enemy — he sent his forces with them to fight my troops (...)»³³⁶

As inscrições reais assírias manifestam um *topos* literário baseado na ideia de uma conspiração universal contra o rei assírio que atua sozinho, mas, ao mesmo tempo, com a ajuda dos deuses³³⁷. Quando o inimigo submetido à Assíria decide revoltar-se contra a ordem, a atitude é considerada um ato imoral, um comportamento ingrato e desleal.

Embora a ordem, segundo a mentalidade mesopotâmica, nunca seja definitiva e seja persistentemente atacada por poderes externos, constrói-se contra o outro e com o outro, logo o rei assírio precisa do inimigo para se afirmar como protagonista da ordem. O papel

³³⁴ BROWN, Brian, (2014), p.538.

³³⁵ *Op. cit.*, pp.518-519.

³³⁶ Inscrição Real Assurbanípal 003 (iv86) in RINAP –
[<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/corpus/>]. [Consultado a março de 2018].

³³⁷ CAMELO, Francisco, (2008), p.43.

heroicizado do governante passa precisamente por vencer o caos, destruir o inimigo e, sobre esse caos agora domado, construir uma nova ordem.

As identidades sociais desenvolvem-se a partir do momento em que os indivíduos e os grupos entram em contacto uns com os outros. Quando falamos da construção de identidades temos que ter em mente que a diferença entre culturas foi o que permitiu a afirmação de uma *identidade assíria*, uma vez que as próprias fronteiras reais ou metafóricas da identidade correspondem também aos limites da definição de alteridade³³⁸.

Se pegarmos na própria formação das palavras, a diferença é essencial para o significado. Segundo Saussure, o significado de uma palavra é relacional no sentido em que para sabermos o significado de algo temos que o contrastar com o seu oposto, o mesmo será dizer que o significado é sempre definido a partir de oposições binárias³³⁹. Derrida acrescentou ainda que essas oposições raramente são neutras, existe sempre uma relação de poder entre os dois polos da oposição binária, normalmente o polo dominante é aquele que incluiu o “outro” dentro do seu campo operacional³⁴⁰, por isso estamos perante a afirmação de um “nós, assírio” sobre “os outros”.

Assim, a negligência em relação aos deuses e a ingratidão no que diz respeito ao seu patrono, expressas na citação acima, são aspetos concomitantes de um comportamento imoral que é principalmente humano e que contrasta com as atitudes e ações do rei assírio que quase o santificam³⁴¹. O governante assírio é sempre piedoso e fiel, confia nos próprios deuses, orando, assumindo a sua humildade e pedindo ajuda uma vez em perigo³⁴².

³³⁸ REGUILLO, Rossana, (2002), pp.65-70.

³³⁹ Mijail Bajtin sublinha que o significado se estabelece através do diálogo: tudo o que dizemos e tudo o que queremos dizer vê o seu significado alterado a partir do momento em que há interação com outro indivíduo. O significado origina-se através da diferença entre os participantes num diálogo. Também as perspetivas psicanalíticas e antropológicas sobre a identidade e formação do “eu” destacam a importância do “outro” nesta definição. Psicicamente as nossas subjetividades formam-se através do diálogo, por vezes inconsciente, com o outro. Numa visão antropológica, cabe à própria cultura dar significado às coisas, assinalando-as segundo diferentes posições dentro de um sistema de classificação, concordando com uma hierarquização da sociedade que tem início no “nós, assírios” e cuja base é formada por inimigos, povos conquistados, populações deportadas, etc. Sobre estas explicações teóricas que envolvem as questões da diferença, leia-se HALL, Stuart, (2013), pp.421-424.

³⁴⁰ HALL, Stuart, (2013), pp.419-420.

³⁴¹ CAMELO, Francisco, (2008), p.45.

³⁴² Na continuação desta inscrição real vemos também o papel humilde do rei assírio que pede auxílio às divindades quando necessário: «“You, the divine lady of ladies, the goddess of war, the lady of battle, the advisor of the gods — her ancestors — the who speaks good thing(s) about me before (the god) Aššur — the father who had engendered you — (so that) at the glance of his pure eyes he desired me to be king — with regard to Teumman, the king of the land Elam who placed a burden on (the god) (...) he mustered his troops, prepared for battle, (and) sharpened his weapons to march to Assyria.” (...) The goddess Ištar heard

Nas relações étnicas ou intergrupais a tendência é fixar a imagem do “outro” em aspetos naturais ou biológicos. Essa “biologização” do social faz com que as diferenças sociais se assumam como diferenças de ser³⁴³, por isso o inimigo assírio é sempre retratado como desleal ou impuro. Desta forma, compreendemos que a representação é um processo através do qual se estabelece uma relação entre o mundo e as coisas, refletindo por isso a atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade.

Neste sentido, será importante evocar Serge Moscovici que recuperou o conceito avançado por Durkheim de representação coletiva, adaptando-o para “representação social” na tentativa de descrever um fenómeno no qual o conhecimento que se associa à realidade dos grupos sociais capacita os seus membros com uma visão do mundo, ao mesmo tempo que contribui para a própria identidade social do grupo³⁴⁴. Isto é, as representações sociais, elaboradas por uma coletividade, apresentam-se como uma maneira de pensar e interpretar a realidade quotidiana, transformando-se numa forma de conhecimento das atividades mentais desenvolvidas pelos indivíduos e/ou pelos grupos na tentativa de fixar as suas posições em relação às coisas que lhes dizem respeito (situações, eventos, objetos).

Por exemplo o baixo-relevo de Assurbanípal que representa a sua campanha militar contra Taharqa, rei do Egipto e de Kuš, que faria parte da Sala M³⁴⁵ do Palácio Norte de Nínive, apresenta como elemento central uma fortaleza - cujo formato parte de pilares - a ser atacada por assírios que tentam atear fogo ao portão e minar as paredes³⁴⁶. Este modelo arquitetónico corresponde às construções egípcias, no entanto, para sublinhar a identificação desta região como Egipto temos ainda a presença do rio Nilo na parte inferior da representação.

Aquilo que identifica as populações representadas são características que nos permitem tipificar as coisas e os outros, o mesmo será dizer que a identificação é conseguida através

my sorrowful plight and said to me “Fear not!”» Inscrição Real Assurbanípal 003 (v36 – v45b) in RINAP – [<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/corpus/>]. [Consultado a março de 2018]. Veja-se a importância de Ištar na ideologia real em CAMELO, Francisco (2003a) e LEWIS, Megan (2011).

³⁴³ SÊGA, Rafael, (Julho 2000), p.129.

³⁴⁴ WACHELKE, João; CAMARGO, Brígido, (2007), p.380; SÊGA, Rafael, (Julho 2000), p.128.

³⁴⁵ A decoração desta sala consistia em relevos que ilustravam a grande vitória sobre Šamaš-šum-ukin, rei da Babilónia, irmão de Assurbanípal - que se revoltou contra ele - e possivelmente incluiu o saque de Hamanu (a maior parte deste relevo está perdida). Contudo, Reade aponta que esta era a única sala do palácio que possuía relevos que ilustram mais do que uma campanha, sendo que a segunda série corresponderia à expedição egípcia de Assurbanípal realizada por volta de 667 ou 663 a.C. da qual faria parte a conquista das cidades de Tebas e Memphis. Veja-se BARNETT, Richard, (1976), pp.45-46.

³⁴⁶ Vejam-se Anexo II, fig.7 e Anexo III, figs. 47 e 48.

do uso de estereótipos. O estereótipo, embora se apresente como essencial e natural, forma-se a partir das características vividas, memoráveis, facilmente perceptíveis e reconhecíveis de uma pessoa ou de um grupo, exagerando ou simplificando esses mesmos aspetos³⁴⁷.

O segundo friso horizontal a contar da parte inferior deste mesmo relevo é totalmente dedicado à exibição de prisioneiros. A sua fisionomia em conjunto com o facto de serem calvos e alguns apresentarem fitas com penas na cabeça, indica que seriam Núbios ou, pelo menos, originários da África Subsariana³⁴⁸. A sua aparência física liga-se à própria cultura material que apresentam, associando as práticas sociais a atividades da vida quotidiana de forma a ser possível distingui-los etnicamente.

Outros prisioneiros são caracterizados, não tanto pelo seu penteado e roupa, mas mais pelos objetos e pelo modo como os usam/transportam, assinalando que estamos perante a deportação da população³⁴⁹. Os assírios escolheram a deportação em massa como um ato constitutivo de reordenação espacial e uma estrutura permanente, usando a destabilização como uma forma de organização política³⁵⁰.

Esta reestruturação está patente a partir do momento em que vemos mulheres retratadas, uma vez que as mulheres deveriam ser minimizadas, escondidas e despersonalizadas³⁵¹. Contudo, nas inscrições reais, quando o rei assírio tomava posse de mulheres e crianças de um rei inimigo, ele validava a sua própria masculinidade e virilidade.

A presença da mulher nos registos visuais é rara e quase circunscrita às cenas de deportações. Aqui, as mulheres aparecem próximas às crianças, cuja nudez pode indicar que se tratam de crianças muito jovens, da mesma forma que crianças vestidas corresponderiam a uma idade mais avançada³⁵². O aparecimento e associação entre as mulheres e crianças pretendia transmitir que as populações tinham sido totalmente afetadas.

A combinação de aparência física, vestuário, paisagem e o uso peculiar de uma cultura material distinta serve para situar a ação e as pessoas envolvidas num local particular,

³⁴⁷ HALL, Stuart, (2013), p.429.

³⁴⁸ Veja-se Anexo III, fig. 49. BROWN, Brian, (2014), pp.528-530.

³⁴⁹ Veja-se Anexo III, figs. 50 e 51.

³⁵⁰ BAHRANI, Zainab, (2008), p.181.

³⁵¹ Sobre a representação da mulher na cultura assíria veja-se CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), pp.220-223; MELVILLE, Sarah C., (2004).

³⁵² ALBENDA, Pauline, (1987), pp.19-20.

para, em última análise, distingui-las claramente de outras campanhas³⁵³. A representação de fileiras de deportados em estreita associação com o cenário (neste caso a fortaleza) que serve de elemento central da composição, enfatiza a conexão entre populações particulares e paisagens específicas.

Porque as representações sociais estabelecem relações com a linguagem, a ideologia, o universo simbólico e o imaginário social, assumem um papel fundamental na orientação das condutas e práticas sociais. Quando o cérebro analisa alguma coisa, recorre a organizações mentais (*schemata*) que se situam entre a percepção e a memória e que têm como principal finalidade organizar o fluxo de informações em modelos apropriados³⁵⁴. Daí que relativamente a esta campanha militar Assurbanípal evoque, numa inscrição real, as traições e batalhas do passado:

«On m[y] first campaign, I marched to [Ma]kan (Egypt) and [Meluḥḥa (Ethiopia)]. Taharka, the king of Egypt and K[ush], whose defeat Esar-[had-don]³⁵⁵ — king of Assyria, the father who had engendered me — [had brought about] (and) whose land he ruled over, forgot the might of (the god) Aššur, the goddess Ištar, and the great gods, my lords, and trusted in his [o]wn c[ounsel] (...)»³⁵⁶.

As representações sociais são criadas por ideologias e usufruem da comunicação em larga escala porque através dela as ideias podem ser difundidas e chegar aos membros de todos os grupos sociais, daí que se recorram a inscrições reais ou a representações iconográficas para relatar os feitos do rei assírio. No fundo poderá dizer-se que o processo das representações sociais resulta em teorias do senso comum³⁵⁷, elaboradas e partilhadas socialmente, ligadas a grupos sociais que visam explicar aspetos relevantes da realidade.

³⁵³ BROWN, Brian, (2014), p.530.

³⁵⁴ SÊGA, Rafael, (2000), p.131.

³⁵⁵ Embora os assírios tenham conquistado o Egipto e submetido as dinastias da região do Delta ao seu domínio, os reis de Cuxe continuaram a ter uma forte influência no sul. Apesar da administração indireta - os assírios mantiveram a estrutura herdada dos tempos faraónicos - os egípcios não foram passivos durante a administração assíria. Tudo indica que, muitas vezes, os assírios tiveram de invadir o Egipto por causa das rebeliões instigadas pelos reis cuxitas, como Taharqa e o seu sucessor, Tanoutamon. Neste sentido, Assaradão deu prioridade à reafirmação do controlo assírio sobre a frente meridional. A campanha de Assaradão contra o Egipto pode ser entendida como uma reação face à contínua ação cuxita contra as províncias do sudoeste da Assíria. Para aprofundar as relações entre os governantes assírios e Taharqa, leia-se KAHN, Dan'el, (2004).

³⁵⁶ Inscrição Real Assurbanípal 003 (i48) in RINAP – [http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/corpus/]. [Consultado a março de 2018].

³⁵⁷ WACHELKE, João; CAMARGO, Brigido, (2007), pp.380-382.

De igual modo, definem a identidade do grupo, orientam as práticas sociais e justificam as ações e tomadas de posição dos indivíduos.

Os estereótipos distinguem o que é normal e aceitável do que é estranho e inaceitável; definem o que pertence, daquilo que não pertence; o “eu” do “outro”, funcionando como um mecanismo que regula a ordem social e simbólica³⁵⁸. A estereotipação tende a ocorrer onde existem desigualdades de poder: o que é tido como normal associa-se ao “eu” numa comunidade imaginada de iguais (os assírios), enquanto os subordinados assumem formas diferentes.

Isto simboliza aquilo que Foucault designou como jogo de saber/poder³⁵⁹. O poder funciona sempre em relações desiguais, por isso o estereótipo classifica os indivíduos segundo uma norma. O discurso constituído por diferentes práticas de representação produz uma forma de conhecimento racionalizado do “outro”, evocando as operações de poder.

As caracterizações pejorativas dos não-assírios vão para além da sua aparência física, centram-se no seu comportamento e atitude. No Período Neo-Assírio, os registos documentais, claro altamente tendenciosos, comparam os “outros” a criaturas míticas ou animais³⁶⁰ e os seus exércitos são descritos como bárbaros ou cobardes, revelando que a alteridade excede as noções de inimidade pois aponta para a desumanização e violação dos códigos sociais e legais assírios³⁶¹.

No baixo-relevo que representa uma batalha de Assurbanípal contra árabes³⁶² - pertencente à Sala L do Palácio Norte de Nínive - em contraste com outras cenas de campanhas militares analisadas no presente estudo, não existe uma paisagem central ou elementos arquitetónicos da cidade, tal como era habitual nas representações de outras

³⁵⁸ HALL, Stuart, (2013), p.429.

³⁵⁹ *Apud* HALL, Stuart, (2013), pp.431-432.

³⁶⁰ “He [Marduk-apla-iddina], the (very) image of an evil *gallû*-demon, heard about the advance of my expeditionary force, then he reinforced their companies with horses (and) Elamite, Aramean, (and) Chaldean archers (...)”. Inscrição Real Senaquerib 001 *in* RINAP – [<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/corpus/>].

³⁶¹ CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), p.213. Sobre o uso de símiles e comparações com animais para descrever a natureza interna dos inimigos nas inscrições reais, leia-se PONCHIA, Simonetta - *Analogie, metafore e similitudini nelle iscrizioni reali assire: semantica e ideologia*, Oriens Antiquus, N.26, 1987, pp.223-255.

³⁶² Veja-se Anexo III, fig. 52. Infelizmente apenas temos acesso a uma parte desta composição (o painel 12), os restantes painéis perderam-se. Contudo, os painéis 1 a 7 são conhecidos através dos desenhos de Boutcher. A primeira parte da composição exhibe a infantaria assíria e a fuga de árabes em camelos. Nos painéis 4 a 7, os assírios cortam palmeiras presumivelmente de um oásis ao qual os árabes recorriam. Veja-se uma descrição mais aprofundada desta composição em BARNETT, Richard, (1976), p.45.

populações (babilónios, egípcios, elamitas). As batalhas contra os árabes parecem ter lugar num vazio talvez refletindo a conceção que os assírios tinham dos árabes e da própria estepe, um lugar desolado³⁶³.

Os homens árabes deslocam-se em camelos e são retratados em posições humilhantes, para além de serem representados com saias curtas, estando quase nus³⁶⁴. Isto pode mais uma vez refletir o estado liminar que era associado a esta população, já que na sociedade mesopotâmica o vestuário era considerado um atributo necessário de uma pessoa sofisticada. A falta das vestes estava associada à antítese da urbanidade: a rusticidade que carregava conotações de selvageria, estupidez e amoralidade³⁶⁵. Da mesma forma, na generalidade dos restantes registos visuais, assírios e não-assírios diferem sempre nos seus papéis narrativos³⁶⁶, em qualquer tipo de interação, os assírios são dominantes e os não-assírios são subjugados ou estão no meio da subjugação.

É importante sublinhar que, nesta representação, o inimigo utiliza lanças em vez de arcos e flechas, definindo-o como tecnologicamente inferior aos assírios³⁶⁷. Por sua vez, estes aspetos evocam novamente a ideologia real, onde cabia ao governante assírio fazer chegar a ordem de Aššur a todas as partes do mundo e isso só era possível através de um processo civilizacional. Nas descrições das campanhas militares assírias encontramos estereótipos literários referentes aos territórios inimigos que os caracterizam enquanto um espaço hostil, de difícil acesso, distante, inóspito, mas um espaço que era por direito do rei assírio³⁶⁸.

Atribui-se um enorme destaque à Assíria como um mundo equilibrado e ordenado, tudo o que está para lá deste mundo, é estepe onde rege a desordem. O sistema de interpretação do indivíduo ou dos membros de um mesmo grupo torna-se código, linguagem comum³⁶⁹, construindo uma tipologia através da qual os outros indivíduos/grupos serão posicionados

³⁶³ BROWN, Brian, (2014), p.534.

³⁶⁴ Veja-se Anexo III, fig. 53.

³⁶⁵ CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), pp.220-224.

³⁶⁶ *Op. cit.*, p.212.

³⁶⁷ Ao contrário de outras culturas que usavam linguagem visual e verbal positiva ao descrever os poderes militares dos seus inimigos num esforço para engrandecer a derrota de um oponente tão digno, a ideologia assíria não atribuíva qualidades positivas aos adversários militares e políticos. Este aspeto dá substância à interpretação de que o propósito destas imagens era o de instruir os espectadores e evitar a rebelião, pois nunca haveria a menor dúvida sobre o resultado do conflito.

³⁶⁸ CAMELO, Francisco, (2003), p.87.

³⁶⁹ SÊGA, Rafael, (2000), p.130.

e classificados, isto é, os assírios correspondem à ordem e ao mundo civilizado, enquanto os não-assírios aludem às forças do caos, ao selvagem.

Aquilo que é escrito ou representado corresponde ao que o rei pretende perpetuar, ou seja, o “outro” não é descrito segundo um retrato neutro, mas antes de acordo com uma imagem e mensagem pensadas e planeadas anteriormente. Estamos perante aquilo que Bourdieu concebeu como “personagem performativo”, isto é, o que supostamente é simplesmente descrito - um grupo étnico, com características particulares num conflito com o grupo que descreve - é representado para fins particulares³⁷⁰. Posto isto, as representações oficiais de não-assírios serviriam para ajudar a estabelecer maneiras de perceber e viver no mundo, coadjuvando diretamente as autodefinições de grupos e dos seus membros ou ajudando indiretamente a estabelecer as bases de como os agentes da Assíria definiam e interagiam com as diferentes culturas e pessoas do seu vasto território.

As campanhas militares legitimaram o rei assírio porque reforçaram a imagem do governante enquanto um protegido de Aššur e, simultaneamente, permitiram a disseminação do poder assírio, uma vez que a notícia da invencibilidade do exército certamente viajou por toda parte. A força e a hegemonia não podem existir uma sem a outra, de facto, são partes integrantes do sistema imperial assírio³⁷¹. Uma imagem de uma máquina de guerra terrível e quase invencível reflete mais de perto os esforços bem-sucedidos para projetar o poder hegemónico assírio, do que a força ou as habilidades militares reais da Assíria³⁷². Num primeiro momento, os baixos-relevos com cenas de guerra comemoravam a supremacia dos vencedores, num segundo momento, recordavam o destino inevitável dos inimigos derrotados, representados mortos, caídos, nus ou humilhados.

Neste sentido, as composições que incluem a deportação de populações exibem, significativamente, a interação entre assírios e não-assírios. Como tivemos oportunidade de frisar quando nos debruçámos sobre o relevo de Lachish, a deportação dos inimigos

³⁷⁰ *Apud* BROWN, Brian, (2014), p.519.

³⁷¹ PARKER, Bradley, (2014), pp.285-286.

³⁷² A cuidadosa leitura e análise do contexto e conteúdo da correspondência real (entre o governante e os seus funcionários provinciais) revela os bastidores da guerra ao descrever problemas na gestão das tropas e no alimento necessário para homens e animais, o movimento adverso, as condições climáticas e o terreno difícil, a reação dos inimigos e o pedido de forças suplementares, pessoal e armas. Veja-se NADALI, Davide, (2016), pp.83-88.

era uma forma de dissolver a identidade dos territórios conquistados. Os deportados passavam a pertencer ao domínio assírio e a vontade real era decisiva³⁷³.

As cenas de procissões de delegações estrangeiras que prestavam homenagem e tributo³⁷⁴ ao governante transmitiam a capacidade do rei assírio de dominar as populações subordinadas e, em simultâneo, as longas filas de homens, mulheres e crianças conduzidos por soldados assírios funcionavam como propriedade material de um governante derrotado, sendo mostrados nos relevos ao lado de móveis, cerâmica, têxteis e cabeças de gado³⁷⁵. O facto de os derrotados aparecerem nestes registos como espólio, permite-nos observar a objetificação do outro.

É interessante denotar que enquanto os homens são maltratados e subjugados, as mulheres nem sequer aparecem algemadas nas deportações, a única exceção são precisamente as mulheres árabes deste baixo-relevo³⁷⁶, evidenciando que os árabes eram considerados, pelos assírios, como uma população inferior.

Marian Feldman sugere que estas diferenças pretendiam criar um autorretrato imperial através da representação da alteridade³⁷⁷, uma vez que os assírios não aniquilaram o outro nem destruíram completamente os seus bens materiais, na verdade eles acumularam as suas riquezas e celebraram o encontro com o outro através da sua representação em baixos-relevos.

Não podemos dizer que as representações de diferentes etnias refletiam necessariamente as precisões étnicas vivenciadas no mundo real³⁷⁸. Contudo podemos propor que estas imagens tenham servido para fornecer categorias de compreensão e ordenação do mundo de acordo com a perspetiva da elite assíria, cujas políticas se relacionavam com as ideologias, afetando concretamente a vida da população por exemplo, em termos de deportações ou de atitudes gerais em relação a vários povos³⁷⁹.

³⁷³ POZZER, Katia; SANTOS, Leandro, (Junho 2012), pp. 216-217.

³⁷⁴ O tributo deve ser entendido como uma espécie de presente obrigatório de lealdade contínua, distinguindo-se do saque ou da pilhagem que se refere aos bens apreendidos à força por ação militar contra uma cidade.

³⁷⁵ WINTER, Irene J., (1993), p.36; COLLINS, Paul, (2014), p.635.

³⁷⁶ Para aprofundamento desta exceção veja-se ALBENDA, Pauline, (1987), p.20.

³⁷⁷ FELDMAN, Marian, (2011), p.135.

³⁷⁸ Até porque devido às mudanças demográficas que ocorreram, em larga escala, no seio da Assíria entre o século IX a.C. e o final do século VII a.C., demonstram que, embora possam ter existido tensões ou conflitos, a classe dominante assíria nesta época tornou-se um grupo multiétnico e multicultural, explicando assim a presença de não-assírios nos relevos como afluentes e/ou como membros do exército.

³⁷⁹ BROWN, Brian, (2014), pp.537-538.

Em suma, a representação do “outro” consiste na estereotipação que adquire uma dimensão fortemente política. Os estereótipos demonstram a circularidade do poder, tendo em conta que todos os indivíduos estão sujeitos ao poder, os assírios e os não-assírios aludem sempre a uma categorização. A representação da alteridade está constantemente associada às campanhas militares porque o território assírio é ele próprio uma unidade conseguida através da guerra, que nada mais é do que uma forma de coesão social³⁸⁰.

4.4. *Pathos* da violência

As deportações, tal como o saque obtido pela guerra, os empalamentos, o esfolamento, a mutilação e empilhamento de membros, incluindo a própria decapitação faziam parte da apropriação do “outro” pelos assírios. Estes atos, descritos em textos e materializados na imagética, projetavam e ampliavam a força do poder assírio.

Todas estas ações eram tidas como castigos e punições³⁸¹ perante ameaças reais ou potenciais criando-se assim aquilo que ficou conhecido como “guerra psicológica”, ou seja, os registos, que mostravam uma máquina de guerra assíria invencível e a impiedade do governante assírio face a possíveis confrontos, tinham como principais intuítos incutir o medo aos inimigos e impor respeito aos vassallos, ainda antes do encontro com o exército assírio. O poder gerado durante as campanhas militares era perpetuado através da criação e divulgação textual e visual dos feitos assírios, servindo como mecanismo de dissuasão de possíveis revoltas e conflitos.

A exibição da violência, onde a tortura se apresentava não só como declaração da vitória, mas também enquanto símbolo do controlo absoluto sobre o corpo e a vida do outro, tornou-se um mecanismo de intimidação ao longo da expansão territorial assíria. Um exemplo cognoscível desta imposição do terror é o baixo-relevo que representa a Batalha de Til-Tuba ou do Rio Ulai³⁸², que termina com a decapitação do rei elamita Tepti-Huban-Inšušinak (conhecido pelos assírios como Teumman), cuja cabeça é pendurada numa

³⁸⁰ Aproximamo-nos de uma sociologia da guerra, isto é, a ideia de que a sociedade produz uma guerra que molda a própria sociedade, sociedade esta que produz outras guerras que irão refazer a sociedade. Isto é sublinhado pela própria conceção mesopotâmica da guerra, onde esta se assume como um instrumento através do qual a ordem cósmica era reposta e mantida.

³⁸¹ Na ideologia assíria, a transgressão jurídica e moral dos inimigos baseia-se no facto de estes negligenciarem ou esquecerem os favores e a graça que receberam do rei assírio.

³⁸² Veja-se Anexo III, fig. 54.

árvore do jardim onde a família real comemora a vitória, retratado numa outra composição.

A Batalha de Til-Tuba, que terá ocorrido entre 663 e 653 a.C., foi uma das guerras travadas entre assírios e elamitas que adornava o Palácio Sudoeste de Senaquerib³⁸³, em Nínive. Por volta de 675-664 a.C., o rei assírio Assaradão e o rei elamita Urtak formalizaram um acordo de paz que incluiu o retorno de divindades capturadas e acordos matrimoniais de natureza diplomática. Após a morte do seu pai, Assurbanípal manteve as relações amigáveis com o Elam, honrando o tratado e ajudando os elamitas num período de seca e fome³⁸⁴. Contudo, Urtak quebrou abruptamente este juramento ao avançar com um ataque contra a Babilónia.

Teumman subiu ao poder e, numa espécie de “golpe de estado”, a elite elamita, incluindo os membros da Casa de Urtak, procuraram proteção e refúgio em território assírio. Consequentemente, o agora rei do Elam enviou mensageiros para a Assíria numa tentativa de pedir a extradição dos filhos do rei deposto³⁸⁵, pedido este que não lhe foi concedido. Tal recusa deu lugar à batalha travada nas margens do rio Ulai e, posteriormente, gravada numa composição panorâmica que demonstra o horror ao vazio.

No plano coletivo, uma profusão de corpos exprime o caos da batalha, em conjunto com a representação de elamitas a serem “lançados no ar”, expressões do pânico e da desordem procuram transmitir a dimensão selvagem da guerra³⁸⁶. Os dois exércitos são distinguidos, num primeiro momento, pelo equipamento de guerra que apresentam: os assírios exibem elmos pontiagudos, a maior parte, segura lanças e escudos, procurando trabalhar em pares (arqueiros protegem os soldados com a lança); enquanto, os elamitas têm fitas em torno da cabeça, apertadas na parte de trás com um nó e aljavas decoradas com palmetas³⁸⁷. Num segundo momento, pelas suas posições isto é, a ação dominante do exército assírio é contínua e move-se numa velocidade constante, por sua vez a ação

³⁸³ Na primeira metade do seu reinado, Assurbanípal viveu e empreendeu uma grande reforma, destacando-se a produção artística, no Palácio Sudoeste de Nínive que havia pertencido ao seu avô Senaquerib. O relevo em análise faria parte da sala XXXIII do dito palácio, contudo existiria também uma representação desta batalha na sala I do Palácio Norte de Nínive. Veja-se NADALI, Davide, (2007), pp.67-68 para perceber as principais diferenças entre ambos.

³⁸⁴ WATERS, Matthew, (2013), p.484.

³⁸⁵ Desta forma e, tendo por base uma carta enviada por Assurbanípal e dirigida aos “Anciãos do Elam”, a Batalha de Til-Tuba pode ser considerada um conflito entre elamitas, os que apoiavam Teumman e os que apoiavam a Casa de Urtak. ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), pp.136-138.

³⁸⁶ Veja-se Anexo III, fig. 55. BARNETT, R.D., (1959), p.21.

³⁸⁷ Metropolitan Museum of Art, (1995), pp.72-77.

subsidiária dos inimigos é fragmentada e vacilante no que diz respeito à sua direção, concordando com as posturas distorcidas que apresentam³⁸⁸.

Contrastando com as representações do pós-guerra, onde as figuras seguem em filas disciplinadas e ritmadas de soldados ou prisioneiros, como é visível no topo desta composição. Embora bastante danificado, exhibe a deportação de um povo inimigo após a guerra³⁸⁹, uma inscrição permite-nos identificá-los como pertencentes à tribo babilónica Gambulu³⁹⁰ que havia quebrado o juramento de paz com a Assíria. À esquerda podemos observar os ossos dos seus antepassados a serem quebrados com pedras - tal como a destruição do nome de uma pessoa, este castigo pretendia eliminar a essência espiritual dos antepassados dos inimigos, agora desenterrados e moídos até pó³⁹¹.

No meio da batalha são representados episódios concretos e críticos, identificados por várias inscrições que complementam a narrativa, começando pela queda do carro de Teumman e do seu filho Tammaritu. Ao tentar recuperar a sua coroa, que também havia caído, o rei elamita é atingido por uma flecha e, embora o seu filho tente ajudá-lo, os dois veem-se cercados por soldados assírios que os decapitam³⁹².

Assurbanípal não terá participado pessoalmente nesta campanha³⁹³. Noutras sociedades, o facto de a decapitação não ter sido realizada pelo rei simbolizaria uma falta de prestígio, no caso em estudo, a decapitação funcionou como demonstração do papel ativo de Assurbanípal enquanto chefe-militar. Todavia, o facto de ter sido um soldado comum a cortar a cabeça do rei elamita tem sido interpretado como um ato revestido de um carácter de punição e inferiorização de Teumman, uma vez que o rei não teve direito a uma execução cerimonial, perdendo a sua condição de realeza³⁹⁴. No entanto, é muito mais

³⁸⁸ ALBENDA, Pauline, (1992), p.226.

³⁸⁹ Veja-se Anexo III, fig. 57.

³⁹⁰ Num outro baixo-relevo é-nos apresentada a captura de Dunanu, rei de Gambulu e aliado de Teumman, que foi mantido vivo durante a procissão. Segundo os registos escritos, este governante foi obrigado a carregar a cabeça de Teumman ao pescoço até chegar a Nínive, onde acabou por ser morto. Veja-se BONATZ, Dominik, (2004), p. 96.

³⁹¹ Para evitar a tortura, altos oficiais da oposição, de vez em quando, suicidavam-se ou suplicavam piedade, pedindo para que, em detrimento da tortura, fossem mortos de forma rápida. Este relevo contempla um episódio onde um elamita ferido implora a um soldado assírio que lhe corte a cabeça. BACKER, Fabrice, (2010), p.404; COLLINS, Paul, (2014), p.634; RICHARDSON, Seth, (2007), p.198.

³⁹² Veja-se Anexo III, figs. 56 e 58.

³⁹³ Como vimos, mesmo quando o rei assírio não está presente nas cenas de ação, os triunfos continuam a ser presididos pelo governante, isto é reforçado pela presença de inscrições no próprio relevo, onde o rei discursava na primeira pessoa do singular, permitindo que a figura régia domine e a sua voz predomine tanto no texto como na imagem.

³⁹⁴ Para analisar esta interpretação e respetivos argumentos: POZZER, Katia Maria Paim, (2011), pp.5-6 e BONATZ, Dominik, (2004), p.94.

relevante o ato da decapitação e da decapitação de um rei, do que propriamente a forma ou a pessoa que o terá feito.

Segundo anais e relevos assírios, a decapitação dos inimigos parece ter sido algo recorrente ou pelo menos comum na guerra assíria, onde após o seu desfecho corpos e cabeças eram contados e exibidos como troféus, constituindo-se como grandes testemunhos das qualidades bélicas do exército vencedor. O facto de a cabeça cortada surgir repetidamente ao longo da composição, mostra-a como um ponto crucial sobre o qual toda a narrativa poderia desenvolver-se³⁹⁵. A cabeça é um sinal de violência e, simultaneamente, de vitória, mas mais relevante do que isso trata-se de uma evidência do cumprimento de um oráculo, do destino desta batalha como decretado pelos deuses:

“[God] says as follows: ‘I have go[ne and I ha]ve come.’ He s[ai]d (this) five, six times, and then: ‘I have come from the [m]ace. I have pulled out the snake which was inside it, I have cut it in pieces, and I have broken the mace.’ And (he said): ‘I will destroy Elam; its army shall be levelled to the ground. In this manner I will finish Elam.’³⁹⁶”

Esta citação faz parte de um texto profético assírio que evoca a decapitação de Teumman, existindo uma relação óbvia entre a serpente e o território elamita, numa ligação igualitária, onde retirar o veneno da cobra é eliminar o inimigo e, neste caso, destruir o Elam. No baixo-relevo, as cabeças de Teumman e Tammaritu são seguradas por soldados assírios, à esquerda a cabeça do rei do Elam é exibida por um soldado assírio a vários elamitas. Finalmente este soldado parte, provavelmente em direção a Nínive³⁹⁷, num carro elamita expondo a cabeça de Teumman³⁹⁸.

Com a morte de Teumman, a Casa de Urtak voltou para o Elam com vista a reconquistar o controlo sobre as principais cidades elamitas: Madaktu, Susa e Hidalu. Assurbanípal instalou Ummanigaš em Madaktu e Tammaritu³⁹⁹ em Hidalu enquanto reis, ambos filhos

³⁹⁵ BONATZ, Dominik, (2004), p. 93; BAHRANI, Zainab, (2008), p.24.

³⁹⁶ Profecias assírias, Assurbanípal - [<http://oracc.museum.upenn.edu/saao/saa09/pager>].

³⁹⁷ “The head of Teum[man, the king of the land Elam], which a common soldier in my army [had cut off] in the midst of bat[tle]. They dispatched (it) to As[syria] to (give me) the good ne[ws].” in RINAP [<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/pager>]. [Consultado a julho de 2018].

³⁹⁸ Veja-se Anexo III, figs. 59 e 60.

³⁹⁹ Reza a história que Tammaritu terá seguido Assurbanípal durante uma campanha militar, e por isso o rei assírio o teria colocado no trono do Elam, em Susa, para substituir Ummanaldas III (que havia fugido para as montanhas). Quando Assurbanípal reconheceu a importância de Tammaritu para o trono assírio, foi traído pelo mesmo. Como castigo, o rei elamita, em conjunto com Ummanaldas III, Pa’e e o rei árabe Uaite foram obrigados a carregar o carro de Assurbanípal durante uma celebração importante em Nínive. Veja-se NADALI, Davide, (2007), pp.69-72.

de Urtak e refugiados na corte assíria. Durante algum tempo, o Elam manteve vassalagem política, no entanto, quando a grande rebelião babilónica contra a Assíria se instalou, a Casa de Urtak tomou o lado de Šamaš-šum-ukin, regente da Babilónia⁴⁰⁰.

O seguimento da Batalha de Til-Tuba já não nos é descrito iconograficamente, conquanto, registos escritos relatam-nos que a cabeça de Teumman, foi alvo de exposição pública, fazendo parte de uma procissão triunfal ao longo de várias cidades (Arbela, Aššur e Nínive), sendo envolvida numa cerimónia de libação em frente à Porta Libur-Iššakku-Aššur⁴⁰¹. Neste sentido, o castigo de Teumman tem sido interpretado como uma ação ritualizada que segue o modelo dos rituais de caçada, onde o corpo do animal selvagem recebia uma libação e era ofertado aos deuses. Os inimigos derrotados eram por norma destituídos impiedosamente, torturados e mortos violentamente, conseqüentemente os seus corpos eram profanados e negados de ritos funerários adequados, no entanto, o facto de a cabeça de Teumman poder ter sido tratada como um sacrifício, dota-a de uma eficácia mística e militar⁴⁰².

Como referimos, a decapitação de Teumman é novamente alvo de especial atenção num outro relevo, aqui designado como Cena de Banquete⁴⁰³, que pertenceria à sala S1 do Palácio Norte de Nínive. Assurbanípal encontra-se reclinado num divã, segurando na mão direita uma taça e, na mão esquerda, uma flor. À sua frente, com os mesmos atributos, é representada uma figura feminina entronizada cuja identificação levanta algumas questões. O banquete é levado por servos e, segundo uma inscrição, dois governantes

⁴⁰⁰ Perante esta segunda traição, o exército assírio entrou pelo Elam, saqueando, destruindo e queimando a cidade de Susa.

⁴⁰¹ “The head of Te-Umman, king of Elam, which by the power of Aššur, Šin, Šamaš, Bel, Nabu, Ištar of Nineveh, Ištar of Arbela, Ninurta, Nergal, the soldiers of my army cut off and brought quickly, and in front of the gate “May Aššur Priestly Ruler Grow Old” cast down before my chariot-wheels. The head of Te-Umman, I cut the sinews off his face and I spat on it.”, BONATZ, Dominik, (2004), p.94; ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), p.141.

⁴⁰² PONGRATZ-LEISTEN, Beate, (2007), pp.20-21; BAHRANI, Zainab, (2008), p.202.

⁴⁰³ O baixo-relevo Cena de Banquete faria parte de uma composição cujas dimensões desconhecemos, mas seria constituída, pelo menos, por oito painéis. Os desenhos feitos por W. Boutcher, C. J. Gadd, Meissner, Opitz, R. D. Barnett e P. Albenda são as maiores referências para estudar e compreender a composição da Cena de Banquete, o registo intermédio teria a representação de um jardim, provavelmente acessível à corte e não ao público em geral e o registo inferior exhibiria uma natureza mais próxima do seu lado selvagem, uma espécie de pântano com várias espécies animais. Depois de descoberta, a composição foi cortada em várias secções para serem vistas enquanto peças isoladas, o restauro desta peça também acabou por a alterar. Para aprofundamento de questões que envolvem este restauro, veja-se ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), pp.146-147; Anexo III, figs. 61 e 62.

elamitas teriam sido obrigados a preparar a refeição, possivelmente Tammaritu II e Ummanaldas, podendo estar presentes neste baixo-relevo⁴⁰⁴.

É perceptível que este banquete se trata da celebração de uma vitória assíria uma vez que, para além dos músicos que entretêm a família real, as armas (espada, arco e aljava com flechas) de Assurbanípal estão pousadas em cima de uma mesa atrás da figura régia, e a cabeça do inimigo derrotado aparece pendurada numa árvore do jardim. Assim, a celebração evoca a conclusão das históricas campanhas militares do rei assírio contra o Elam correspondendo, ao mesmo tempo, ao momento final de uma série de comemorações que tiveram o seu início após a vitória na Batalha de Til-Tuba⁴⁰⁵.

Tendo em consideração que a Cena de Banquete não tem paralelos na arte assíria, é difícil chegar a um consenso sobre o significado desta representação. Entre os académicos, este baixo-relevo tem servido várias interpretações, umas mais próximas da ideologia real e outras circunjacentes a uma dimensão religiosa⁴⁰⁶. No nosso parecer, quando procuramos identificar o significado do banquete devemos compreender que o festejo da família real está intimamente ligado à derrota e decapitação do rei elamita Teumman. Neste sentido, os inúmeros pormenores (como os leões no mobiliário, a flor na mão de Assurbanípal, as armas, a píxide com a representação de touros alados) contribuem para uma leitura eminentemente política do banquete. No entanto, as várias representações de banquetes ao longo da história do Médio Oriente Antigo têm uma forte ligação religiosa e, como é óbvio, o copo e o paralelismo com a deificação/libação são argumentos válidos.

Se olharmos para a literatura podemos também concluir que o banquete assume uma dimensão política, como no texto *Inanna e Enki*, onde a deusa, governante de Uruk, é recebida com um banquete em casa de Enki, o governante de Eridu, numa espécie de

⁴⁰⁴ STROMMINGER, Eva, (1964), p.452; ÁLVAREZ, MON, Javier, (2009), p.141.

⁴⁰⁵ Veja-se NADALI, Davide, (2013), pp.83-89 para identificar e compreender outros relevos que se centram nas celebrações da vitória desta batalha que fariam parte da sala XXXIII do Palácio Sudoeste de Nínive e da sala I do Palácio Norte de Nínive.

⁴⁰⁶ Wiseman afirma que o banquete e os músicos não são elementos suficientes para serem vistos como uma cena cúlrica, deveriam por isso ser interpretados como uma cena festiva, de prazer e divertimento da realeza assíria. Muitos são os autores (Barnett, Reade, Nylander, Denzer, Pinnock, Michalowski) que veem uma conotação religiosa neste banquete, argumentando que o segurar no copo ou o beber desse copo, numa atmosfera cerimonial, revela uma dimensão religiosa. Alguns autores vão mais longe compreendendo esta cena como uma deificação. Outros, como Pozzer e Álvarez-Mon, afirmam que o facto de existirem várias similitudes entre a cena do banquete de Assurbanípal e representações em selos-cilíndricos elamitas do período arcaico, pode enunciar que o rei da Assíria se apropriou de uma fórmula pertencente à tradição elamita, numa tentativa de legitimação religiosa e ideológica entre os elamitas conquistados. Para aprofundar as diferentes interpretações segundo os vários autores de forma sucinta leia-se ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), pp. 131-180.

protocolo de governança⁴⁰⁷. A esta dimensão acresce uma dimensão religiosa, por exemplo, no texto *Enūma-Eliš* os deuses preparam um banquete para Marduk antes da sua batalha cósmica com Tiamat, onde lhe dão uma série de atributos demonstrando o seu apoio na guerra como um meio de restabelecimento da ordem⁴⁰⁸. Dito isto, podemos ainda contemplar que a ideia de banquete, na literatura, nos remete para uma vivência dos deuses semelhante à vivência humana⁴⁰⁹. Isto significa que, no nosso entendimento, não faz sentido discernir uma conotação religiosa e outra política.

Interpretamos o banquete como uma forma de festejo com intenções protocolares - onde enquadrámos a vitória da Assíria contra o Elam, a afirmação do poder de Assurbanípal, a legitimação deste rei como o escolhido por Aššur para governar o seu território - e intenções cúlticas - Assurbanípal enquanto um bom governante, um rei que cumpre as vontades e os desígnios divinos, que faz sacrifícios e ofertas aos deuses, aquele que traz a ordem para o mundo selvagem e caótico, tornando esses territórios parte da Assíria, do mundo ordenado - que não são, de forma alguma, contraditórias, mas sim complementares.

Assurbanípal ostenta a coroa aberta, um diadema composto por uma banda larga decorada com rosetas e um longo pano pingente pendurado na parte de trás⁴¹⁰. Esta mantilha é um motivo novo, e pode ter servido como um substituto prático para Assurbanípal usar na cabeça durante ocasiões informais, tais como caçar animais selvagens ou relaxar num jardim⁴¹¹. No entanto, este diadema também pode ser lido como uma fita que normalmente simbolizava o estatuto de um alto funcionário. Na *Estela de Assaradão*⁴¹², Assurbanípal, príncipe herdeiro da Assíria e Šamaš-šum-ukin, príncipe herdeiro da Babilónia, são representados a ladear o rei Assaradão, que, por sua vez, ocupa a parte frontal da estela. Ambos os príncipes ostentam uma fita na cabeça que parece ser utilizada como um elemento identificador da realeza futura.

⁴⁰⁷ [*Inanna e Enki*], linhas 1-30 in ETCSL t.1.3.1. [Consultado a dezembro de 2017].

⁴⁰⁸ [*Enūma-Eliš*] – Tab. III, linhas 134-142 in DALLEY, Stephanie, (2008).

⁴⁰⁹ Este aspeto é também visível em registos visuais, por exemplo, um selo cilíndrico de Ur, representa uma cena de convívio entre homens e mulheres, sentados com um copo na mão e cercados por servos e músicos. Imagens deste tipo são frequentes, sendo por vezes difícil de determinar se se tratam de imagens do rei e da rainha, ou de divindades, uma vez que existem várias composições mitológicas que relatam este tipo de festividades. LION, Brigitte, (2003), p. 33.

⁴¹⁰ Veja-se Anexo III, fig. 63.

⁴¹¹ É interessante observar que o diadema decorado com rosetas evoca o mesmo tipo de diadema utilizado pelos *apkallu* quando representados nos séculos IX e VIII a.C. ALBENDA, Pauline, (2014), p.153.

⁴¹² Veja-se Anexo III, fig. 64.

É também digno de nota que os reis nomeavam os seus filhos e filhas como sumo-sacerdotes ou sacerdotisas, posições sociais importantes que os próprios reis não podiam ocupar diretamente. Se a figura com a fita na cabeça é de facto o príncipe herdeiro, ela também pode indicar uma capacidade sacerdotal que complementa o significado da figura régia⁴¹³. A representação do governante com esta fita pode simbolizar o carácter ideal da realeza, no sentido em que evoca o momento em que era príncipe e, talvez, o aspeto cúltico do governante assírio enquanto sumo-sacerdote, esta leitura é ainda intensificada pelo facto de Assurbanípal ter tido uma formação sacerdotal. Este fator contribui para uma interpretação do banquete neste baixo-relevo como algo protocolar e, simultaneamente, cúltico.

Assurbanípal segura uma flor que poderá pertencer à família do lírio, uma flor popular no seu jardim que poderia associar-se à governação⁴¹⁴. Para além deste elemento, a taça ou o copo que o rei segura na mão oposta pode ser lido de duas maneiras, ou simplesmente como um brinde em honra da sua vitória, ou como a taça de libação utilizada aquando dos rituais sobre a cabeça de Teumman.

Este relevo apresenta discretamente símbolos de governança, como é o caso do “emblema real”. Este é constituído por vários elementos, por um lado, na mesa imediatamente em frente ao rei assírio encontramos uma píxide pequena decorada com touros alados, touros estes com cabeças humanas que aparecem representadas de frente para o espectador. Por outro, o leão é representado como um motivo repetitivo que se estende através da prancha de madeira na parte inferior do divã do rei. Ao integrar as características essenciais do tradicional emblema real na Cena de Banquete, Assurbanípal passa uma mensagem discreta de que o recetor hereditário do Império Assírio é ele próprio⁴¹⁵.

A escassez do aparecimento das mulheres reais na arte assíria contrasta fortemente com as numerosas, elaboradas e detalhadas representações de quase todos os governantes⁴¹⁶, o que leva a que persistam dúvidas quanto à identificação de rainhas nos registos visuais.

⁴¹³ Veja-se para aprofundar esta ligação entre a fita de cabeça e a representação ideal do rei, ATAÇ, Mehmet-Ali, (2006), pp.76-79

⁴¹⁴ ALBENDA, Pauline, (1974), p.5.

⁴¹⁵ Sobre o “emblema real” leia-se ALBENDA, Pauline, (2014), pp.153-154.

⁴¹⁶ ORNAN, Tallay, (2002), p.463.

À semelhança do rei, a figura feminina⁴¹⁷ tem uma flor na sua mão esquerda e na direita uma taça, apontando para a hipótese de se tratarem de atributos reais⁴¹⁸. As duas taças, simbolizando a governação, unem as figuras do rei e da rainha, de outra forma diferenciadas pelas suas posturas. Por vezes, o copo na mão de uma mulher confere um duplo significado, já que pode aludir ao assegurar a dinastia futura e, ao mesmo tempo, demonstrar o próprio poder político⁴¹⁹.

A coroa mural⁴²⁰, que a rainha exhibe na cabeça, é um elemento inovador introduzido especificamente no Período Neo-Assírio para a figura da rainha. É distinta das restantes representações de coroas em rainhas uma vez que apresenta semelhanças com paredes de torres, de palácios, muralhas de cidades ou paredes de templos. Além da coroa mural, elementos arquitetónicos também adornam o traje real da figura feminina, assemelhando-se a ameias escalonadas. A compreensão do papel da coroa mural assíria como poder sublinha a falta de tradição visual própria da mulher real assíria, uma vez que quando esta se encontra na imagética é representada com atributos concedidos pelo seu consorte masculino, ou por novos símbolos que têm como finalidade exaltar o rei e o seu poder.

Dalley levantou a possibilidade de, na Cena de Banquete, a rainha representada ser Naqi'a, a avó de Assurbanípal, focando a importância do seu papel no mundo político da Assíria e na ascensão de Assurbanípal ao trono⁴²¹. Pelas razões históricas e pela correspondência de motivos iconográficos, parece-nos que esta identificação é uma hipótese válida, no entanto, cremos que se tratará da mulher de Assurbanípal, Libali-šarrat uma vez que foi uma mulher igualmente destacada no seio da realeza.

Embora o título *šarratu* não fosse utilizado pelos assírios, - este termo implicava uma relevância no mundo político, uma mulher que de facto tivesse governado a Assíria - inscrições de Libali-šarrat possuem o termo *palû* cujo significado se interliga com governante/reinado, tendo um sentido simbólico muito forte, demonstra que esta rainha tinha um estatuto mais elevado e importante que outras rainhas assírias⁴²². Acrescentamos

⁴¹⁷ Veja-se Anexo III, figs. 65 e 66.

⁴¹⁸ Ornan acrescenta ainda que as representações em que o rei segura uma taça se assemelham à representação de um sacerdote *šangu*, ou seja, evocam o ritual de purificação das armas reais, consequentemente a planta que Libali-šarrat suporta, perto do seu joelho, pode tratar-se de uma outra característica cultiva identificada como o *libbi-gišimmari*, geralmente realizada pelo rei para purificar o exército. ORNAN, Tallay, (2002), p.474.

⁴¹⁹ ORNAN, Tallay, (2002), pp.466-474.

⁴²⁰ Para uma explicação deste elemento veja-se ORNAN, Tallay, (2002).

⁴²¹ Veja-se Anexo III, fig. 67. ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), p.156.

⁴²² MELVILLE, Sarah C., (2004), p.47.

ainda o facto de apenas Libali-šarrat, Ešarra-hamat, Naqi'a e Šammu-ramat⁴²³ terem sido representadas iconograficamente.

A terceira hipótese é tratar-se de um membro feminino do Palácio Elamita, capturada por Assurbanípal durante uma das suas campanhas militares no Elam. Esta proposta de identificação da figura feminina como uma princesa elamita foi levantada por E. Herzfeld e apoiada por vários académicos, argumentando que esta mulher seria conhecida como “the amma *haštuk* of Elam” (“mãe graciosa ou reverenda do Elam”)⁴²⁴, devido à sua coroa que corresponderia a uma representação simbólica da cidade de Susa.

Álvarez-Mon crê que o relevo tenha traços de uma “elamitização” e por isso analisa a coroa e as vestes da figura feminina, tentando estabelecer que se trata de uma representação fortemente elamita⁴²⁵. Declara que a coroa que a rainha exhibe apresenta semelhanças com as muralhas de uma cidade, expondo seis torres fortificadas, mas difere da *corona muralis* uma vez que esta cobria toda a parte superior da cabeça, sem revelar o cabelo da figura. O simbolismo destas duas coroas era o mesmo, pretendiam referenciar as muralhas de cidades e ambas têm paralelos na escultura assíria e na escultura elamita do I milénio a.C.

Contudo, consideramos que a proposta de uma figura da realeza elamita estará mais longe da realidade uma vez que, embora existam paralelos iconográficos elamitas, não são suficientes para concluir que se tratará de uma figura feminina do Elam e as próprias imagens de mobiliário saqueado ou capturado são representados dentro do estilo assírio⁴²⁶. Os paralelismos iconográficos fazem todo o sentido se pensarmos que estamos perante um período de unificação política e, como tal, motivos culturais, visuais e literários circulam.

⁴²³ É interessante compreender que à exceção de Libali-šarrat, as restantes figuras femininas correspondiam às mães de reis assírios. Šammu-ramat destacou-se pelo seu grande prestígio e influência no poder político durante o reinado do seu filho Adad-nirari III. Como vimos, Naqi'a, embora segunda mulher de Senaquerib, era mãe de Assaradão e a sua relevância terá resultado de um esforço premeditado para aumentar a legitimidade de Assaradão ao trono. Ešarra-hamat era mãe de Assurbanípal. No entanto, estes relacionamentos mãe-filho apenas se evidenciaram depois dos filhos serem designados príncipe herdeiro ou após se tornarem reis. As mães ganharam importância somente quando os seus filhos foram escolhidos para governar porque só então foi necessário que eles se destacassem como especiais, puros e legítimos. Veja-se MELVILLE, Sarah C., (2004), pp.53-57.

⁴²⁴ *Apud* ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), p.147.

⁴²⁵ Veja-se ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009) para aprofundamento das questões ligadas à iconografia elamita.

⁴²⁶ Veja-se FELDMAN, Marian, (2011), p.145.

A este aspeto acrescentam ainda dois fatores: por um lado também encontramos referências iconográficas dentro da esfera artística assíria, nomeadamente, semelhanças entre as representações de Libali-šarrat e Naqi'a e, por outro lado, talvez de maior importância, as figuras de destaque representadas neste relevo (a família real assíria) foram mutiladas, as suas mãos e rostos foram danificados, naquilo que se crê ter sido um ato de vingança elamita. A desfiguração de apenas os rostos das figuras e da taça que Assurbanípal segura na mão direita, leva-nos a crer que se trataria de uma represália e por isso, se de facto estivéssemos perante a presença de um membro da realeza elamita, ainda que assirianizado, o ato “delinquente” perderia a sua força.

Antes de retomarmos a questão da representação da cabeça decapitada, achamos ainda pertinente analisar a escolha do jardim como espaço que recebe o banquete e a mensagem que lhe está subjacente, embora não consideremos relevante perceber qual é o sítio que serve de inspiração ao cenário onde decorre o banquete⁴²⁷. Não nos interessará perceber se se trata de um sítio efetivo, de uma representação de um espaço concreto e existente no palácio ou fora dele, porque o baixo-relevo apresenta uma narrativa que faz sentido por ela própria, não precisando de recorrer à realidade para ter a sua eficácia.

Tendo em consideração que para os assírios as imagens eram processos ativos, porque todas as imagens acarretavam a atividade mental ou a ação física, quer se tratasse de uma representação, quer se tratasse de algo concreto, o jardim correspondia a uma imitação da natureza que era mais do que a própria natureza, uma vez que nele estavam patentes os valores sociais fundamentais para a Assíria, podendo mesmo adquirir um fim ideológico⁴²⁸.

A Cena de Banquete exhibe uma composição cuidada e planeada onde a representação de palmeiras aparece alternada com a representação de pinheiros, dando lugar, no centro da composição, a uma videira⁴²⁹ que enquadra o banquete da família real. Estas árvores, que

⁴²⁷ Outra das preocupações constantes entre os académicos foi a tentativa de identificação do jardim representado: Albenda interpreta como a representação do jardim da rainha (ALBENDA, P. – *Landscape bas-relief in the Bīt-Hilāni of Ashurbanipal*. Bulletin of the American Schools of Oriental Research. Vol. 224, (1976), p.61). Deller e Openheim identificam-no como um espaço religioso destinado a rituais, podendo pertencer ao palácio ou ao templo (DELLER, K. – *Ashurbanipal in der Gartenlaube*. Baghdader Mitteilungen. Vol. 18, (1987), pp.230-231; 237-238. OPPENHEIM, A. L. – *On Royal Gardens in Mesopotamia*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 24, N.4, (1965), pp.328-333). Thomason defende que será a representação de paisagens proeminentes da Síria ou da Babilónia (THOMASON, A. K. – *Luxury and Legitimation*. Royal Collecting in Ancient Mesopotamia. (2005), p.187).

⁴²⁸ AMRHEIN Anastasia, (2015), p.106.

⁴²⁹ A proeminência dada ao uso do motivo da videira como um plano de fundo contínuo para o jardim funciona como uma moldura arquitetónica para o banquete, podendo ainda sugerir que este método de viticultura tivesse sido recentemente introduzido na Assíria. As videiras foram muitas vezes associadas a

estabelecem o ritmo da representação, são ainda lugar de repouso de pássaros e de um grilo, no lado esquerdo da cena. O facto de o banquete se realizar num jardim e dos seus elementos sublinharem o clima de festejo e fausto da realeza conferem à imagem toda uma dimensão de deleite.

Os termos utilizados na descrição dos jardins estão associados à gestão da paisagem para fins de deleitação, por isso, tal exibição faria parte de uma declaração pública de riqueza, poder e até mesmo apropriação territorial, através da referência às terras de origem das várias plantas obtidas⁴³⁰. Isto significa que o jardim, porque é representativo do mundo, traduz a unidade do mesmo em simultâneo com a sua diversidade⁴³¹. O jardim expressa a visão idealizada de um mundo criado pelos deuses, mundo esse que é administrado pelo rei, o eleito das divindades. Por esta razão o jardim é a antítese do mundo não-assírio, é um espaço onde impera a ordem e a serenidade. Assim, tal como a guerra é a legitimação da apropriação do espaço não-assírio por parte do rei, herdeiro de Aššur, também o jardim nos reporta para o domínio, no sentido em que é a expressão da domesticação desse mundo estépico.

Os jardins repletos de animais, plantas e materiais de diferentes territórios demonstravam o poder, a supremacia e a unidade da Assíria, constituindo-se como o testemunho real e o resultado da ação humana, a sua presença nos baixos-relevos representava, cumpria e efetivava esses valores⁴³². A escolha do jardim como cenário para a Cena de Banquete torna-se compreensível dada a vertente idílica que o jardim possui, enquanto espaço harmonioso e ordenado, é o sítio ideal para festejos. A cabeça de Teumman⁴³³ não apresenta qualquer contradição com a restante cena uma vez que a vitória na batalha se associa à dimensão idílica do jardim através da apropriação, adaptação e imposição da ordem num espaço que até então era hostil.

A cabeça é, por excelência, o símbolo da evidência da vitória, uma vez que é a parte do corpo que confere o individualismo e a identidade de cada pessoa. Podemos observar esta decapitação de um ponto de vista político, onde esta ação emerge enquanto símbolo de comemoração de um evento político importante e como uma forma de controlo

divindades, por isso é provável que este motivo possa incorporar igualmente uma intenção religiosa. Veja-se ALBENDA, Pauline, (1974), pp.6-14.

⁴³⁰ WINTER, Irene J., (1993), p.34.

⁴³¹ CAMELO, Francisco, (2003), pp.89-92.

⁴³² AMRHEIN Anastasia, (2015), p.108.

⁴³³ Veja-se Anexo III, fig. 68.

ideológico. Em simultâneo, podemos vê-la de uma perspectiva religiosa uma vez que a guerra na Mesopotâmia é aceite e legitimada se for feita em nome do divino, por isso, ao derrotar e decapitar um inimigo aquilo que o rei faz é cumprir a vontade dos deuses. Por esta mesma razão a cabeça é não só entendida como um objeto de propaganda política, mas também como um meio de comunicação com o divino.

Os governantes assírios apresentavam-se como os reis heróicos que aspiravam ser e, ao fazê-lo, deliberadamente ligavam-se a um passado mítico-histórico. Dado que as batalhas históricas são retratadas, em textos literários, como lutas entre um herói sobrenatural e rivais monstruosos, poderíamos ainda olhar para esta decapitação de um ponto de vista ritual ou tradicional⁴³⁴.

Se nas fontes literárias, a morte da figura que ousa perturbar a ordem adquire o carácter de uma execução⁴³⁵, também na maioria dos registos reais nos são referidas ações militares dos reis predecessores contra o mesmo alvo e inimigo (recorde-se a campanha militar contra o Egipto analisada anteriormente) onde os seus inimigos são descritos como traidores, justificando de forma ideológica e moral o direito assírio de os aniquilar. Desta forma, a *guerra justa*, consentida e apoiada pelos deuses, legitimava não só a expansão territorial assíria como também se constituía enquanto objeto de conduta, pondo em evidência a maneira como assírios e não-assírios deveriam agir em conformidade com os preceitos definidos pelo rei assírio.

Em termos gerais, a decapitação, da mesma maneira que o esfolamento ou a amputação, visava banalizar e depreciar o inimigo. Contudo, tendo em consideração que a cabeça é única e individual, a sua exibição tornou-se um instrumento de propaganda - ninguém duvida da morte daquele indivíduo - e um meio de consubstanciar a vitória, consolidando o poder assírio.

A cabeça de Teumman não é amontoada como as restantes, pelo contrário, adquire uma dimensão simbólica aludindo, por um lado, à perda de identidade e independência políticas e exibindo, por outro lado, o destino de todos os comportamentos subversivos

⁴³⁴ COLLINS, Paul, (2014), p.626-629. O transporte da cabeça e a entrada triunfante em Nínive recordam a situação descrita na *Epopéia de Gilgameš* aquando da decapitação de Humbaba e transporte da cabeça correspondente para Nippur. Veja-se BACKER, Fabrice, (2010), p.403; BONATZ, Dominik, (2004), p.100. Podemos também estabelecer uma associação à escolha do jardim como lugar onde decorre a ação com a *Epopéia de Gilgameš*, onde o jardim com árvores de jóias, aparece-nos como símbolo da imaculabilidade, artificialidade e tranquilidade, em oposição à floresta de cedros de Humbaba, um sítio acidentado e aterrorizante pelo qual Gilgameš teve que passar. Veja-se AMRHEIN, Anastasia, (2015), p.99.

⁴³⁵ PONGRATZ-LEISTEN, Beate, (2007), pp.13-21.

que pretendiam fugir à ordem legítima do rei assírio. Assim, a sua representação nos dois baixos-relevos estabelece a dinâmica constante entre guerra/caos, com a Batalha de Til-Tuba, e paz/ordem, com a Cena de Banquete, dois vetores que coexistem e cuja dicotomia está presente desde a criação do mundo.

4.5. Perpetuação da vitória

No Período Neo-Assírio, a necessidade de narrar os atos bélicos do rei assumia-se como uma expressão existencial da condição assíria no presente e como uma continuidade da realeza assíria no futuro. As cenas de campanhas militares apresentam-se enquanto registos históricos que dão voz a potenciais ameaças, reforçando a necessidade de manter o rei e a elite dominante no poder e, ao mesmo tempo, servem para criar uma história comum ao Império, reafirmando a experiência passada partilhada⁴³⁶. Seguindo esta lógica, Parker sugere que as campanhas militares assírias se destinavam a eliminar inimigos específicos, mas mais importante que isso, gerar e perpetuar o poder assírio dentro e fora da Assíria⁴³⁷.

Claramente a representação destes eventos tenta adaptar a realidade perante as exigências de quem cria essas representações. A linguagem repleta de analogias sobre o controlo dos corpos dos vassalos, corpos estes que eram reduzidos a objetos para uso, decoração e até diversão visava neutralizar e normalizar a violência⁴³⁸. Nos relevos assírios, a guerra é encenada como um espetáculo estético que se baseia numa imagem de violência que aterroriza e, simultaneamente, fascina e atrai o espectador. A “naturalização” da violência permitia reinscrever os inimigos e os feitos assírios como verdades eternas, reconstituições de uma ordem assíria inquestionável.

Uma das responsabilidades do escultor assírio era tornar a composição facilmente legível, uma vez que independentemente da natureza da mensagem a ser transmitida, ela deveria ser compreensível para os seus contemporâneos⁴³⁹. Em ocasiões especiais, quando as pessoas eram recebidas pelo rei no seu palácio, ocorreria uma coincidência: os subordinados (altos dignatários, delegações de estrangeiros e vassalos), agora na presença

⁴³⁶ NADALI, Davide, (2015), p.49; WINTER, Irene, (2010), p.43.

⁴³⁷ PARKER, Bradley, (2014), p.287.

⁴³⁸ Alguns autores sugerem até que estas imagens não eram meramente normalizadoras, mas erotizadas e excitantes, convidando a participação do público através de uma “pornografia da violência”. Veja-se RICHARDSON, Seth, (2007), pp.196-200; FALES, Frederick Mario, (2009), pp.269-271.

⁴³⁹ READE, Julian, (1980), pp.71; 74-87.

do rei, participariam nas celebrações da vitória e do triunfo assírios, estando cercados por imagens que reproduziam uma situação semelhante⁴⁴⁰. Dito isto, poderiam então sentir-se intimidados e aterrorizados ou poderiam aceitar o poder assírio que era exaltado por todo o programa decorativo do palácio. Contudo, segundo Merquior, os dominados raramente internalizam os valores dos dominantes, na melhor das hipóteses, aceitam ou consentem esses valores⁴⁴¹. Ainda que a ideologia fosse consentida, não significava uma internalização dos valores enquanto legítimos.

Assim, as ideologias não seriam formalizadas para o consumo dos subordinados, mas principalmente para a auto compreensão interna dos membros que (re)produziam a ideologia. A adesão da elite ao poder assírio não foi imediata nem automática, por isso havia a necessidade de existir esforços e propaganda política, logo, uma interpretação possível das mensagens presentes nos baixos-relevos palacianos é que estas se dirigiam a membros da própria elite assíria.

Comprendemos então que, embora a composição na sua totalidade pudesse ser lida por todos, a sua dimensão mais profunda e simbólica implicava um código referencial e semiológico que apenas estava disponível a um público mais restrito⁴⁴². Os relevos, quer se tratassem de um motivo como a árvore sagrada ou de uma composição como a Batalha de Til-Tuba, admitiam vários níveis de leitura e interpretação, constituindo-se como um registo polissémico que era legível por públicos distintos: elites políticas e militares captavam o essencial da composição e elites religiosas e intelectuais teriam a capacidade, através de interligações e associações a outros registos, de compreender e analisar todos os detalhes e pormenores da representação.

Devido ao poder mágico que as imagens assírias tinham na construção do poder real, aliando-se à própria dimensão da realeza sagrada, os deuses também eram os destinatários da mensagem expressa pelos baixos-relevos. Se os deuses eram os agentes principais (dando ao rei o poder de agir), o programa iconográfico servia como um elo entre os mundos divino e terreno⁴⁴³ e media o fluxo de agência entre as divindades e o governante, fornecendo evidências de que os deuses continuavam a apoiar o seu reinado.

⁴⁴⁰ NADALI, Davide, (2013), p.94.

⁴⁴¹ *Apud* BELL, Catherine, (1992), pp.189-190.

⁴⁴² CAMELO, Francisco, (2006), pp.29-30.

⁴⁴³ COLLINS, Paul, (2014), p.636; PORTER, Barbara, (2000), p.4.

Olhando para os palácios assírios, podemos falar de uma organização de cenas militares consoante a própria estrutura do palácio. Mesmo longe do ponto de acesso do visitante, imagens de guerra proliferam e ocupam significativamente vários quartos, os próprios espaços que estão distantes do pátio, de quartos de receção e da sala do trono – geralmente considerados as únicas salas acessíveis pelo público – ostentam esta temática⁴⁴⁴. Isto significa que os restantes relevos, das salas mais privadas, eram invisíveis para a maioria das pessoas, logo talvez a presença de uma audiência não fosse o requisito indispensável para o valor das imagens.

Relativamente à temática militar, segundo a conceção assíria, destruir os corpos dos inimigos não era suficiente, isso tinha que ser feito para sempre, de uma maneira que os impedisse de continuar a prejudicar os desígnios de Aššur, daí a relevância de relatar os acontecimentos em diversas fontes que tinham um carácter performativo. Por outras palavras, para se certificarem que o comportamento hostil e desestabilizador estava efetivamente derrotado e controlado, os assírios destruíam novamente os seus inimigos mortos, material e visualmente falando⁴⁴⁵.

Segundo Porada, as imagens narrativas deveriam influenciar o futuro⁴⁴⁶, eternizando o efeito da derrota e da miséria dos inimigos e faziam isso atuando no presente: de acordo com a conceção cosmológica e cronológica da Mesopotâmia, de facto, o passado foi considerado como estando à frente e o futuro como estando atrás, uma vez que não conhecemos o futuro, não sabemos o que está reservado para nós. Da mesma forma, havia uma ligação entre o passado e o presente, ambos tinham efeito inseparável e contínuo um sobre o outro.

É interessante perceber que, em acádico, não há uma palavra para definir o termo “tempo”, o conceito que se aproxima é *ūnum* que significa literalmente “dia”, evocando a viagem cíclica que Utu/Šamaš, o deus Sol, faz⁴⁴⁷. Ou seja, alude à ideia de algo que se finda e se renova em cada dia, nesta aceção, a vitória assíria poderia acabar ao final do dia (ou com o cessar da Assíria), contudo ao estar escrito/representado a ordem assíria torna-se eterna porque é sacralizada nos registos.

⁴⁴⁴ NADALI, Davide, (2016), pp.84-86.

⁴⁴⁵ PARKER, Fabrice, (2010), p.406.

⁴⁴⁶ *Apud* NADALI, Davide, (2016), p.86.

⁴⁴⁷ Sobre a perceção mesopotâmica do tempo veja-se ROSA, Maria de Fátima, (2015), pp.147-193.

O tempo, na Mesopotâmia, é algo que acontece, é movimento, associando-se aos dias que são expressão da existência⁴⁴⁸. Em termos mitológicos só a partir do momento em que há distinção e respetiva nomeação é que o tempo começa a decorrer, isto significa que dar nome é ter um destino.

Por este motivo, os relevos com narrativas históricas, por vezes, concentram-se em inimigos específicos que são identificados nas epígrafes que acompanham a representação. Normalmente, o líder rebelde que é responsável por levar o rei assírio à violência tem uma voz nas inscrições dos relevos ou, pelo menos, é denominado repetidamente para que o texto e a imagem criem uma personalidade credível, talvez até uma presença real⁴⁴⁹. Torna-se notório que distinguir assírios de não-assírios é dar-lhes não só uma identidade, uma forma de existência, mas também um destino. A palavra é geradora e vinculativa, ao mesmo tempo que a imagem é performativa e faz acontecer, por isso as inscrições e os baixos-relevos perpetuam a mensagem assíria, condicionando o porvir e o devir.

A este aspeto acresce ainda o facto de os registos apresentarem uma imagem da persona e da realeza assíria, ao fazer-se representar, o rei e, por extensão, os seus feitos superam continuamente a necessidade de existir⁴⁵⁰. Para além disso, todos os governantes assírios tinham o mesmo objetivo e ao concretizá-lo construía a sua imagem, em termos escritos e iconográficos, ao lado das imagens dos seus antecessores, produzindo uma memória comum⁴⁵¹.

As imagens existem e têm a capacidade de afetar o mundo independentemente de serem vistas ou não. Como consequência, a ideia de imagens violentas de tortura, morte e devastação enquanto instrumento da propaganda assíria é menos convincente e eficaz. Devemos, portanto, reconsiderar o significado das representações da guerra assíria, mesmo das que mostram punições e crueldades, de acordo com a fruição e localização das esculturas dentro do palácio, cuja grande maioria não estaria acessível ao público. A presença de cenas de guerra não teria poder coercivo. Provavelmente os relevos tinham

⁴⁴⁸ Isto é visível, por exemplo, no nome do sobrevivente do dilúvio, embora assuma uma denominação diferente consoante a narrativa, – Ziusudra, Ut-napištin ou Atraḫasis – a sua simbologia aproxima-se sempre da ideia “vida de dias duradouros”.

⁴⁴⁹ COLLINS, Paul, (2014), pp.631-632.

⁴⁵⁰ Veja-se MITCHELL, W.J.T., (2005), p.73.

⁴⁵¹ NADALI, Davide, (2016), p.85.

sido feitos para a eficácia mágica do palácio enquanto centro do poder e para a posteridade.

Tal como Mitchell afirma, a humanidade estabelece a sua identidade coletiva e histórica, criando seguidamente uma segunda natureza composta por imagens⁴⁵². Estas refletem conscientemente os valores determinados pelos seus criadores e, em simultâneo, irradiam novos valores formados no inconsciente coletivo dos seus espectadores. A assimilação intencional da guerra dentro da arquitetura da residência real concordava com um projeto que seguia e compartilhava a expansão e o poder crescente da Assíria. O palácio era o recipiente das conquistas do rei no espaço e no tempo e a ênfase na celebração dos resultados militares pelos relevos permitia a sua eternização, construindo uma memória assíria.

⁴⁵² MITCHELL, W.J.T., (2005), p.105.

Conclusão

O palácio enquanto manifestação do poder dentro do espaço urbano é ele próprio uma arquitetura do triunfo⁴⁵³, no sentido em que se constitui como um monumento onde a memória é preservada, lembrada, promovida e projetada para o futuro, em particular devido à natureza performativa da sua decoração que procurava imortalizar e reviver constantemente a história.

Graças à sua riqueza e cultura visual - baixos-relevos, pinturas, painéis de tijolos envidraçados, portas com decorações, móveis embutidos, têxteis, jardins - as *residências reais* assírias podem ser consideradas como obras de arte total (*gesamtkunstwerken*)⁴⁵⁴. O palácio era obra do rei, possuía o mesmo esplendor e poder majestático que a figura real, já que toda a sua construção se destinava a surpreender.

A partir da leitura de inscrições reais⁴⁵⁵, podemos compreender que os palácios estavam imbuídos com as mesmas qualidades que o governante atribuía a si mesmo. Embora estes registos correspondam àquilo que o rei queria projetar, os palácios eram configurados como um espelho do governante. A sua construção, assim como o seu programa decorativo eram uma manifestação física do poder real, uma vez que refletiam a capacidade de reunir e administrar recursos materiais, humanos e económicos, destacando a habilidade em controlar os aspetos tecnológicos necessários para criar um lugar apropriado para governar⁴⁵⁶. Neste sentido, o palácio assírio constituiu-se enquanto identidade de um rei ou de um reinado, funcionando, muitas vezes, como o *corpo* do próprio governante.

O centro a partir do qual o poder era exercido, construído por meio da apropriação de tributos e riqueza e da deslocação de exércitos e populações, absorvia o mundo através das suas representações, tornando-se um signo de presença, posse e domínio real.

A guerra - uma premissa central e preponderante do bom exercício da realeza - altamente representada ao longo do palácio neo-assírio, introduzia uma espécie de terceira dimensão, uma vez que os “factos históricos” eram conjugados com experiências pessoais e histórias oficiais intencionalmente anunciadas e criadas⁴⁵⁷. As campanhas militares

⁴⁵³ Veja-se NADALI, Davide, (2013), pp.89-94.

⁴⁵⁴ KERTAI, David, (2011), p.77.

⁴⁵⁵ A título de exemplo leia-se Inscrição Real Senaquerib 001 (63-90) *in* RINAP – [<http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/corpus/>]. [Consultado a março de 2018].

⁴⁵⁶ WINTER, Irene, (1993), p.38; TAKLA, Philippe Racy, (Jan. 2009), pp.69-70.

⁴⁵⁷ NADALI, Davide, (2017a), p.9.

tornaram-se o principal lugar onde ocorria o contacto com o “outro”, por isso a representação de não-assírios estava indubitavelmente associada aos feitos e conquistas do chefe militar máximo do exército: o rei assírio.

A representação do “outro” nos baixos-relevos assírios segue convenções artísticas que eram escolhidas com o propósito de construir e comunicar o papel dos não-assírios na ideologia. A ilustração das consequências negativas da violação dos códigos sociais e morais assírios como a derrota, a humilhação e a decapitação – alguns dos fenómenos que tivemos oportunidade de analisar – expressam a diferença cultural dos não-assírios.

Não obstante, o “outro” que se integrava dentro dos valores assírios também era representado e servia para reforçar positivamente a identidade assíria⁴⁵⁸, cada vez mais forte e heterogénea, encorajando a conformidade no centro administrativo e defendendo a manutenção das estruturas de poder existentes.

Torna-se, então, perceptível com o estudo destas representações que não existia uma distinção monolítica entre assírios e não-assírios, uma vez que a sua presença nos baixos-relevos palacianos revela uma variedade de alteridades dentro da qual algumas são quase indistinguíveis dos assírios e outras onde a diferença é clarificada. Desta forma, os relevos reforçam o sentimento de hierarquia dada a evidenciação de normas de conduta assíria e consequente fortalecimento do poder dominante e, em simultâneo, o sentimento de comunidade pois promovem a integração dos grupos subordinados. Assim, o palácio real e a sua decoração aludem à própria capacidade do rei de conter e absorver o “outro” no seu território.

Para os assírios, e em geral para os mesopotâmios, as imagens tinham um papel fundamental, participavam no mundo e interagem com o indivíduo, quer num sentido mais lato de criação de uma realidade por meio de imagens ditas propagandísticas, quer por intermédio de rituais e magia que permitiam enviar e receber signos e mensagens divinas. Posto isto, podemos dizer que as imagens centralizavam e catalisavam o olho e a mente do espectador⁴⁵⁹, quer se tratassem de grandes projetos como o palácio real ou de impactantes estelas e relevos.

Na Mesopotâmia, a crença na validade da imagem como uma manifestação da pessoa representada – jóias e estátuas eram tidas como uma extensão do corpo, no sentido em

⁴⁵⁸ CIFARELLI, Megan, (Jun., 1998), pp.214/225.

⁴⁵⁹ NADALI, Davide, (2013), p.216.

que continham e personificavam uma essência individual – levou à prática comum, principalmente durante campanhas militares, de recolher e transportar estátuas como espólio de guerra.

Como pudemos analisar a partir do relevo de Tiglat-Pileser III ou com o tratado de paz entre Assaradão e Urtak (onde constava a devolução de imagens de culto), as estátuas podiam ser levadas em cativo no lugar da pessoa representada, pois eram consideradas uma presença válida e real da pessoa em questão. Assim, estátuas de governantes e membros da elite, monumentos reais e estátuas de culto poderiam ser atacadas, agredidas e sequestradas, punidas como seres vivos já que o controlo sob a imagem de uma pessoa era uma forma de a dominar⁴⁶⁰.

Da mesma maneira, a obliteração de características físicas que revelavam elementos essenciais ou ideais de um governante correspondiam a atos de destruição intencional que visavam desabilitar a eficácia de um rei para governar sem necessariamente aniquilar o indivíduo⁴⁶¹ – veja-se a danificação do rosto de Senaquerib no relevo com a batalha de Lachish, assim como a remoção do seu nome e titulatura na epígrafe acima da sua cabeça ou a mutilação das faces das figuras reais e da mão de Assurbanípal na Cena de Banquete⁴⁶² – ou pretendiam destruir um feito ou uma pessoa na sua totalidade – como o dano no rosto do soldado assírio que corta a cabeça de Teumman na representação da batalha de Til-Tuba. Em todos estes exemplos, pessoas particulares foram identificadas e desfiguradas deliberadamente, enquanto funcionários, soldados ou prisioneiros circundantes permaneceram ilesos, o que significa que os danos causados a estas imagens eram pensados, intencionais e premeditados, com o intuito de afetar apenas personagens específicas.

Se vimos que a gravação dos feitos do governante e a sua presença nos diferentes registos era uma forma de alcançar a imortalidade, permanecendo na história, então também a destruição parcial ou total de determinadas personalidades, identificadas através de inscrições, regalia ou atributos, corresponderia à sua morte. Ainda que não de forma efetiva, sem os seus rostos e respetivas identificações (dada a importância do nome) estas figuras seriam esquecidas e, por ventura, perder-se-iam no tempo⁴⁶³.

⁴⁶⁰ BAHRANI, Zainab, (2014), pp.75-76; FELDMAN, Marian, (2009), pp.47-48.

⁴⁶¹ NEUMANN, Kiersten, (april 2015), p.87.

⁴⁶² Veja-se Anexo III, fig. 69.

⁴⁶³ A desfiguração, vandalização ou humilhação de uma imagem pode ser tão potente quanto a sua destruição real, o que levou a que Mitchell afirmasse que a danificação de imagens corresponde a uma

A decapitação de Teumman, como tivemos oportunidade de frisar, ao invés de significar a mera aniquilação do inimigo num sentido arbitrário ou convencional, assumia-se como um sintoma da vitória e do poder assírios. Consequentemente, a representação do ato da sua decapitação, nomeadamente o autor (neste caso um soldado assírio), era o principal alvo para ações destrutivas. O seu rosto aparece danificado porque, tal como a cabeça de Teumman, é o elemento que remete para a personalidade e identidade de uma pessoa.

Os monumentos de periferia espalhados ao longo do território, nas montanhas e em lugares remotos cujas imagens funcionavam como totens do lugar⁴⁶⁴, definindo e marcando o espaço, e que não eram facilmente acessíveis ou visíveis, eram propícios a estes atos destrutivos. Neste caso, o carácter performativo destes elementos e a consequente possibilidade de serem desfigurados foi colmatado com a adição de inscrições que se destinavam a proteger o monumento contra esse tipo de abuso intencional. Estas continham maldições que variavam de acordo com o monumento que visavam proteger, mencionando explicitamente os perigos específicos de o danificar e aludindo a uma punição apropriada contra o atacante⁴⁶⁵.

A representação da figura real numa imagem nomeada conferia-lhe a imortalidade simbólica, logo a danificação desta representação correspondia a um resultado prejudicial para a figura representada. Assim, a maldição pretendia precaver o rei contra qualquer possível dano que partisse de atos hostis contra a sua imagem. Estas inscrições ameaçavam com uma vingança semelhante à transgressão original, não só quando o agressor atacava a imagem, mas também quando utilizava um “estrangeiro”, um prisioneiro ou um inimigo para agir contra a imagem a fim de evitar a maldição.

Caso estas imagens fossem danificadas acidentalmente ou num conflito anterior, cabia aos próprios assírios repará-las. Deixar uma estela, uma estátua de veneração (real ou divina) ou um baixo-relevo sem restauro era considerado uma ofensa que acabaria por prejudicar o rei, já que cabia ao governante manter a memória dos seus antepassados. Este aspeto é ainda sublinhado pelo facto de uma das principais funções do governante incluir a conservação e o restauro dos edifícios, especialmente palácios e templos:

creative destruction (“destruição criativa”) na qual uma imagem secundária de desfiguração ou aniquilação é criada no mesmo momento em que a imagem-alvo é atacada. Vejam-se MITCHELL, W.T.J., (2005), pp.11-27; BAHRANI, Zainab, (September 1995), pp.375-376.

⁴⁶⁴ NADALI, Davide, (2013), pp.216-217.

⁴⁶⁵ BAHRANI, Zainab, (September 1995), p.374.

"I founded therein a palace as my royal residence and for my lordly pleasure for eternity. I decorated it in a splendid fashion (...) May a later prince restore its weakened portions and restore my inscribed name to its place. Then Ashur will listen to his prayers. He must not forsake my mighty palace, my royal residence, of Kalach [*Nimrud*], nor abandon it in the face of enemies. He must not remove the doors, beams, or knobbed nails of bronze from it and put them in another city in another palace (...) He must not block up its door. He must neither appropriate it for a warehouse nor turn it into a prison (...) He must not allow it to disintegrate through neglect, desertion, or lack of renovation.⁴⁶⁶"

Se estas destruições fossem simplesmente causadas por violência política e não estivessem relacionadas com a performatividade dos monumentos e das inscrições, então não haveria a necessidade de entrar nos palácios reais, um sítio acessível a um público muito restrito e como tal com representações que eram majoritariamente irrelevantes para a população em geral, para danificar os relevos.

No início desta investigação dissemos que agência correspondia ao estado de estar em ação ou a um meio de exercer poder/influência que podia ser alcançado por indivíduos ou objetos materiais. Gell, nos seus estudos sobre a agência em objetos e nas obras de arte, denota o paradoxo de atribuir agência – uma intencionalidade para agir – a objetos inanimados, argumentando, no entanto, que a agência humana só pode ser exercida dentro de um mundo material⁴⁶⁷, uma vez que é necessária haver mediação física para o agente e o paciente interagirem.

A sua teoria tem por base um entendimento da agência enquanto algo relacional, ou seja, para qualquer agente existe um paciente e, inversamente, para qualquer paciente existe um agente⁴⁶⁸. O que significa que para se ser um agente deve-se agir em relação ao paciente, portanto ser-se paciente corresponde ao objeto que é afetado causalmente pela ação do agente. Assim, qualquer coisa ou indivíduo pode agir, mas a sua agência parte de uma interação.

Perante a complexidade e ambiguidade do conceito de agência dentro do contexto do Médio Oriente Antigo, Irene Winter defendeu uma diferenciação entre “agência”, uma

⁴⁶⁶ Inscrição de Aššurnasirpal II traduzido do acádio por GRAYSON, A.K., citado por READE, Julian, (1979), p.330.

⁴⁶⁷ GELL, Alfred, (1998), pp.19-21.

⁴⁶⁸ *Op. cit.*, pp.21-23.

qualidade distintamente humana, e “afetar”, uma propriedade de entidades inanimadas, baseando esta distinção na questão da intencionalidade⁴⁶⁹. Contudo, por vezes agimos sem uma avaliação consciente do que as nossas ações significam e, ocasionalmente, as próprias ações têm consequências não intencionais, logo uma definição de agência que se alicerça na intenção pode ser restrita⁴⁷⁰.

Olhamos para as imagens como se tivessem uma vida própria e fossem capazes de nos influenciar todavia, quando confrontados com esta questão, acreditamos que as imagens por si mesmas são impotentes, não têm a capacidade de agir ou fazer alguma coisa sem espectadores – estamos perante aquilo que Mitchell definiu como dupla consciência das imagens⁴⁷¹.

O conceito de “personalidade distribuída”⁴⁷² que engloba não apenas o corpo físico, mas também objetos feitos ou transacionados por esse corpo – como as jóias na Mesopotâmia – confirma que não existe um entendimento universal do que constitui um objeto. Do mesmo modo, toda a agência é distribuída porque nenhuma coisa ou pessoa existe por ela mesma. Os objetos carecem de interações humanas para que adquiram uma agência, simultaneamente, as pessoas exigem materialidade para desenvolver relações sociais e, por essa mesma razão, as pessoas podem adquirir agência através das suas interações com o mundo material⁴⁷³.

Isto significa que existe um relacionamento dialético e constitutivo entre as coisas e as pessoas. Nesta perspetiva a agência é entendida como um fenómeno fundamentalmente social. Neste sentido, embora possamos questionar e debater a terminologia e os conceitos que rodeiam a questão da agência, será mais relevante compreender que esta resulta de uma interação dinâmica entre objeto e audiência que, em última instância, convoca um posicionamento do espectador. As imagens formam-se num contexto social pois são *entidades evolutivas que dependem de um organismo hospedeiro* (a humanidade)⁴⁷⁴ isto significa que é precisamente esta ideia de interação e reciprocidade visual que nos permite falar das imagens enquanto sujeitos soberanos ou como subalternos.

⁴⁶⁹ WINTER, Irene, (2007), pp.44-59.

⁴⁷⁰ Da mesma forma, poderíamos atribuir agência às coisas porque toda a ação decorre das intenções de um indivíduo. FELDMAN, Marian, (2010), pp.148-151.

⁴⁷¹ Veja-se MITCHELL, W.T.J., (2005), pp.6-8; 51-53.

⁴⁷² Veja-se FELDMAN, Marian, (2009), p.50.

⁴⁷³ *Idem*, (2010), p.150.

⁴⁷⁴ MITCHELL, W.T.J., (2005), p.87.

Vemos então a agência como um fenómeno dialético entre pessoas e coisas, uma vez que os objetos exigem contacto, interação e/ou visualização com as pessoas para terem agência. Terão os objetos capacidade de agir por si sós? Muito provavelmente não, aquilo que acontece reduz-se a duas hipóteses: ou os objetos adquirem agência – seja mediante uma crença coletiva, seja por intermédio de cerimónias e rituais – ou a agência existe a partir do momento em que ocorre esse diálogo entre indivíduos e coisas.

As imagens mesopotâmicas são semióticas e o seu código de representação, do qual apenas conhecemos parte, permitia que os mesopotâmios lessem a totalidade das imagens. Dito isto talvez possamos chegar a um compromisso onde definimos a performatividade destas imagens/objetos enquanto decorrente da sua leitura, apresentação ou visualização ou, pelo menos, da crença de que isso iria acontecer. Em suma, defendemos que as imagens assírias precisam de uma co-presença para terem agência, sendo esta co-presença física, como no caso dos baixos-relevos palacianos, ou ritual, como os objetos que eram enterrados nas fundações dos edifícios.

Podemos então concluir que o poder político utiliza a performatividade dos registos como meio de assegurar, reforçar e imortalizar os seus feitos (garantir a derrota definitiva do inimigo, comprovar o apoio e os desígnios divinos, reivindicar o domínio de territórios e populações), de igual modo, as destruições destas fontes partiam de uma dimensão política que procurava certificar-se que a imagem da figura real e das suas ações não se propagaria no tempo, procurando atribuir-lhes um carácter efémero.

Paralelamente, a imagem tem um valor próprio graças à sua performatividade, o mesmo não acontece com a figura ou o monumento que a encarna, ou seja, mesmo após a destruição do rosto de determinadas personagens nos baixos-relevos, o impacto da imagem persiste porque apenas o seu suporte foi danificado. As imagens não podem ser destruídas porque utilizam o poder e a ideologia real para sobreviverem ao longo de gerações, já que a sua agência ou *aura* corresponde à projeção de um desejo coletivo.

Os baixos-relevos analisados salientavam a centralidade do governante que se apresentava ele próprio enquanto elemento performativo, pois era o instrumento de coesão política, religiosa, étnica e cultural. A repetição de temáticas visível nas salas do palácio (campanhas militares, deportações, caçadas ao leão, cenas ritualísticas) e de motivos (tributo, cabeças decapitadas, árvores sagradas), para além de transmitir ritmo e movimento à composição, procurava sublinhar e intensificar o poder da mensagem e da própria representação.

A repetição de elementos nos baixos-relevos assírios não se trata de uma padronização dos mesmos, não tem um fim meramente ornamental, pelo contrário, é em si um dispositivo que pretende fazer algo acontecer⁴⁷⁵, uma vez que perpetua o significado subjacente, tornando-se um ciclo que caminha para a abundância e prosperidade.

Ademais, a repetição também está presente enquanto reafirmação da própria realidade. A perpetuação da realidade e conseqüentemente da mensagem é feita em grande medida pela repetição. Este elemento composicional, tal como acontecia nos registos textuais principalmente nos encantamentos, atua como um dispositivo que dinamiza e acrescenta ou intensifica uma determinada ideia ou mensagem. Esta fixação através da repetição regenera a realidade e o significado culminando na definição de um ciclo. Em virtude disso, as imagens assírias com representações da conquista e do poder poderiam ser entendidas como *metapictures*, no sentido em que possuíam significado num ciclo perpétuo e contínuo. O seu carácter reificador foi o que permitiu que a reivindicação de um poder universal se consubstanciasse, independentemente das vicissitudes históricas que pudessem ter lugar.

⁴⁷⁵ Veja-se a importância da repetição neste contexto em WINTER, Irene, (2010), pp.168-174; BAHRANI, Zainab, (2008), pp.52-54.

Bibliografia

AAVV – *Como Reconhecer a Arte Mesopotâmica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

ALBENDA, Pauline – *Ashurnasirpal II Lion Hunt Relief BM 124534*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 31, N. 3, Chicago: The University of Chicago Press, 1972, pp. 167-178.

– *Grapevines in Ashurbanipal's Garden*. Bulletin of the American Schools of Oriental Research. N. 215, Chicago: The University of Chicago Press, 1974, pp. 5-17.

– *Lions on Assyrian Wall Reliefs*. JANES 6. Nova Iorque, 1974a, pp.1-26.

– *Women, Child and Family: Their Imagery in Assyrian Art*. La Femme dans le Proche-Orient Antique Editions Recherche sur les Civilisations. Paris 1987, pp. 17-21.

– *Assyrian Wall Reliefs: A Study of Compositional Styles*. Assyrien Im Wandel Der Zeiten: XXXIX Rencontre Assyriologique Internationale Heidelberg. Vol. 6, N. 10., Heidelberg, 1992, pp. 223-226.

– *Wall Reliefs of Ashurnasirpal II from the Southwest Palace, Nimrud*. Veysel Donbaz'a Sunuulan Yazilar. Istambul, 2010, pp. 11-26.

– *Thoughts on some images of King Ashurbanipal*. N.A.B.U. Vol. 4, N. 98 (2014).

ALMEIDA, Isabel – *A construção da figura da Inanna/Ištar na Mesopotâmia: IV-II milénios a.C.* Tese de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

ALTHUSSER, Louis - *Ideology and Ideological State Apparatuses: (Notes towards an Investigation)*. Lenin and Philosophy and Other Essays. NYU Press, 2001, pp. 85–126.

ÁLVAREZ-MON, Javier – *Ashurbanipal's feast: a view from Elam*. Iranica Antiqua. Vol. XLIV, Leuven: Peeters Press, 2009, pp. 131-180.

AMBOS, Claus – *Ancient Near Eastern Royal Rituals*. Religion Compass. Vol. 8, N. 11, Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2014, pp. 327-336.

AMIN, Osama – *Wall Reliefs: Ashurnasirpal II*. Ancient History Encyclopedia, 2017.

AMRHEIN, Anastasia – *Neo-Assyrian gardens: a spectrum of artificiality, sacrality and accessibility*. History of Gardens & Designed Landscapes. Vol. 35, Taylor & Francis, 2015, pp. 91-114.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. Teoria da Arte. Vol. 8. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ATAÇ, Mehmet-Ali, Ataç – *Visual Formula and Meaning in Neo-Assyrian Relief Sculpture*. The Art Bulletin. Vol. 88, N. 1, New York: College Art Association, (Mar., 2006), pp. 69-101.

AUSTIN, John – *How do to Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BACKER, Fabrice – *Fragmentation of the Enemy in the Ancient Near East during the Neo-Assyrian Period*. Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Wiesbaden: Harrassowitz, 2010, pp. 393-412.

BAHRANI, Zainab – *Assault and Abduction: the Fate of the Royal Image in the Ancient Near East*. Art History. Vol. 18, N. 3, Association for Art History, (September 1995), pp. 363-382.

– *The Graven Image: Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

– *Rituals of War: The Body and Violence in Mesopotamia*. New York: Zone Books, 2008.

– *The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*. London: Reaktion Books, 2014.

BARNETT, Richard – *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh*. London: British Museum Publications, 1976.

– *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*. London: British Museum Press, 1998.

BARNETT, Richard; ANCELOT, Claudia (trad.) – *Les Reliefs des Palais Assyriens*. Prague: Artia, 1959.

BARTHES, Roland; DUISIT, Lionel – *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. New Literary History. Vol. 6, N. 2, On Narrative and Narratives, Baltimore: Johns Hopkins University Press, (Winter, 1975), pp. 237-272.

- BARTHES, Roland – *Rhetoric of the Image* in Image - Music - Text. New York: Hill and Wang, 1977, pp. 152-163.
- BARTHES, Roland; BLIKSTEIN, Izidoro (trad.) – *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006, pp.39-59.
- BASELLO, Gian – *Elamite Kingdom*. The Encyclopedia of Empire. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2016.
- BATTINI, Laura – *Time “Pulled up” in Aššurnasirpal’s Reliefs*. Time and History in the Ancient Near East: Proceedings of the 56th Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 2013, pp. 35-46.
- BEDFORD, Peter – *Empires and Exploitation: The Neo-Assyrian Empire*. Social Science History Institute. Stanford University, (May 2001), pp. 1-47.
- BELL, Catherine – *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- *Ritual and Power*. Ritual Theory, Ritual Practice. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 171-223.
- BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony – *Gods, Demons and Symbols: an Illustrated Dictionary*. London: The British Museum Press, 1992.
- BONATZ, Dominik – *Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective*. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale. Vol. 66, London: Published by the British School of Archaeology in Iraq (Gertrude Bell Memorial), Part One (2004), pp. 93-101.
- BOURDIEU, Pierre – *L’Amour de l’Art: Les musées d’art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit, 1966.
- BRISCH, Nicole (ed.) – *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*. Oriental Institute Seminars. N. 4, Chicago: The Oriental Institute, 2008.
- BROWN, Brian – *Culture on Display: Representations of Ethnicity in the Art of the Late Assyrian State*. Berlin: De Gruyter, 2014, pp. 515-542.
- CANNADINE, David; PRICE, Simon – *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*. London: Cambridge University Press, 1987.

CARAMELO, Francisco – *Palácio e o Templo: Cenários Fundamentais de Produção Ideológica na Cidade e Espaços de Ritualização*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. N. 11, Lisboa: Edições Colibri, 1998, pp. 225-231.

– *A Metáfora e o Símile na Linguagem Profética Neo-Assíria*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. N. 13, Lisboa: Edições Colibri, 2000, pp. 123-134.

– *A linguagem profética na Mesopotâmia (Mari e Assíria)*. Tese de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2000a.

– *Os Jardins Reais na Assíria: uma reprodução idealizada da natureza*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

– *A Importância de Ištar na Legitimação da Guerra e do Poder Real na Mesopotâmia*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. N. 16, Lisboa: Edições Colibri, 2003a, pp. 221-228.

– *Ritual de Ākitu: o Significado Político e Ideológico do Ano Novo na Mesopotâmia*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, N. 17. Lisboa: Edições Colibri, 2005, pp. 157-160.

– *As Representações da Árvore Sagrada na Arte Neo-Assíria in Arte Pré-Clássica: Colóquio Comemorativo dos vinte anos do Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Instituto Oriental da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, pp.17-23.

– *A Religião Mesopotâmica: entre o relativo e o absoluto in Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. N. 19, Lisboa: Edições Colibri, 2007, pp.165-175.

– *Thinking about war in ancient Mesopotamia: a prophetic discourse of legitimacy*. CADMO. N. 18, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 41-52.

– *Território, fronteira e expansão no período meso-assírio: a presença assíria no Eufrates Médio*. CADMO. Vol. 21, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 33-50.

– “*Conselho a um príncipe*”: *o poder real e o paradigma da justiça na Mesopotâmia*. Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Vol. 30, 2012, pp. 1-11 (39-49 versão impressa).

CHENG, Jack – *Art and Empire at the Museum of Fine Arts*. Near Eastern Archaeology. (Dec. 2008), pp. 234-237.

CIFARELLI, Megan – *Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria*. The Art Bulletin. Vol. 80, N. 2, New York: College Art Association, (Jun., 1998), pp. 210-228.

COLLINS, Billie Jean (ed.) - *A History of the Animal World in the Ancient Near East*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002.

COLLINS, Paul – *Assyrian Palace Sculptures*. London: The British Museum Press, 2008.

– *Attending the King in the Assyrian Reliefs* in Assyrian Reliefs From the Palace of Ashurnasirpal II: A Cultural Biography. Hanover: Hood Museum, 2010, pp. 181-197.

– *Gods, Heroes, Rituals, and Violence: Warfare in Neo-Assyrian Art*. Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art. Boston/Berlin: Walter de Gruyter, 2014, pp. 619-644.

CRAWFORD, Vaughn; HARPER, Prudence; PITTMAN, Holly – *Palace Reliefs of Ashurnasirpal II and Ivory Carvings from Nimrud*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.

CURTIS, J.E.; MCCALL, H.; COLLON, D.; WERR L. al-Gailani (ed.) – *New light on Nimrud: Proceedings of the Nimrud Conference 11th–13th March 2002*. London, 2008.

DALLEY, Stephanie – *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh and Others*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

DESCOLA, Philippe; LLOYD, Janet (trad.) – *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

DUMBRILL, Richard – *Music from Mesopotamia: What did Ashurbanipal listen to at his feasts?* in MINERVA. London: Newnorth Print, March/April 2013.

DURKHEIM, Émile - *The Elementary Forms of Religious Life*. London: George Allen and Unwin, 1976.

ECO, Umberto – *A Definição da Arte*. Arte e Comunicação. Vol. 13, Lisboa: Edições 70, 2000.

EPPIHIMER, Melissa – *Representing Ashur: The Old Assyrian Rulers' Seals and Their Ur III Prototype*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 72, N. 1, Chicago: The University of Chicago Press, 2013, pp. 35–49.

EVANS, Paul S. – *History in the Eye of the Beholder? Social Location & Allegations of Racial/Colonial Biases Reconstructions of Sennacherib's Invasion of Judah*. Journal of Hebrew Scriptures. Vol. 12, Library and Archives Canada, 2012, pp. 1-25.

EWIN, Kristan Foust – *The Argei: Sex, War, and Crucifixion in Rome and the Ancient Near East*. Master of Arts (History), May 2012.

FALES, Frederick Mario – *Art, Performativity, Mimesis, Narrative, Ideology, and Audience: Reflections on Assyrian Palace Reliefs in the Light of Recent studies*. KASKAL. Vol. 6, Itália: LoGisma Editore, 2009, pp. 235-293.

FEELEY-HARNIK, Gillian – *Issues in Divine Kingship*. Anthropology. Baltimore, 1985.

FELDMAN, Marian – *Knowledge as Cultural Biography: Lives of Mesopotamian Monuments*. Dialogues in Art History, from Mesopotamia to Modern: Readings for a New Century. New Haven and London: Yale University Press, 2009, pp. 40-55.

– *Object Agency? Spacial Perspective, Social Relations and the Stele of Hammurabi*. Agency and Identity in the Ancient Near East. London: Equinox Publishing, 2010, pp. 148-165.

– *Assyrian Representations of Booty and Tribute as a Self-Portrayal of Empire*. Interpreting Exile: Displacement and Deportation in Biblical and Modern Contexts. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2011, pp. 135-150.

FIGURELLI, Roberto – *Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção*. Revista Letras. Vol. 37, Universidade Federal do Paraná, (dez. 1988), pp. 265-285.

FISH, T. – *War and Religion in Ancient Mesopotamia*. Manchester: Manchester University Press, 1939, pp. 387-402.

FRANKFORT, Henri – *Kingship and the Gods: a study of Ancient Near Eastern Religion as the integration of society & nature*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

FRAZER, James G. – *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London: The Macmillan Press, 1922.

FREIRE, Lucas G. – *Covenant and international relations in the Ancient Near East: a preliminary exploration*. Antiguo Oriente: Cuadernos del Centro de Estudios de Historia del Antiguo Oriente. Vol. 11, Argentina: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2013, pp. 129-154.

FREITAS, António de (ed.) - *Atas do Colóquio: Arte da Mesopotâmia*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2015.

GELB, I. J. – *Prisoners of War in Early Mesopotamia*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 32, N. 1/2, Chicago: The University of Chicago Press, (Jan. - Apr., 1973), pp. 70-98.

GELL, Alfred – *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GLASSNER, Jean-Jacques – *La Reception de l'hôte: le vivre et le couvert in Les dossiers d'archeologie*. Dijon, N. 280, (févr. 2003), p. 44-47.

GOFFMAN, Erving – *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956.

GOMES, Mariana Andrade – *Experiência Estética e Estética da Recepção*. Cadernos do Instituto de Letras. N. 39, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, pp. 37-45.

GOODY, Jack – *Religion and Ritual: The Definitional Problem*. The British Journal of Sociology. Vol. 12, N. 2, London School of Economics and Political Science, (Jun., 1961), pp. 142-164.

HALL, H. - *Babylonian and Assyrian Sculpture in the British Museum*. Paris and Brussels: Les Editions G. Van Oest, 1928.

HALL, Stuart – *El espectáculo del otro. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editorial Nacional: Ecuador, 2013.

HARAWAY, Donna – *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Feminist Studies. Vol. 14, N. 3, Universidade de Maryland, 1988, pp. 575–599.

HARMANŞAH, Ömür – *Beyond Aššur: New Cities and the Assyrian Politics of Landscape*. Bulletin of the American Schools of Oriental Research. N. 365, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, pp. 53–77.

HAUSER, Arnold – *The Social Status of the Renaissance Artist* in The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque. Vol. II, London: Routledge, 1951.

JAUSS, Hans Robert; BAHTI, Timothy (trad.) - *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JEFFERS, Joshua – *Fifth Campaign reliefs in Sennacherib’s “Palace without Rivals” at Nineveh*. Iraq. N. LXXIII, British Institute for the Study of Iraq, 2011, pp. 87-116.

JOWETT, Garth; O’DONNELL, Victoria – *What is propaganda and how does it differ from persuasion?* Propaganda & Persuasion. London: SAGE Publications, 2012, pp.1-50.

KERTAI, David – *Kalhu Palaces of War and Peace: Palace Architecture at Nimrud in the Ninth Century BC*. Iraq. Vol. 73, British Institute for the Study of Iraq, 2011, pp. 71-85.

– *The Art of Building a Late Assyrian Royal Palace* in Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art. Berlin: DeGruyter, 2013.

LENSI, Alan; STÖKL, Jonathan – *Divination, Politics and Ancient Near Eastern Empires*. Ancient Near East Monographs. N.7, Atlanta: Society of Biblical Literature, 2014.

LEWIS, Megan – *Ištar and the King in Warrior, Lover, Queen, Mother: The Goddess Ištar and her relationship with Humanity*. Londres: University of Birmingham, 2011, pp. 18-25.

LION, Brigitte – *Les Images du Banquet* in Les dossiers d'archeologie. Dijon, N. 280 (févr. 2003), p. 32-37.

LUCKENBILL, D.D. – *Ancient Records of Assyria and Babylonia*, Volume II. New York: Greenwood Press Publishers, 1968.

LUKES S. – *Political ritual and social integration*. Sociology. Vol. 9, N. 2, New York University, September 2012, pp.289-308.

MARX, Karl – *Art and Ideology* in The Sociology of Art: A Reader. London: Routledge, 2003.

MASURIL, Roshanak; BEHROOZIL, Mehrnaz; MAJDABADI, Nader MirSaeidi – *The history of political relations between Elam and Assyria*. International Research Journal of Applied and Basic Sciences. Vol. 4, N. 8, Science Explorer Publication, 2013, pp. 2176-2179.

MAUSS, Marcel; NEVES, Paulo (trad.) – *Ensaio sobre a Dádiva* in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELVILLE, Sarah C. – *Neo-Assyrian Royal Women and Male Identity: Status as a Social Tool*. Journal of the American Oriental Society. Vol. 124, N. 1, American Oriental Society, (Jan. - Mar., 2004), pp. 37-57.

Metropolitan Museum of Art – *Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

MITCHELL, W. J. T. – *What Is an Image?* in New Literary History. Vol. 15, N. 3, Image/Imago/Imagination, Baltimore: Johns Hopkins University Press, (Spring, 1984), pp. 503-537.

– *Word and Image* in Critical Terms Art History. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996, pp. 51-61.

– *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONTE, Marcel Paiva do – *Os Deuses, os Reis e a Estatuária Real no Império Neo-Assírio*. Revista Lusófona de Ciências das Religiões. Lisboa: Universidade Lusófona, 2013.

– *Ideia e presença: a imagem do rei na construção simbólica do espaço imperial neo-assírio (sés. X-VII a.C.)*. Tese de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dezembro de 2016.

MOORTGAT, Anton; FILSON, Judith, trad. – *The Art of Ancient Mesopotamia: The Classical Art of the Near East*. London: Phaidon, 1969.

MUKAROVSKY, J. - *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

MULLER, Béatrice – *Présentation des maquettes du Proche-Orient Ancien: Mésopotamie, Syrie, Iran, Anatolie*. Les dossiers d'archéologie. N. 242, Éditions Faton, (avril 1999), pp.18-25.

NADALI, Davide – *Ashurbanipal against Elam: Figurative Patterns and Architectural location of the Elamites Wars*. HISTORIAE. Vol. 4, Universidade Federal do Rio Grande, 2007, pp. 51-91.

– *Outcomes of Battle: Triumphal Celebrations in Assyria*. Rituals of Triumph in the Mediterranean World. Boston: Brill, 2013, pp. 75-94.

– *When Ritual Meets Art. Rituals in the Visual Arts Versus the Visual Arts in Rituals: the Case of Ancient Mesopotamia*. Rivista degli Studi Orientali. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2013a, pp. 209-226.

– *El Poder de la Guerra: ¿Es Posible Hablar de “Cultura de la Guerra” en el Cercano Oriente Antiguo?*. Anuario. N. 27, 2015.

– *Images of War in the Assyrian Period: What They Show and What They Hide in Making Pictures of War*. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East. Oxford: Archaeopress, 2016, pp. 83-88.

– *Nineveh in the Assyrian Reliefs*. Nineveh, the Great City. Symbol of Beauty and Power. Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 13. Leiden, 2017, pp. 167-169.

– *Warfare of History: How Warfare shapes Ancient Mesopotamian Societies* in Memoria del conflicto en la Antigüedad. Zaragoza: Libros Pórtico, 2017a, pp. 1-17.

NEUMANN, Kiersten – *In the eyes of the other: The mythological Wall reliefs in the Southwest Palace at Nineveh*. Seen and Unseen Spaces. Vol. 30, N. 1, Cambridge: Archaeological Review from Cambridge, (april 2015), pp.85-93.

OPPENHEIM, Leo – *Ancient Mesopotamia: a Portrait of a Dead Civilization*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

ORNAN, Tallay – *The Queen in Public: Royal Women in Neo-Assyrian Art in Sex and Gender*. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Part II, Helsinki, 2002, pp.461–477.

– *The Triumph of the Symbol: Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban*. (OBO 213), Fribourg and Göttingen, 2005.

– *A Silent Message: Godlike Kings in Mesopotamian Art. Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, pp. 569-595.

PALEY, Samuel – *The Texts, the Palace, and the Reliefs of Ashurnasirpal II. American Journal of Archaeology*. Vol. 81, N. 4, Archaeological Institute of America, (Autumn, 1977), pp. 533-543.

PANOFSKY, Erwin – *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PARKER, Bradley – *The Construction and Performance of Kingship in the Neo-Assyrian Empire. Journal of Anthropological Research*. Vol. 67, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, pp. 357-86.

– *Hegemony, Power and the Use of Force in the Neo Assyrian Empire. Understanding Hegemonic Practices of the Early Assyrian Empire*. Leiden: Peeters, 2014, pp. 283-299.

– *The Neo-Assyrian Kings in Nineveh. Nineveh, the Great City: Symbol of Beauty and Power*. Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities 13. Leiden, 2017, pp. 142-146.

PARPOLA, Simo – *The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy. Journal of Near Eastern Studies*. Vol. 52, N. 3, Chicago: The University of Chicago Press, (Jul., 1993), pp. 161-208.

– *Sons of God - The ideology of Assyrian Kingship. Archaeology Odissey Archives*, Biblical Archaeology Society, December 1999.

– *National and Ethnic Identity in the Neo-Assyrian Empire and Assyrian Identity in Post-Empire Times. Journal of Assyrian Academic Studies*, Vol. 18, N. 2, Gorgias Press, 2004, pp. 5-22.

PATTERSON, Archibald – *Assyrian Sculptures: Palace of Sennacherib*. Holanda: Martinus Nijhoff, 1915.

PONGRATZ-LEISTEN, Beate – *The Interplay of Military Strategy and Cultic Practice in Assyrian Politics*. Military Strategy and Cultic Practice. Helsinki, 1997, pp. 245-252.

– *Ritual Killing and Sacrifice in the Ancient Near East in Human Sacrifice in Jewish and Christian Tradition*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2007, pp. 3-33.

PORADA, Edith - *Reliefs from the Palace of Sennacherib*. The Metropolitan Museum of Art, 1945.

PORTER, Barbara Nevling – *Sacred Trees, Date Palms, and the Royal Persona of Ashurnasirpal II*. Journal of Near Eastern Studies. Vol. 52, N. 2, Chicago: The University of Chicago Press, (Apr., 1993), pp. 129-139.

– “*For the Astonishment of All Enemies*”: *Assyrian Propaganda and Its Audience in the Reign of Ashurnasirpal II and Esarhaddon*. Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies. Vol. 35, Toronto: The Canadian Society for Mesopotamian Studies, (2000), pp. 7-18.

POZZER, Katia – *A Comemoração da Vitória: O Banquete Triunfal Assírio*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, julho 2011.

– *Poder, Guerra e Violência na Iconografia Neo-Assíria*. Rio de Janeiro: PHOÏNIX, julho 2011a.

POZZER, Katia; SANTOS, Leandro – *Tortura, Sujeição e Flagelo nos Relevos Assírios*. Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG) Vol. 1, Rio de Janeiro: Campos dos Goytacazes (Junho 2012), pp. 206-219.

RAPPAPORT, Roy – *Obvious Aspects Of Ritual*. Cambridge Anthropology. Vol. 2, N. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1974, pp. 3–69.

– *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

RAGAVAN, Deena (ed.) - *Heaven on Earth Temples, Ritual, and Cosmic Symbolism in the Ancient World*. University of Chicago Oriental Institute Seminars. N. 9, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2013.

READE, Julian – *Assyrian Architectural Decoration: Techniques and Subject-Matter*. Baghdade Mitteilungen. Berlin: Gerb, Mann Verlag, 1979, pp. 17-49.

– *Ideology and Propaganda in Assyrian Art*. Power and Propaganda: a Symposium on Ancient Empires. Vol. 7, Copenhaga: Akademisk Forlag, 1979a, pp. 329-343.

– *Space, Scale and Significance in Assyrian Art*. Baghdade Mitteilungen. Berlin: Gerb, Mann Verlag, 1980, pp. 71-87.

– *Texts and Sculptures from the North-West Palace, Nimrud*. Iraq. [Vol. 47, British Institute for the Study of Iraq, 1985, pp.203-214.

– *Mesopotamia*. London: The British Museum Press, 2011.

– *Assyrian Sculpture*. London: The British Museum Press, 2012.

REDE, Marcelo – *O "Rei de justiça": soberania e ordenamento na antiga Mesopotâmia*. Rio de Janeiro: PHOÏNIX. Vol. 15, N. 1, (2009), pp.135-146.

– *Imagem da violência e violência da imagem. Guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)*. Minas Gerais: Varia Historia. Vol. 34, N. 64, 2018, pp. 81-121.

REGUILLO, Rossana – *El Otro Antropológico: Poder y Representación en una contemporaneidade sobressaltada*. Anàlisis: quaderns de comunicació i cultura. N. 29, Universidade Autònoma de Barcelona, (2002), pp. 63-79.

RICHARDSON, Seth – *Death and Dismemberment in Mesopotamia: Discorporation between the Body and the Body Politic*. Performing Death: Social Analyses of Funerary Traditions in the Ancient Near East and Mediterranean. N. 3, Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 2007, pp. 189-208.

ROSA, Maria de Fátima – *A percepção da ordem e a consciência do tempo em Mari no período paleo-babilónico (sécs. XIX e XVIII a.C.)*. Tese de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

RUSSELL, John Malcolm – *The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art*. American Journal of Archaeology. Vol. 102, N. 4, Archaeological Institute of America, (Oct., 1998), pp. 655-715.

SANTOS, Leandro Barbosa dos – *O Poder Legitimador das Representações nos Relevos Assírios*. AEDOS. Vol. 5, Rio Grande do Sul, 2013, pp. 256-271.

SANTOS, António Ramos dos – *Iconografia do Poder na Mesopotâmia* in Artis. Lisboa, N. 3 (2004), pp. 51-65.

SAUSSURE, F. – *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1960.

SCHECHNER, Richard – *Ritual* in Performance Studies: An Introduction. New York-London: Routledge, 2006, pp.52-88.

SÊGA, Rafael – *O Conceito de Representação Social nas Obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici*. Anos 90. N. 13, Porto Alegre, (Julho 2000), pp. 128-132.

SHAFER, Ann Taylor – *The Carving of an Empire: Neo-Assyrian Monuments on the Periphery*. Cambridge: Harvard University, 1998.

– *Assyrian Royal Monuments on the Periphery: ritual and the making of imperial space*. Ancient Near Eastern Art in Context. Boston: Leiden, 2007.

SILVA, Ruan Kleberon Pereira da – *Arte no Império: A função real e a ideologia da guerra em relevos parietais de palácios reais neo-assírios (934-605 a.C.)*. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal – Rio Grande do Norte (Julho 2013), pp. 1-14.

SMITH, Gary - *The Concept of God/The Gods As King in the Ancient Near East and the Bible*. Trinity Journal. N. 3, Trinity Evangelical Divinity School, 1982, pp. 18-38.

STROMMINGER, Eva; HAGLUND, Christina, trad. – *5000 Years of the Art of Mesopotamia*. New York: Harry N. Abrams, 1964.

SUMMERS, David – *The "Visual Arts" and the Problem of Art Historical Description*. Art Journal. Vol. 42, N. 4, The Crisis in the Discipline, Taylor & Francis, (Winter, 1982), pp. 301-310.

TAKLA, Philippe – *Desenvolvimento do Esquema Decorativo das Salas do Trono do Período Neo-Assírio (934-609 a.C.): Imagem, Texto e Espaço como Veículos da Retórica Real*. Dissertação apresentada para obtenção do grau de mestre na Universidade de São Paulo, 2008.

– *O esquema decorativo da sala do trono do rei neoassírio Ashurnasirpal II*. Annablume Clássica. N. 2, Classica Annablume Editora, (janeiro 2009), pp. 61-76.

TANNER, Jeremy – *Karl Marx* in The Sociology of Art: A Reader. London: Routledge, 2003, pp. 39-45.

TARDAN-MASQUELIER, Ysé - *Le Langage Symbolique* in Encyclopédie des Religions. Vol. 2, N. 1, Bayard Éditions, 1997, pp. 2145-2162.

TAVARES, António Augusto – *Impérios e Propaganda na Antiguidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, pp. 17-33.

TORO, Benjamin – *The Pax Assyriaca: an example of historical evolution of civilisations*. Thesis Submitted to the University of Birmingham for the Degree of PhD Classics, October 2014.

TURNER, Victor; CASTRO, Nancy Campi de (trad.) – *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.

USSISHKIN, David – *The 'Lachish Reliefs' and the City of Lachish* in Israel Exploration Journal. Vol. 30, Israel Exploration Society, 1980, pp. 174-195.

– *Symbols of conquest in Sennacherib's reliefs of Lachish: impaled prisoners and booty: Impaled Prisoners and Booty* in Culture Through Objects: Ancient Near Eastern Studies in Honour of P.R.S. Moorey. Oxford, 2003, pp. 207-217.

VAN GENNEP, Arnold – *The Rites of Passage*, New York: Routledge, 2004.

VILLARD, P. – *Les structures du récit et les relations entre texte et image dans les bas-reliefs neo-Assyriens*. Word and Image. Vol. 4, N. 1, 1988, pp. 422-429.

WACHELKE, João; CAMARGO, Brigido – *Representações Sociais, Representações Individuais e Comportamento*. Revista Internacional de Psicologia. Vol. 41, N. 3, Guatemala, 2007, pp. 379-390.

WATERS, Matthew – *Elam, Assyria and Babylonia in the Early First Millennium BC*. The Oxford Handbook of Ancient Iran. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 478-492.

WINTER, Irene – *"Seat Of Kingship"/"A Wonder To Behold": The Palace as Construct in the Ancient Near East*. Ars Orientalis. Vol. 23, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art and University of Michigan, 1993, pp. 27-55.

– *Agency Marked, Agency Ascribed: The Affective Object in Ancient Mesopotamia*. Art's Agency and Art History. MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 42-69.

– *What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East.*
Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 153, N. 3, American
Philosophical Society, September 2009, pp. 254-270.

– *On Art in the Ancient Near East, Vol. I Of the First Millennium B.C.E.*
Boston: Leiden, 2010.

Webgrafia

BLACK, J.A.; CUNNINGHAM, G.; EBELING, J.; FLÜCKIGER-HAWKER, E.; ROBSON, E.; TAYLOR, J.; ZÓLYOMI, G. - *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (ETCSL) [Em linha]. Oxford 1998–2006. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: <URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>>.

British Museum Collection Database – [Em linha]. British Museum. [Consultado a dezembro de 2017]. Disponível na internet: <URL: www.britishmuseum.org/collection>.

MERCIER, Arnaud – *L'efficacité du performatives dans les rituels politiques*. [Em linha]. Hermès: La Revue. 2005. [Consultado a fevereiro de 2018]. Disponível na internet: <URL: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-31.htm>>.

NOVOTNY, Jamie; JEFFERS, Joshua - Official Inscriptions of the Middle East in Antiquity (OIMEA) Project, and the Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period (RINAP) Project. [Em linha]. 2015-16. [Consultado a julho de 2018]. Disponível na internet: <URL: <http://oracc.museum.upenn.edu/rinap/rinap5/corpus/>>.

TINNEY, Steve – *Open Richly Annotated Cuneiform Corpus (ORACC)*. [Em linha]. [Consultado a março de 2018]. Disponível na internet: <URL: <http://oracc.museum.upenn.edu/>>.

ANEXOS

ANEXO I - Mapas

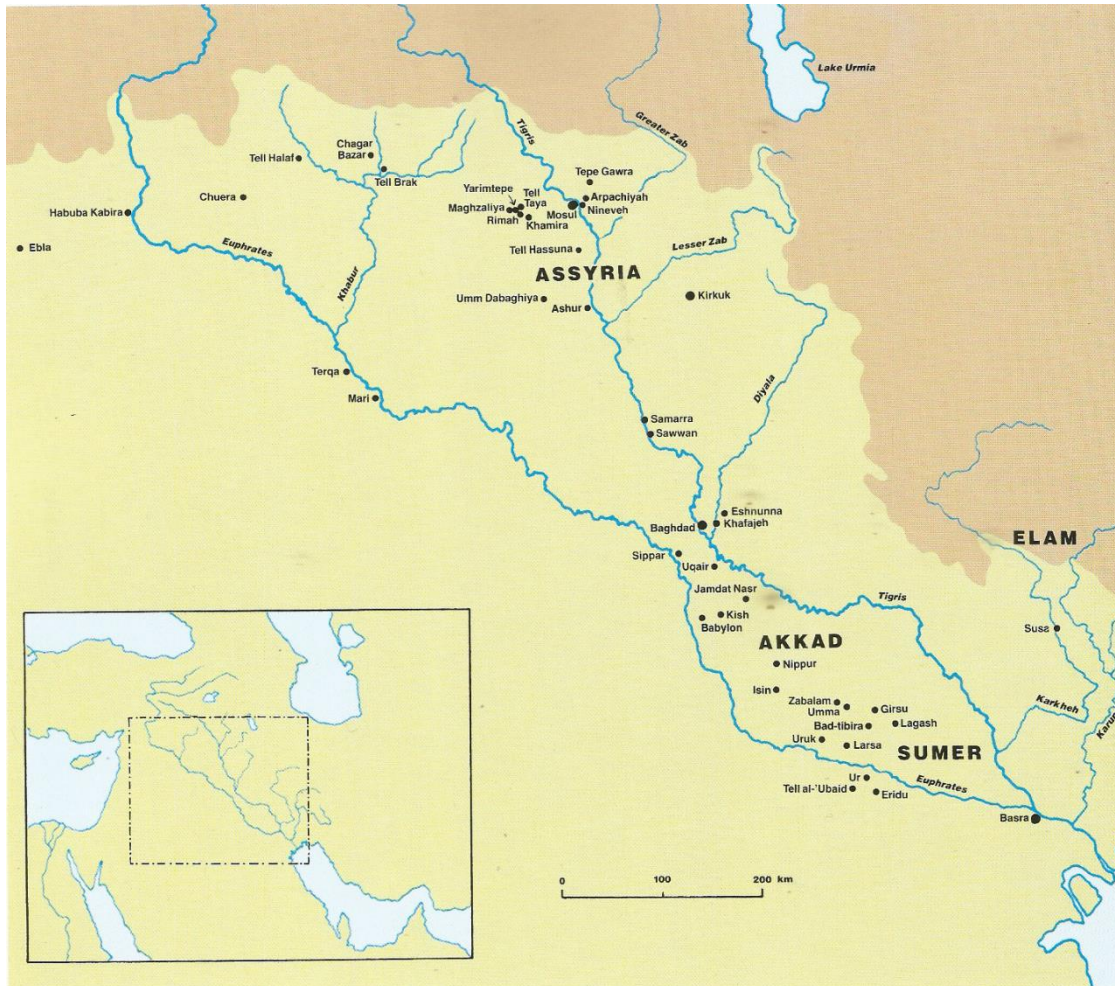


Figura 1 – Mapa da Mesopotâmia
READE, Julian, (2011), p.4.



Figura 2 – Mapa da Assíria
COLLINS, Paul, (2008), p.11.

ANEXO II - Plantas

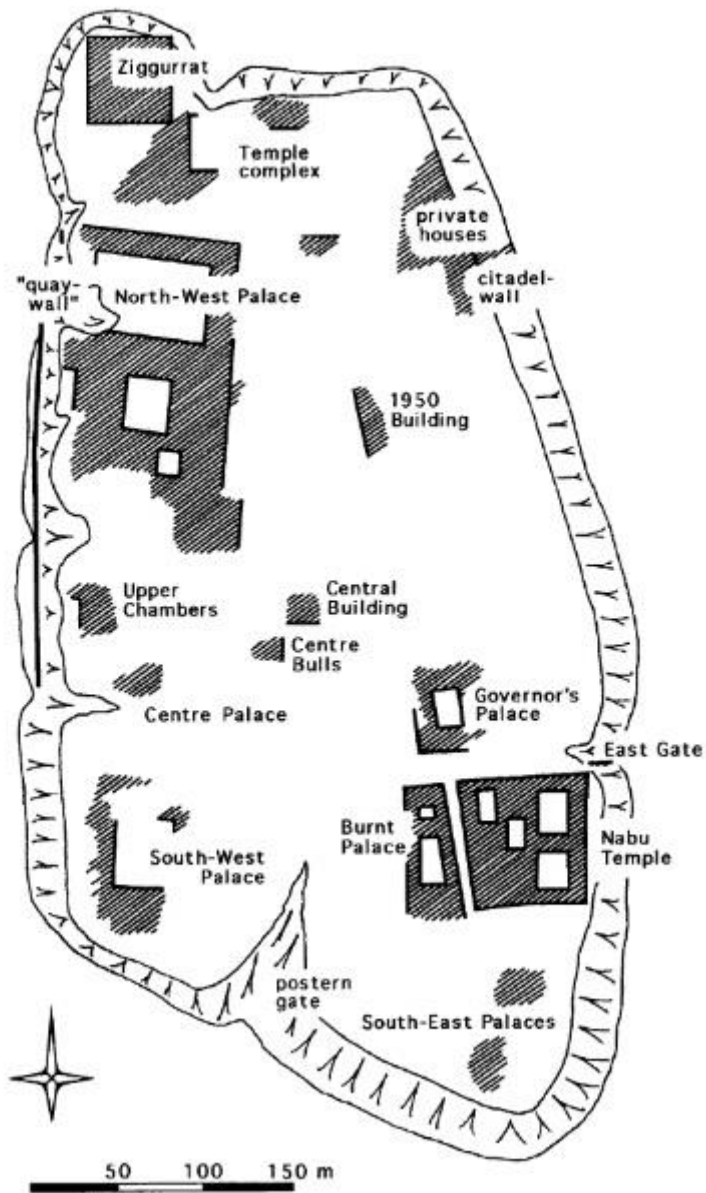


Figura 3 - Planta da cidade de Nimrud

READE, Julian – *The Ziggurat and Temples of Nimrud*. *Iraq*. [Em linha]. Vol. 64, 2002, p.136. [Consultado a março de 2018]. Disponível na internet: <URL: www.jstor.org/stable/4200523>.

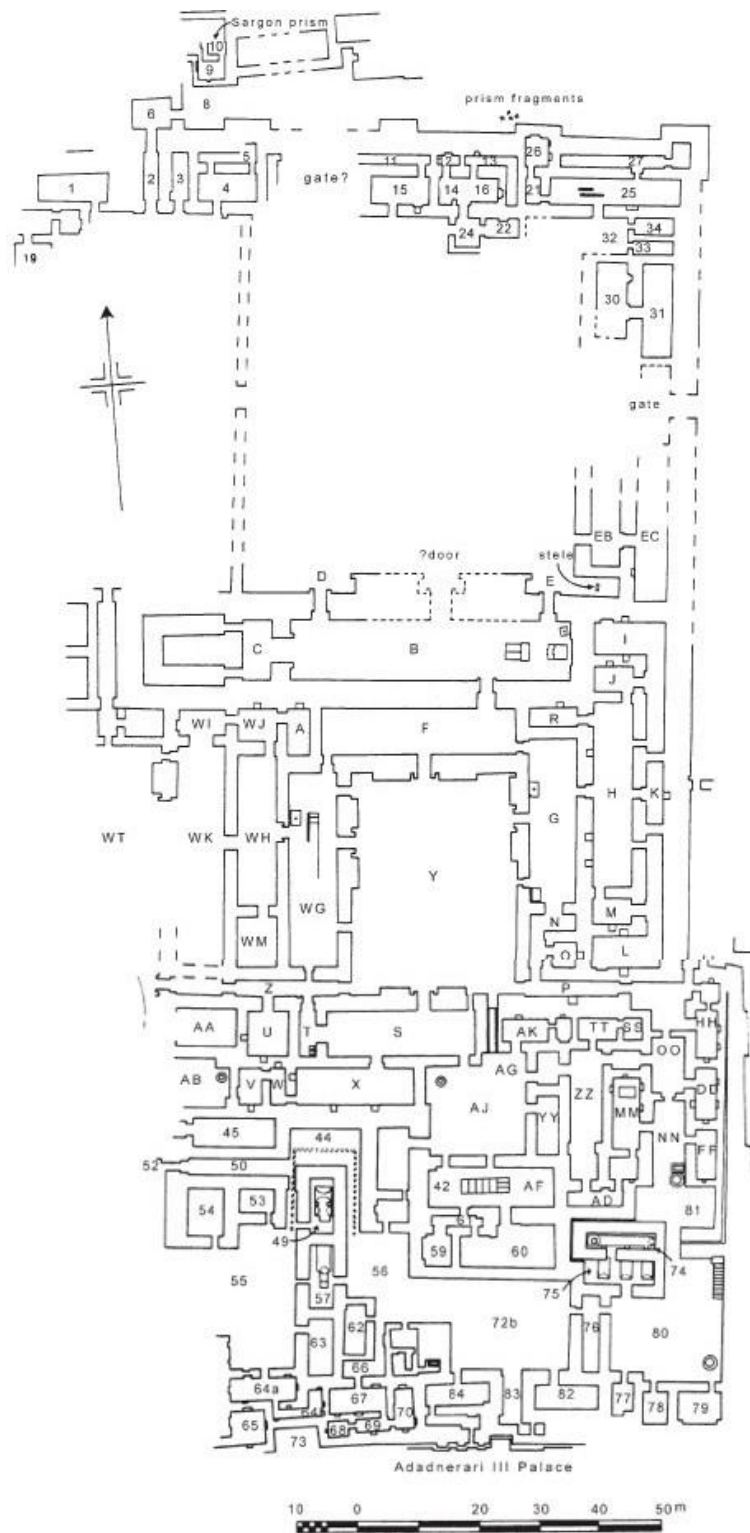


Figura 4 – Planta do Palácio Noroeste de Aššurnasirpal II, em Nimrud
<http://oracc.museum.upenn.edu/nimrud/images/ancientcity/nwpalace-plan.jpg>. [Consultado a março de 2018].

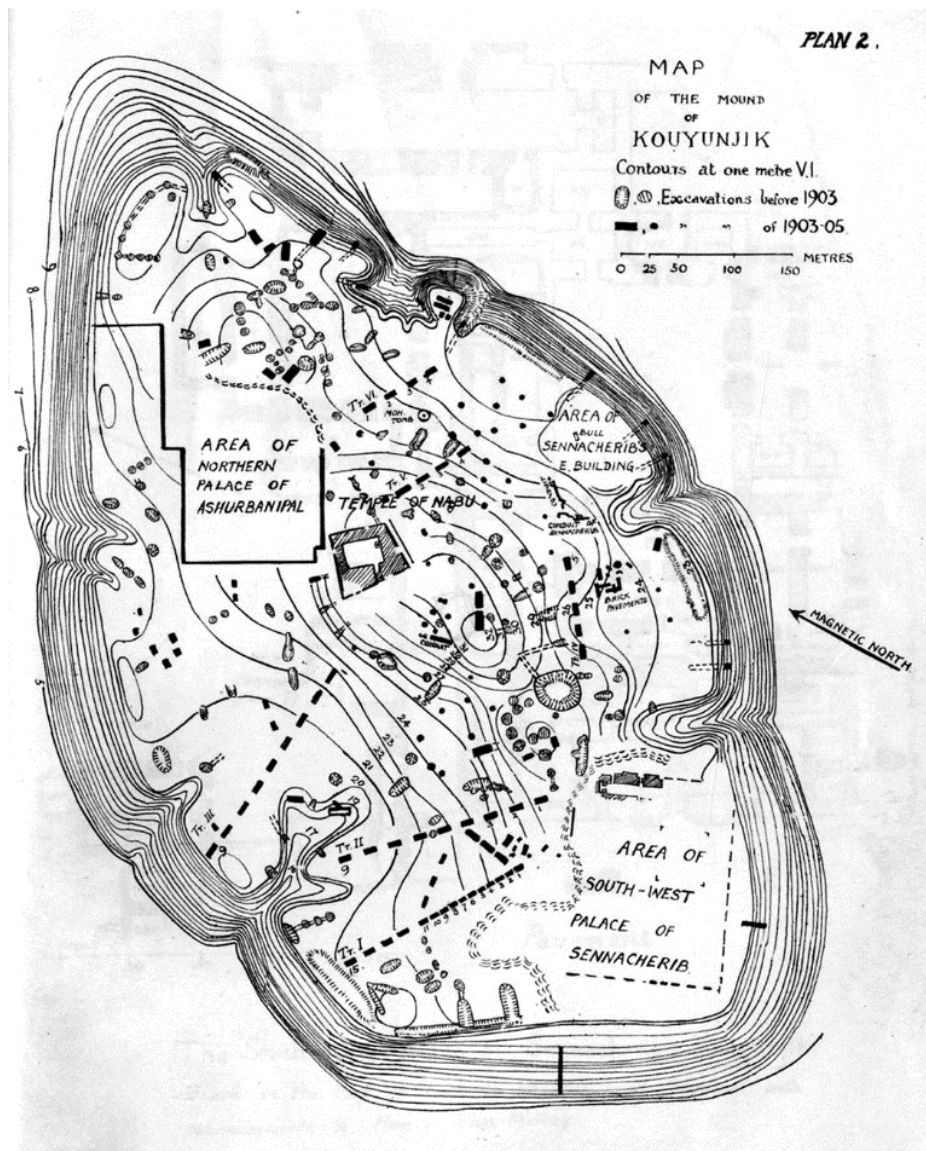


Figura 5 - Planta da cidade de Nínive

<http://oracc.museum.upenn.edu/asbp/images/nineveh.png>. [Consultado a março de 2018].

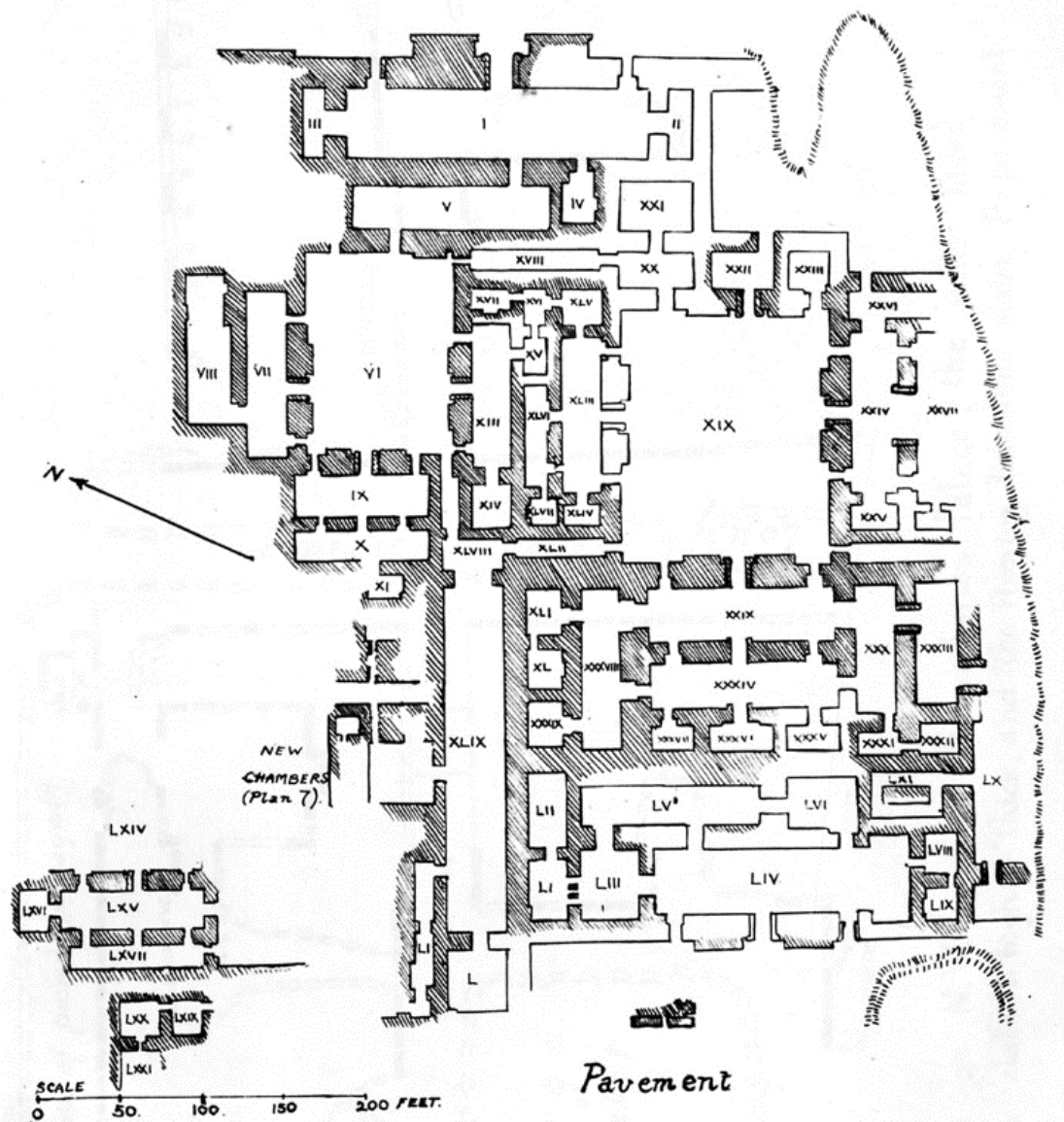


Figura 6 - Planta do Palácio Sudoeste de Senaquerib, em Nínive
<http://oracc.museum.upenn.edu/asbp/areaofnineveh/thesouthpalace/index.html>. [Consultado a março de 2018].

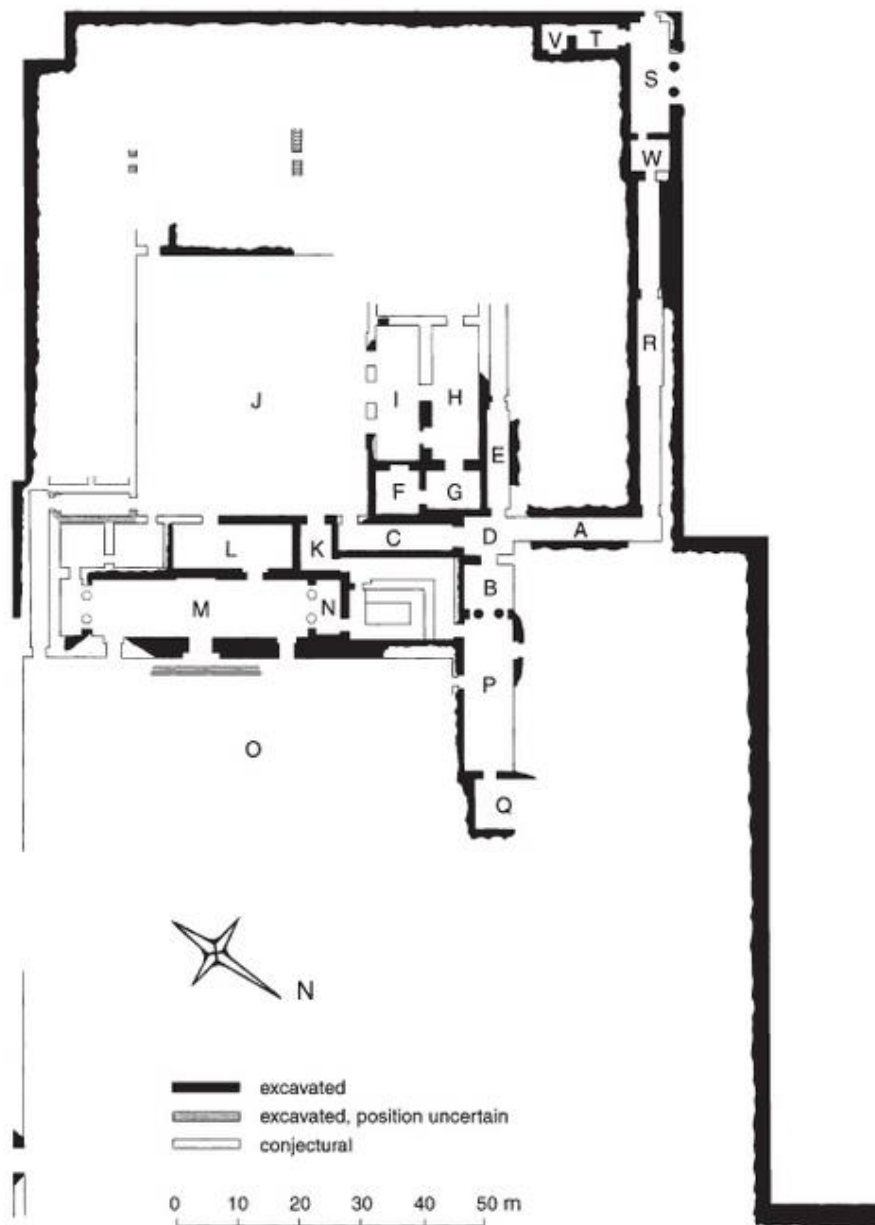


Figura 7 - Planta do Palácio Norte de Assurbanípal, em Nínive
<http://oracc.museum.upenn.edu/asbp/areaofnineveh/northpalace/index.html>.
[Consultado a março de 2018].

ANEXO III - Iconografia



Figura 8 – Relevo com o motivo da árvore sagrada (c.865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124531.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 9 – Pormenor árvore sagrada, atualmente em Londres - BM 124531.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 10 – Pormenor disco alado. Frisamos ainda a posição do dedo indicador da figura real, atualmente em Londres - BM 124531.
Fotografia da nossa autoria.



Figura 11 – Pormenor maçã segurada pelo rei assírio, atualmente em Londres - BM 124531.
Fotografia da nossa autoria.



Figura 12 – Relevo de uma batalha onde carros reais assírios apresentam padrões divinos (c.865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124542.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 13 – Pormenor padrões divinos. Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124542.

Fotografias da nossa autoria.



Figura 14 – Pormenor inimigo. Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124542.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 15 – Relevo de uma batalha com a participação do deus Aššur (c.865-860 a.C.).
Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124540.
Fotografia da nossa autoria.



Figura 16 – Pormenor disco alado - deus Aššur com arco e flecha.
Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124540.
Fotografia da nossa autoria.



Figura 17 – Pormenor rei assírio Aššurnasirpal II. Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124540.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 18 – Pormenor inimigo a ser devorado por uma ave. Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124540.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 19 – Pormenor inimigo moribundo. Relevo de uma batalha, atualmente em Londres - BM 124540.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 20 – Relevo acampamento assírio (c.865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124548.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 21 – Pormenor, relevo acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 22 – Pormenor quadrantes superiores do acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.

Fotografias da nossa autoria.



Figura 23 – Pormenor quadrantes inferiores do acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.

Fotografias da nossa autoria.

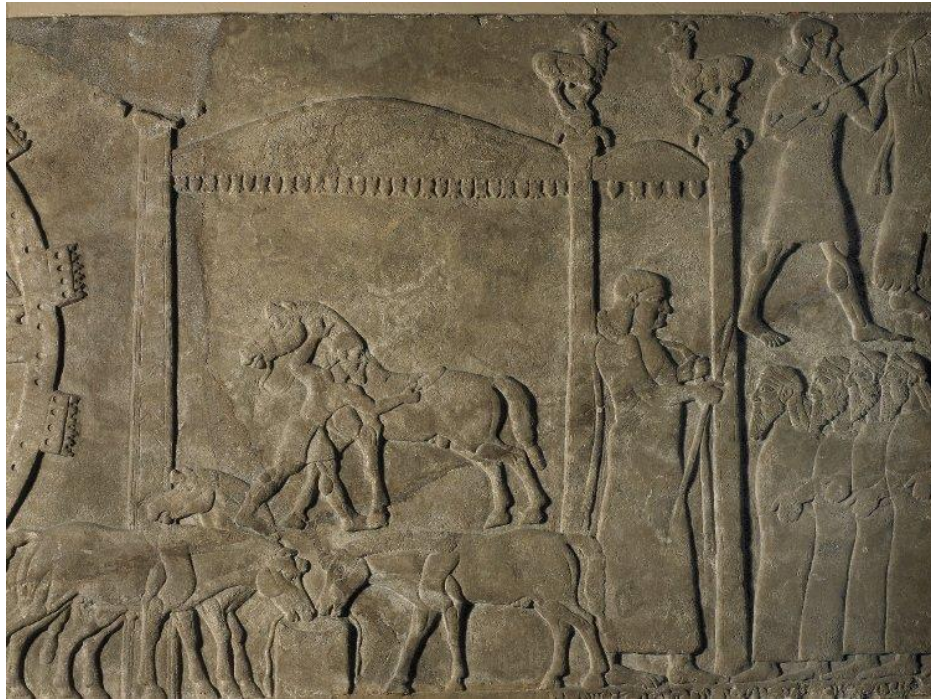


Figura 24 – Pormenor estrutura arquitetônica, possivelmente um *zaribah*.
Relevo acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.
© The Trustees of the British Museum.



Figura 25 – Pormenor prisioneiros. Relevo acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.
Fotografia da nossa autoria.



Figura 26 – Pormenor figuras míticas. Relevo acampamento assírio, atualmente em Londres - BM 124548.
Fotografia da nossa autoria.

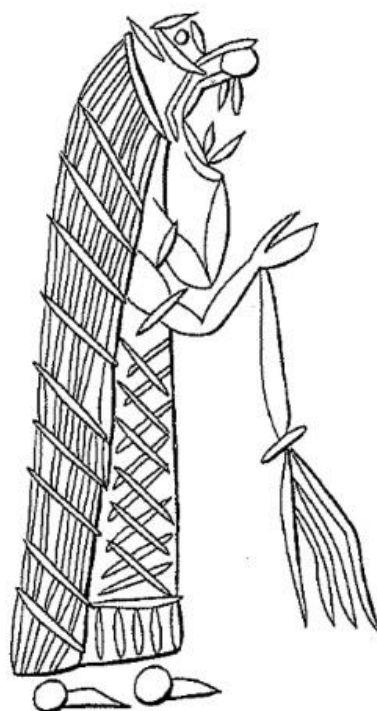


Figura 27 – Desenho esquemático da figura mítica La-Tarāk.
BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, (1992), p.116.

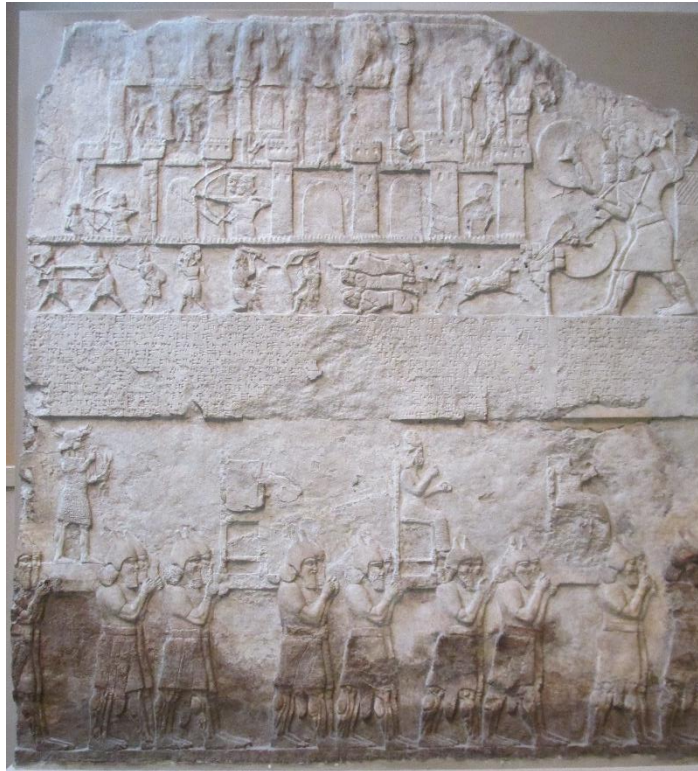


Figura 28 – Relevo ataque a uma cidade inimiga, com deportação das estátuas de culto (c.728 a.C.). Palácio Central de Nimrud, atualmente em Londres - BM 128931/128934.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 29 – Pormenor transporte de estátuas de culto. Ataque a uma cidade inimiga, atualmente em Londres - BM 128931.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 30 – Relevo Caçada ao leão (c. 865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124534.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 31 – Relevo libação após caçada ao leão (c. 865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124535.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 32 – Relevo caçada ao touro (c. 875-860a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres - BM 124532.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 33 – *Lamassu* (c.865-860 a.C.). Palácio Noroeste de Nimrud, Sala B, atualmente em Londres – BM 118872 e BM 118802, respectivamente.
Fotografias da nossa autoria.

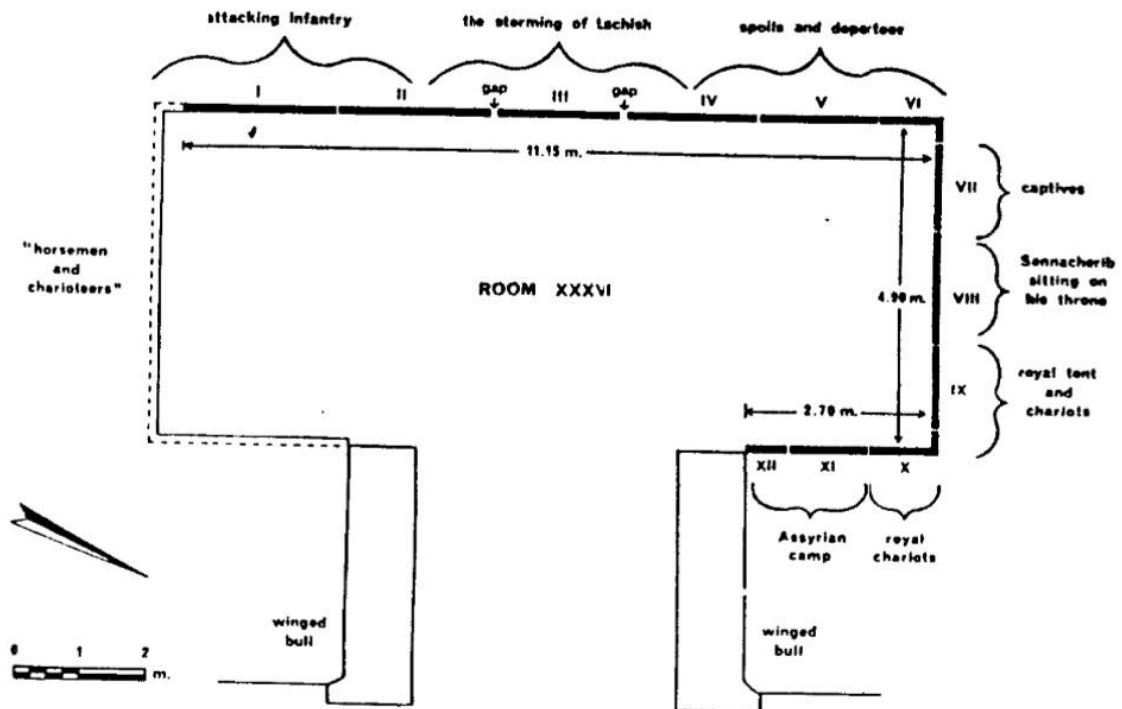


Figura 34 – Organização dos ortóstatos que constituem a composição Batalha de Lachish na Sala XXXVI do Palácio Sudoeste de Nínive, segundo Layard.

USSISHKIN, David, (1980), p.177.



Figura 35 – Relevo Batalha de Lachish (c.700-692 a.C.). Palácio Sudoeste de Nínive, Sala XXXVI, atualmente em Londres – BM 124904-15.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 36 – Pormenor saque. Batalha de Lachish, atualmente em Londres.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 37 – Pormenor deportação. Batalha de Lachish, atualmente em Londres – BM 124907.

Fotografia da nossa autoria.

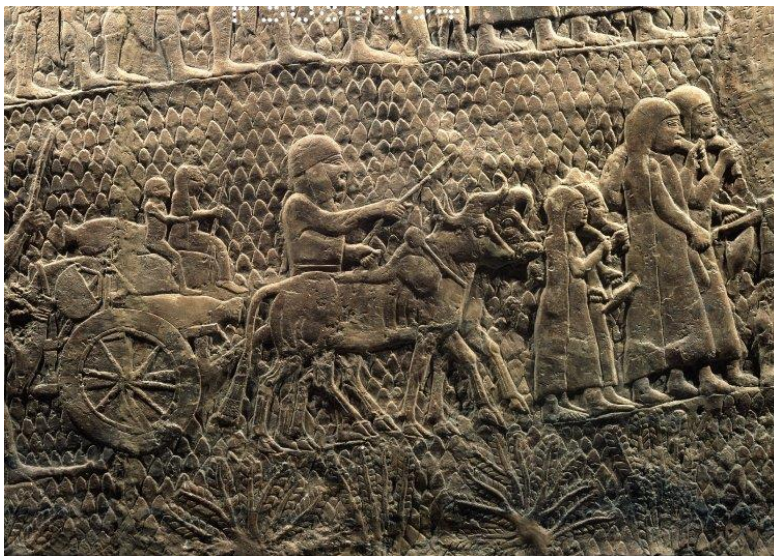


Figura 38 – Pormenor deportação. Batalha de Lachish, atualmente em Londres – BM 124908.

© The Trustees of the British Museum.

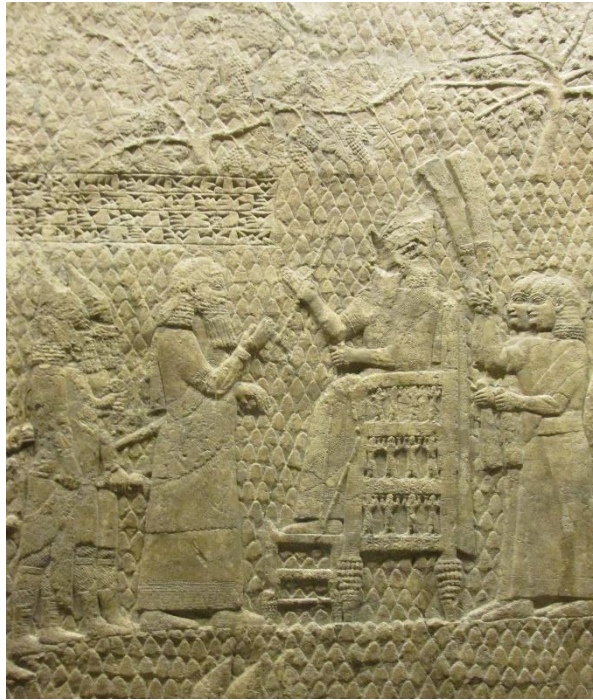


Figura 39 – Pormenor rei assírio Senaquerib. Batalha de Lachish, atualmente em Londres – BM 124911.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 40 – Pormenor acampamento assírio. Batalha de Lachish, atualmente em Londres – BM 124913-14.

Fotografia da nossa autoria.



Figura 41 – Pormenor empalamentos. Batalha de Lachish, atualmente em Londres - BM 124907.

© The Trustees of the British Museum.

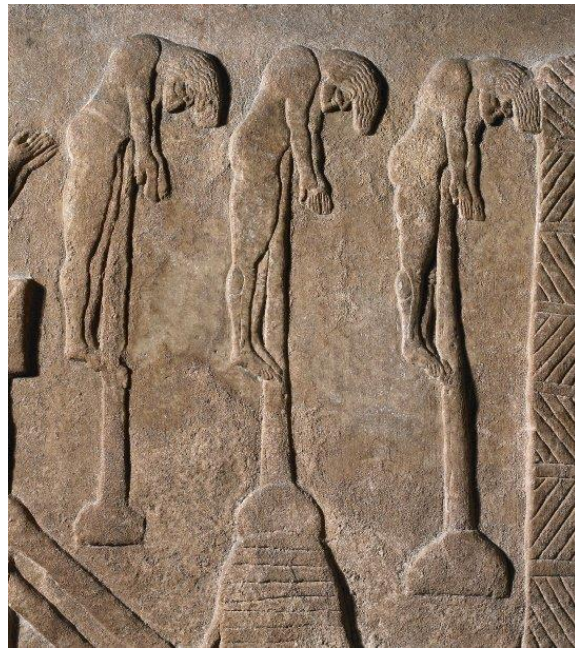


Figura 42 – Pormenor empalamentos. Captura de U[pa]?, atualmente em Londres - BM 115634.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 43 – Relevo captura de U[pa]? (c. 730-727 a.C.). Palácio Central de Nimrud, atualmente em Londres - BM 115634/118903.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 44 – Relevo com a captura de uma cidade inimiga (c.728 a.C.). Palácio Central de Nimrud, atualmente em Londres - BM 118882.
© The Trustees of the British Museum.

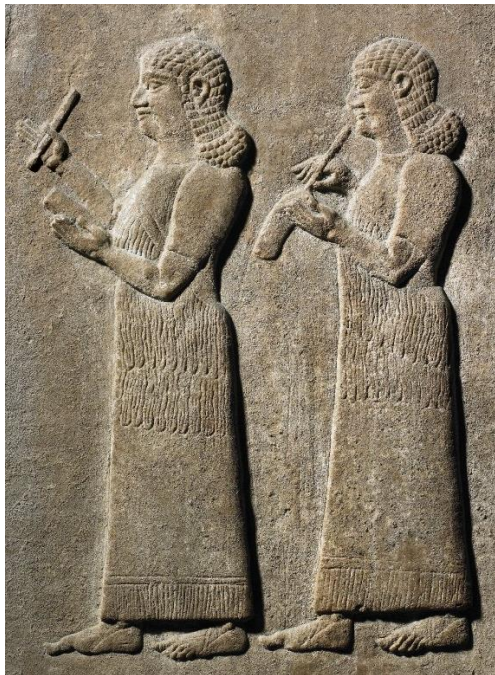


Figura 45 – Pormenor escribas. Captura de uma cidade inimiga, atualmente em Londres - BM 118882.
© The Trustees of the British Museum.



Figura 46 – Relevo com a guarda real (c. 700-695 a.C.). Corredor que ligava o Templo de Ištar ao Palácio Sudoeste de Nínive, atualmente em Londres - BM 124901.
© The Trustees of the British Museum.

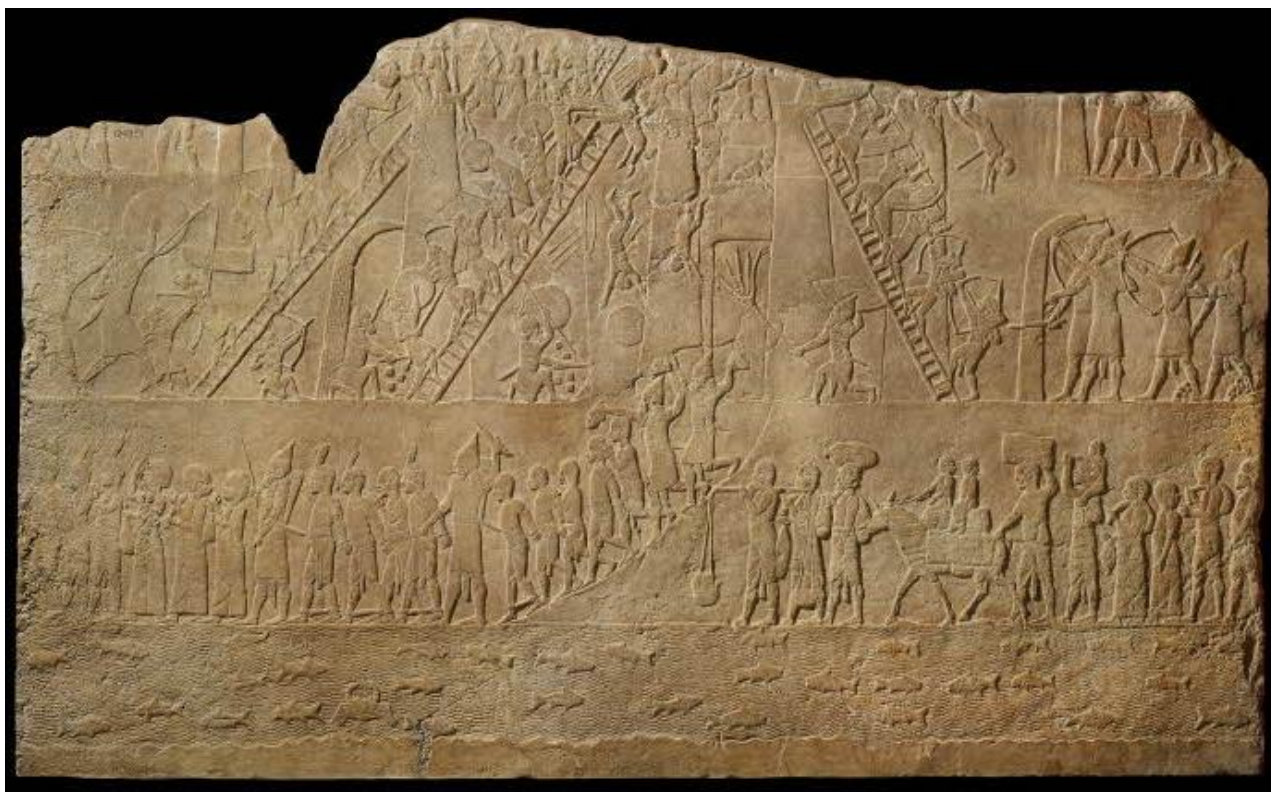


Figura 47 – Relevo de um ataque assírio a uma fortificação Egípcia, batalha contra Taharqa (c. 645-635 a.C.). Palácio Norte de Nínive, Sala M, atualmente em Londres - BM 124928.

© The Trustees of the British Museum.

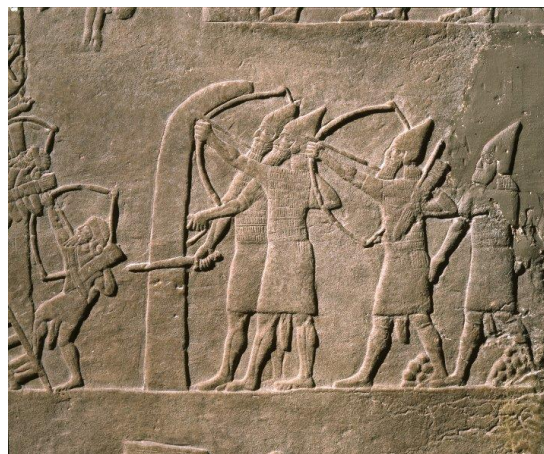


Figura 48 – Pormenores soldados assírios. Batalha contra Taharqa, atualmente em Londres - BM 124928.

Fotografias da nossa autoria.

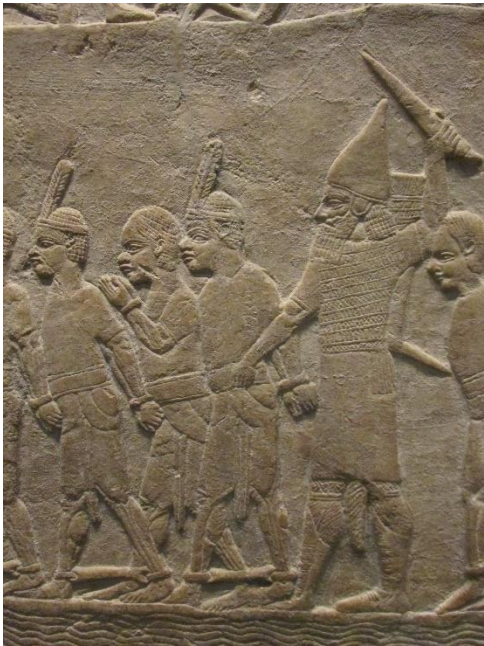


Figura 49 – Pormenor deportação - homens provavelmente núbios como prisioneiros. Batalha contra Taharqa, atualmente em Londres - BM 124928. Fotografia da nossa autoria.

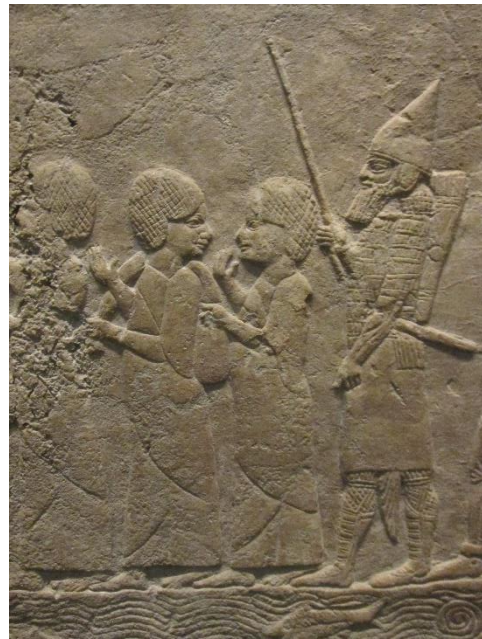


Figura 50 – Pormenor mulheres deportadas. Batalha contra Taharqa, atualmente em Londres - BM 124928. Fotografia da nossa autoria.



Figura 51 – Pormenor crianças deportadas. Sublinhamos a presença de cultura material tipicamente egípcia, batalha contra Taharqa, atualmente em Londres - BM 124928. Fotografia da nossa autoria.



Figura 52 – Revelo batalha contra árabes (c. 645-635 a.C.). Palácio Norte de Nínive, Sala L, atualmente em Londres - BM 124926.

© The Trustees of the British Museum.

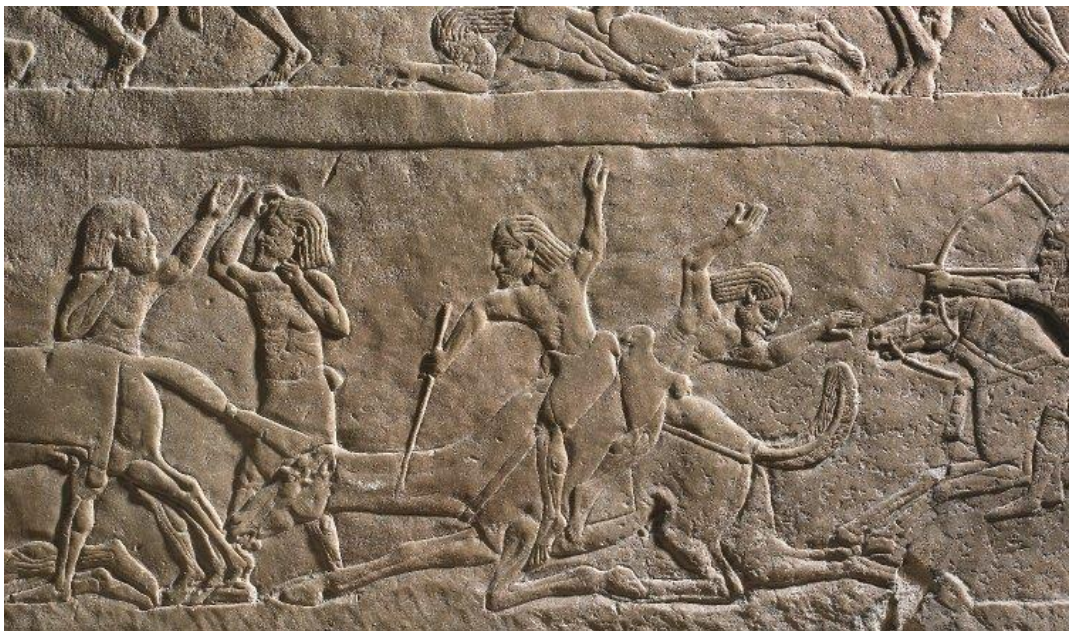


Figura 53 – Pormenor soldados árabes. Batalha contra árabes, atualmente em Londres - BM 124926.

© The Trustees of the British Museum.

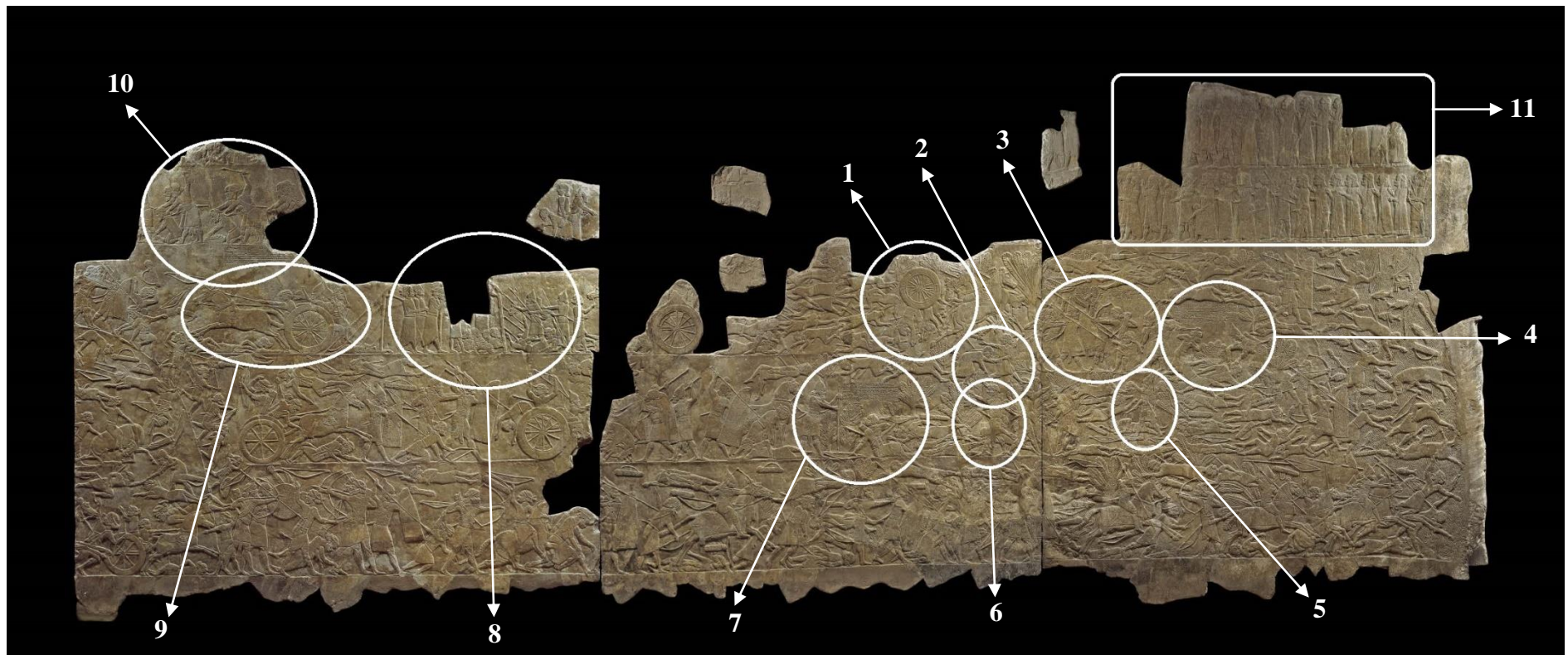


Figura 54 – Relevo Batalha de Til-Tuba ou do Rio Ulai (c. 660/650 a.C.). Palácio Sudoeste de Nínive, Sala XXXIII, atualmente em Londres – BM 124801. Identificação das principais cenas no relevo Batalha de Til-Tuba (o esquema que apresentamos e a respetiva legenda são da nossa autoria, tendo como base a ilustração feita pelo Museum of Fine Arts na tentativa de indicar ao público uma leitura deste relevo; utilizámos LUCKENBILL, D.D., (1968), pp. 392-394 para as inscrições e a fotografia é cortesia do British Museum).

- 1 – O rei elamita Teumman e, o seu filho, Tammaritu caíram do carro. Teumman deixa cair a sua coroa.
- 2 – Teumman recuperou a coroa, mas foi atingido por uma flecha. Tammaritu ajuda-o a fugir.
- 3 – Teumman e Tammaritu são encurralados pelo exército assírio: *“Teumman, (who), in the colapse of his reason, said to his son, ‘Shoot (me with) the bow.’”*
- 4 – Um soldado assírio mata Tammaritu, um outro corta a cabeça de Teumman e, um terceiro apanha a coroa elamita: *“Teumman, king of Elam, who was wounded in the great battle, (and) Tammaritu, his oldest son, who held him by the hand, fled to save their lives (and) hid Themselves in the woods. With the aid of Aššur and Ištar I slew them and cut off their heads, on in front of the other.”*
- 5 – Soldado assírio caminha com a cabeça de Teumman na mão.
- 6 – Outro soldado assírio caminha segurando a cabeça de Tammaritu.
- 7 – Um soldado elamita ferido implora a um soldado assírio que lhe corte a cabeça: *“Urtaku, the son-in-law of Teumman, who was wounded by an arrow, but did not die (end his life), called an Assyrian for his own beheading, saying: ‘Come, cut off my head, take it before the king, your lord, and let them have mercy.’”*
- 8 – Elamitas identificam as cabeças trazidas pelos soldados assírios: uma é de Teumman e a outra de Tammaritu.
- 9 – A cabeça de Teumman é levada para a Assíria, num carro elamita, para ser apresentada a Assurbanípal.
- 10 – Assírios forçam a tribo babilónica Gambulu (que havia quebrado o acordo de paz com a Assíria, apoiando os elamitas) a moer os ossos dos seus antepassados para eliminar toda a memória da sua existência.
- 11 – Deportação da tribo babilónica Gambulu para a Assíria.

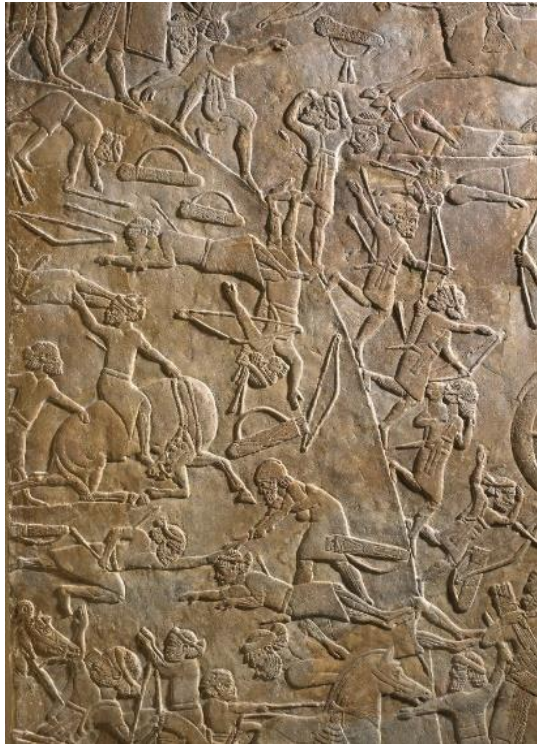


Figura 55 – Pormenor da profusão de corpos evidenciando o contraste entre assírios e elamitas. Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 56 – Pormenor queda do carro de Teumman e Tamaritu. Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 57 – Pormenor Gambulu são obrigados a desfazer-se dos vestígios mortais dos seus antepassados. Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 58 – Pormenor decapitação de Teumman. Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 59 – Pormenor soldado assírio exhibe a cabeça de Teumman ao exército inimigo, é ainda visível uma pilhagem de cabeças decapitadas, Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 60 – Pormenor soldado assírio transporta a cabeça de Teumman, possivelmente em direção a Nínive. Batalha de Til-Tuba, atualmente em Londres - BM 124801.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 61 - Relevo Cena de Banquete (c.645-635 a.C.). Palácio Norte de Nínive, Sala S, atualmente em Londres - BM 124920.

© The Trustees of the British Museum.

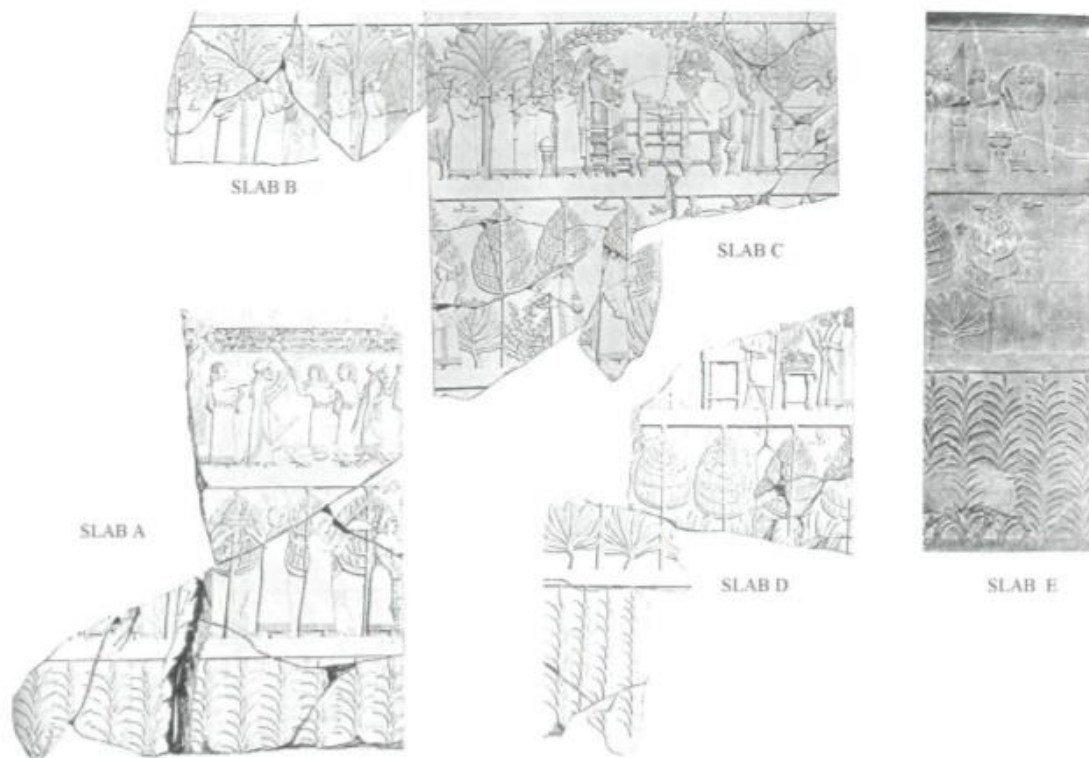


Figura 62 – Junção dos vestígios dos diferentes painéis que fariam parte da composição do relevo Cena de Banquete, segundo C. J. Gladd, 1936.

ÁLVAREZ-MON, Javier, (2009), p.169

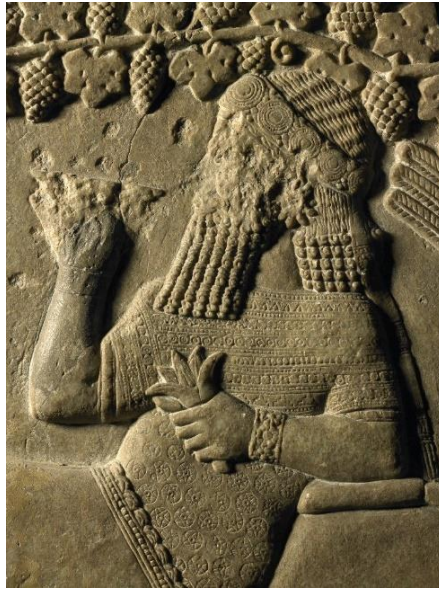


Figura 63 – Pormenor da figura real - Assurbanípal, Cena de Banquete, atualmente em Londres - BM 124920.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 64 – Estela de Assaradão (c.680-669 a.C.), atualmente em Berlim.

ATAÇ, Mehmet-Ali, (2006), p.78.

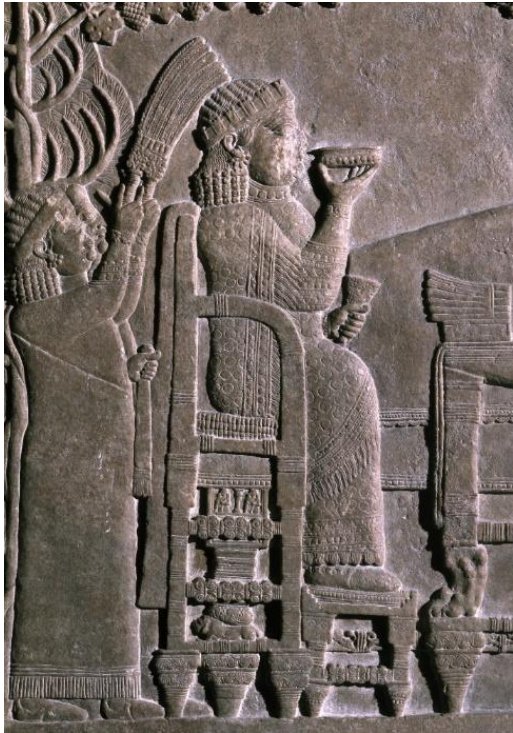


Figura 65 – Pormenor figura feminina entronizada - Libali-šarrat. Cena de Banquete, atualmente em Londres - BM 124920.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 66 – Pormenor da coroa - coroa mural - da figura feminina entronizada. Cena de Banquete, atualmente em Londres - BM 124920.

© The Trustees of the British Museum.



Figura 67 – Placa de Bronze com a representação do rei Assaradão e de Naqi'a (c. 681-669 a.C.), atualmente em Paris – AO 20185.

© Franck Raux, Musée du Louvre.



Figura 68 – Pormenor da cabeça decapitada de Teumman. Cena de Banquete, atualmente em Londres - BM 124920.
© The Trustees of the British Museum.



Figura 69 – Pormenor obliteração dos rostos e mão das figuras centrais. Cena de Banquete, atualmente em Londres - BM 124920.
© The Trustees of the British Museum.