

**ARTE NO IMPÉRIO: A FUNÇÃO REAL E A IDEOLOGIA DA GUERRA EM
RELEVOS PARIETAIS DE PALÁCIOS REAIS NEOASSÍRIOS (934 – 605 a.C.)**

RUAN KLEBERSON PEREIRA DA SILVA*

Resumo

Depois de um intenso processo de conquistas militares nas regiões circunvizinhas e mediante a utilização de um aparato bélico superior e a ausência de uma potência hegemônica que rivalizasse pela posse dos territórios em conquista, a Assíria instaurou o Império Neoassírio (934 – 605 a.C.). Concomitantemente, desenvolveu-se a expressão artística de esculpir cenas nas paredes das Alas de Apartamentos de Estado dos palácios reais neoassírios. A partir daí, a análise das cenas esculpidas nos relevos parietais neoassírios, fornece elementos que possibilitam a leitura visual de aspectos da realidade assíria representada. Para tanto, é preciso considerar a materialidade das representações visuais, tal como é de fundamental importância a seleção, organização e análise dos artefatos dentro do quadro de um corpus documental, de modo a tornar possível a análise da estrutura política móvel que, a partir do século XI a.C., se estabeleceu no Oriente Próximo, além de possibilitar a identificação do capital cultural que esteve embutido no ato de formulação, legitimação e justificação da figura do soberano, de sua máquina de guerra e de seu Império. Dessa forma, a análise dos relevos assírios possibilita uma compreensão mais vívida da sociedade assíria do Iº milênio, momento em que nasce a política imperial assíria, a qual fomentará a difusão de uma mensagem ideológica do poder e esplendor do império neoassírio, de sua supremacia militar e de sua poderosa máquina de guerra para a audiência do palácio e para além das fronteiras da Assíria, pautada na necessidade de justificação militar e divina dos atos do rei e de suas ações militares.

Palavras-Chave: Ideologia da Guerra – Função real – Relevos parietais neoassírios.

A Mesopotâmia, região localizada entre o vale dos rios Tigre e Eufrates, dividia-se – de norte a sul, respectivamente – em áreas distintas de montanhas, vale, planície aluvial e pântanos. Ao norte, na Alta Mesopotâmia, a Assíria¹ desfrutava de territórios marcados por planícies férteis no centro, cadeias montanhosas a norte e a leste e semidesertos a sul e a oeste (TAKLA, 2008: 46). É sob essas condições geográficas que a Assíria instaurou o Império Neoassírio (934 – 605 a.C.), depois de ter empreendido um intenso processo de conquistas militares nas regiões circunvizinhas e mediante a utilização de um aparato bélico superior e a ausência de uma potência hegemônica que rivalizasse pela posse dos territórios em conquista.

* Graduando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Orientando da Prof^ª. Dr^ª. Marcia Severina Vasques, professora adjunta do Departamento de História (UFRN).

¹ Nome que deriva de *mat Assur*, que significa “o país do deus Assur”.

Essa conjuntura propiciou ao Império um período de prosperidade que, mediante a aquisição de recursos necessários, possibilitou realizar grandes construções, entre as quais se destacam os palácios reais. Nesses, localizados nas capitais que orientaram todo o Império – Calá, Dur-Sharrukin e Nínive –, encontraram-se grande quantidade de imagens e inscrições esculpidas nas paredes de pedra da Ala dos Apartamentos de Estado, sobretudo, na Sala do Trono. Desse modo, as cenas talhadas nas paredes de pedra dos palácios reais neoassírios apontam, segundo Moscati (1985), para o significativo desenvolvimento que o relevo parietal obteve na Assíria e, por outro lado, para a função narrativa e documental que essas desempenharam, apresentando os empreendimentos do soberano neoassírio, decorrentes da grande política imperial que se afirmou a partir do Iº milênio a.C. no norte da Mesopotâmia.

Portanto, a arte mesopotâmica, na qual se inscreve o relevo sobre pedra, teria tido a finalidade de ser prática, não estética (*ibid.*, 1985: 44). Sendo assim, o presente trabalho pretende analisar a manifestação da função real e da ideologia da guerra nas composições de cenas em relevos de pedra dispostos nas paredes dos palácios reais neoassírios. Porém, é de fundamental importância conhecer o contexto histórico no qual essas esculturas começaram a ser produzidas e, posteriormente, analisar tais representações parietais.

As origens do Império Neoassírio

A história da Assíria começa a ser esboçada no momento em que o chefe amorita Shamshi-Adad (1813 – 1781) e seu exército se apoderaram de Ekallatum, Assur, Nínive, Kurdistão e Mari, garantindo o controle de grande parte da Mesopotâmia Setentrional. Tomando para si o título de *shar kishshati*², Shamshi-Adad assumiu as prerrogativas de rei da Assíria, a qual conferiu uma posição proeminente na geopolítica da região (ROUX, 1987: 207). Com a morte do rei, entretanto, o poderio assírio diminuiu gradativamente, de modo a pôr a Assíria sob laços de dependência à cidade de Eshnunna. Além disso, com a anexação de Eshnunna por Hamurábi, durante o processo de consolidação e expansão do domínio babilônico na Mesopotâmia, a Assíria passou a estar submetida nominalmente ao domínio babilônico, o qual duraria mais de dois séculos, sendo seguido pelo domínio hurrita, que havia fundado o império de Mitani e debelado a Babilônia. Contudo, o avanço hitita para além da

² Epíteto real que pode ser traduzido como “rei do universo”.

Anatólia propiciou o momento oportuno para Assurballit liderar o movimento que recobrou a independência da Assíria (KRAMER,1980:55). Inaugurava-se, assim, o Período Médio Assírio (c. 1350 – 935 a.C.).

A partir daí, a Assíria vivenciou um período de rápida extensão territorial, emergindo como uma das mais poderosas potências da região. Seu sucesso se deu, em grande medida, pela crescente força econômica e militar, estabilidade política, vigorosa personalidade dos reis e pela conjuntura internacional. Embora efêmero, o sucesso do Império do século XIII fundou as bases para a ascensão neoassíria do Iº milênio (TAKLA, 2008: 61). Antes disso, porém, a Assíria retomou o sucesso imperialista e vivenciou tempos de fortalecimento político-militar à égide de Tiglath-pileser I (1115 – 1077 a.C.), o qual passou a empregar uma política de conquista territorial pautada em campanhas militares com a finalidade de promover a manutenção e expansão do território reconquistado, enfrentando revoltas promovidas por povos subjulgados e recebendo a pressão de povos espreitados às fronteiras (KRAMER, 1980: 57).

Apesar das adversidades, a Assíria se mantinha compacta e sólida, desfrutando de uma linhagem dinástica que se mantinha inalterada. Dessa forma, o Período Neoassírio (934 – 605 a.C.), fundado por Assur-Dan II (934 – 912 a.C.), se inicia durante um processo de reafirmação territorial, garantida através de campanhas militares dirigidas regularmente contra as ameaças circunvizinhas (TAKLA, 2008: 62-64). Portanto, é plausível ponderar que algumas dessas guerras levadas a cabo pelos reis assírios foram operações defensivas ou preventivas destinadas a proteger o território assírio dos inimigos potenciais e para manter abertas as rotas comerciais que atravessavam Djezireh, o Taurus e os Zagros, as quais haviam se constituído artérias vitais à sobrevivência econômica do Império (ROUX, 1987: 310).

Todavia, as guerras de rapina imbricadas do caráter de libertação nacional, manutenção da independência política e necessidade de enriquecimento – através do qual se tornaria possível, por exemplo, o financiamento de grandes obras arquitetônicas –, gradativamente passam a ocupar o segundo plano, em detrimento de guerras de conquista. Assim, no final do século X a.C., sob o reinado de Adad-nirari II (912 – 891 a.C.), a Assíria havia sufocado as pressões provindas, sobretudo, dos Zagros e dos povos aramaicos, dando

início à consolidação efetiva das conquistas territoriais. Tukulti-ninurta II (891 – 884 a.C.), filho de Adad-nirari II, deu prosseguimento ao empreendimento do pai e, na ocasião de sua morte, deixou para Assurnasipal II (884 – 859 a.C.), a realeza e os melhores soldados do Oriente Próximo, treinados por anos de campanhas e organizados em corpos de ágeis carros de combate com tração equina, cavalaria, arqueiros e lanceiros (KRAMER, 1980: 57).

E na figura de Assurnasirpal II a Assíria encontrou o primeiro grande e hábil monarca do período neoassírio, responsável por forjar um poderoso e imponente império. De maneira geral, “o grande plano de Assurnasirpal foi o de restabelecer a completa soberania assíria sobre todas as terras que já haviam pertencido a ela no passado nos reinados de Tukulti-ninurta I e Tiglath-pileser I” (TAKLA, 2008: 72), no final do Período Médio Assírio. Para tanto, levou a cabo 14 campanhas militares ao longo dos 25 anos de seu reinado. Não menos constantes foram as campanhas militares – 34 reconhecidas e datáveis através do auxílio de fontes escritas – empreendidas por Shalmaneser III (859 – 824 a.C.), nas quais, “as mais importantes áreas de expansão militar foram para o norte e oeste” (*ibid.*, 2008: 73).

Dessa forma, é primordial considerar que as guerras assírias foram permeadas por um substrato ideológico, haja vista que o período de transição entre Médio Assírio e o Neoassírio é marcado por uma política imperial de consolidação e expansão territorial pautada no poderio militar. Dessa forma, a intervenção guerreira e a política do terror se tornaram necessárias e, conseqüentemente, transcenderam a finalidade de instrumento de conquista e de repressão às revoltas externas, convertendo-se em uma eficaz ferramenta de administração continuada através da militarização das relações políticas. (KRAMER, 1980; ROUX, 1987). Ou seja, o uso do aparato militar, através da força e do terror, havia se convertido em instrumento da política imperial neoassíria, fazendo prevalecer os interesses imperiais.

A materialidade das representações visuais

Considerando a conjuntura histórica na qual foram fabricados os relevos parietais neoassírios e tendo em vista sua análise, podemos identificar os elementos que permitem analisar o aparato cultural assírio. Assim sendo, as cenas esculpidas em pedra são portadoras de discurso, significações e valores.

Para que esses e outros aspectos possam ser analisados, no entanto, é necessária a montagem do corpus documental, parte essencial em uma pesquisa de cunho arqueológico, através da qual se pode manusear as fontes a que o arqueólogo dispõe. Em virtude da indisponibilidade física dos relevos neoassírios que pretendemos analisar, o corpus utilizado nessa pesquisa é um suporte digital de imagens de peças arqueológicas presentes no sítio eletrônico do Museu Britânico, de Londres. Portanto, essa pesquisa lida essencialmente com suporte imagético. Com isso, propõe-se que os pesquisadores abdicuem da postura de utilizar fontes imagéticas com finalidades unicamente estéticas, ilustrando conclusões a que chegou mediante a análise de fontes textuais, optando por reconhecer e tratar o recurso imagético como uma possibilidade importante de evidência histórica dos grupos que as produziram, haja vista que “as imagens são representações de ideias, sonhos, medos e crenças de uma época, constituindo um poderoso meio de expressão e comunicação, pois são transmissoras de uma mensagem” (BURKE, 2005 *apud* POZZER, 2011: 21).

Dessa forma, devemos considerar que as imagens participam do mundo simbólico, contribuem para a construção de um imaginário social, transmitem um sistema de valores, estão permeadas por significados e são suscetíveis de análise. Aliás, devemos “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*” (MENESES, 2003: 14). A partir daí, enquanto artefatos materiais, as imagens passam a adquirir sentido mediante as interações sociais a que são submetidas, sendo necessário mobilizar determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. É, pois, necessário tomar a imagem como um *enunciado* (*ibid.*, 2003: 28), como sendo essencialmente *narrativa* (BÉRARD, 1983: 06).

Partindo desses pressupostos, então as imagens podem ser lidas, interpretadas, trabalhadas em sua materialidade. Dessa forma, a imagética é possuidora de uma organização lógica que pode ser apreendida no conjunto, dentro do quadro de um corpus, organizado a partir de regras de homogeneidade e representatividade. A partir daí poderemos identificar o repertório de elementos estáveis e constantes – os *elementos formais mínimos* – que os artesãos utilizaram na composição das suas imagens. Em face desse repertório o artesão se esforça por compor uma cena precisa o menos ambígua possível, de modo que sua

significação seja compreensível para sua clientela (*ibid.*, 1983: 06-10). Dessa forma, podemos considerar que o repertório imagético existe no inconsciente coletivo, a partir da relação de simbolização e significação.

Dessa forma, é possível afirmar que “o que as representações coletivas traduzem é o modo como o grupo se pensa em suas relações com os objetos que o afetam” (DURKHEIM, 1895, apud. JODELET, 2001: 34). Estabelece-se, assim, uma relação representação – objeto – interpretação. Dito de outra forma, “a representação social tem com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhes significações)” (JODELET, 2001: 27). Sendo assim,

as representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para este grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas. (ibid., 2001: 21)

Portanto, “o mundo da arte é um mundo autossuficiente, que representa, mas não copia, a realidade visual” (FRANKFORT, 2010: 195). Sendo assim, “a sociedade se representa a si mesma naquilo que tem de distinto, de próprio” (MOSCOVICI, 2001: 52), de modo que “a estrutura imagética da representação se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade” (JODELET, 2001: 38), por meio da qual a realidade assíria, construída e representada nas paredes palacianas, pode ser interpretada a partir da análise das cenas esculpidas nos relevos neoassírios.

Arte no Império Neoassírio

Diante da materialidade das representações visuais reitera-se que as imagens de relevos parietais neoassírios podem ser reunidas, organizadas e interpretadas dentro do quadro de um corpus. Sendo assim, o corpus construído por essa pesquisa foi constituído por relevos esculpidos nas paredes do palácio noroeste de Assurnasirpal II e do palácio central de Tiglath-Pileser III, em Calá; do palácio de Sargão II, em Khorsabad; do palácio sudoeste de Senaqueribe e do palácio norte de Assurbanipal, em Nínive.

Por outro lado, a finalidade analítica de um corpus documental exige a tipologização das peças a serem analisadas, por meio das quais se torna possível interpretar as

representações visuais da realidade assíria retradada nos relevos parietais. Assim, as informações descritas nas fichas tipológicas confeccionadas apontam a existência de duas categorias de representações em relevos parietais neoassírios: a narrativa histórica e a narrativa atemporal, a qual se divide em cenas de caráter formal e de caráter apotropaico.

Os relevos parietais de cunho narrativo histórico apresentam cenas que, quando lidas, compõem uma narração por toda a parede, as quais se relacionam a fatos concretos, momentâneos, que não podem ser repetidos. Com isso, podemos frisar que as cenas de cunho militar direto ou indireto – a conquista de obstáculos naturais durante a marcha, a derrota de inimigos, revista e/ou punição de cativos, inspeção de tributários e procissões triunfais – são majoritárias. Os relevos narrativos atemporais, por sua vez, apresentam cenas – de caçadas reais e de atos de adoração, por exemplo – nas quais a temporalidade não interfere diretamente na análise da representação. Dessa forma, as cenas formais estariam ligadas às representações do rei, em pé ou sentado, em posição dignificante, em cenas de banquete ou em celebrações simbólicas, enquanto que as cenas apotropaicas apresentam representações de gênios alados – designados a afastar influências malignas, doenças e falta de sorte –, geralmente acompanhados pela figura de uma árvore estilizada, a “árvore sagrada”, e/ou do disco solar do deus da Assíria, Assur.

Dessa forma, o poderio do império neoassírio e de seu exército eram transmitidos através de cenas narrativas históricas, em virtude dessas retrataram os feitos militares dos reis neoassírio, fornecendo-lhes meios de afirmar sua posição de soberano do Império, à medida que seu poder era ratificado pela força de seu exército. Já as cenas narrativas atemporais concediam justificação divina aos atos do soberano. Com isso, podemos afirmar que os relevos neoassírios eram portadores de uma ideologia, tinham a finalidade de transmitir uma mensagem, para que essa fosse compreendida e executada, como pretendia o Império.

Aliás, a presença de inscrições epigráficas em escrita cuneiforme nos relevos do período neoassírio inicial pode ser justificada pela necessidade de transmitir uma mensagem ideológica. Contudo, as epígrafes em relevos caíram em desuso, o que pode fazer crer na incorporação dessa mensagem no inconsciente coletivo da audiência dos relevos neoassírios. Assim como as epígrafes, as figuras apotropaicas gradualmente entraram em desuso, aludindo

à necessidade de simplificação da narrativa, de modo que as representações pudessem ser facilmente legíveis pelos povos estrangeiros e/ou subjulgados. Tais posturas, no entanto, derivam da grande influência exercida pela conjuntura política sobre o padrão de representação utilizado na confecção dos relevos assírios, culminando com a opção por narrativos históricos pautados na guerra e em outras representações facilmente inteligíveis aos olhos do observador, quem quer que o fosse.

Concomitante a simplificação das narrativas parietais há a manutenção de alguns elementos no repertório iconográfico assírio, entre os quais podemos citar o poderio da máquina de guerra assíria, aparelhada com carros, cavalos e soldados, diferenciáveis por suas vestimentas, feições e traços corporais, de modo que se estabelecia, assim, uma oposição entre os assírios e os povos por eles subjulgados em cenas – direta ou indiretamente – no campo de batalha. Entretanto, as representações de estrangeiros incorporados às alas do exército assírio são mais suaves e positivas do que as daqueles que estão do outro lado do campo de batalha. Sendo assim, participar do exército, compor e/ou partilhar da ideologia imperial se tornava fator preponderante na formulação das representações assírias. Portanto, o padrão de representação, o repertório iconográfico, é uma convenção artística que, enquanto tal, devia ser seguida o mais próximo possível do padrão estabelecido, no caso assírio, pelo soberano.

A função real e a ideologia da guerra

O soberano assírio era, portanto, detentor dos instrumentos de controle político-militar do Império, entre os quais o controle da escrita. Assim, os artesãos responsáveis pela confecção dos relevos parietais estavam submetidos ao aval da política imperial, coordenada pelo rei, que exercia o controle sobre o padrão de representação dessas composições parietais.

Além disso, o soberano era o escolhido dos deuses e, enquanto Sumo Sacerdote do deus Assur, seria o seu representante maior perante os mortais, grande provedor dos templos e meio de comunicação, nos cultos, entre o mundo humano e o divino, atuando nas dimensões humanas e divinas da existência. Além do mais, a noção de *mîsharum*³ concedia ao

³ Termo que pode ser traduzido como “justiça”.

rei – *shar mîsharim*⁴ – o estatuto de mantenedor da justiça social, enquanto a noção de *kittum*⁵ lhe atribuía a responsabilidade pela manutenção da ordem cósmica através de um exercício contínuo de combate a todas as manifestações das forças do caos. Em termos práticos, o rei deveria prover seu povo, garantindo a fertilidade dos campos, as boas colheitas, a construção e manutenção dos canais, ao passo que assumia as atribuições de chefe guerreiro, devendo defender seu povo e seu país dos ataques inimigos e, eventualmente, conduzir suas tropas para conquistar ou apaziguar terras distantes (REDE, 2009: 136-137).

As atribuições políticas e sacerdotais do soberano assírio, portanto, se interpenetravam. As ações de caráter político refletiam na esfera religiosa, tal como o substrato religioso exercia grande influência na dimensão política. Logo, a íntima relação entre soberania, justiça e ordenamento fez do rei assírio fator de equilíbrio cósmico. A partir daí, cabia ao soberano assírio, dentre os atributos sacerdotais e militares, ampliar o domínio do deus Assur sobre todos os povos, o que não seria possível sem recorrer às campanhas militares, nas quais se fazia uso da força e, às vezes, do terror.

Para que o culto do deus Assur e as fronteiras do Império fossem ampliados, no entanto, o soberano necessitaria de uma estrutura administrativa consolidada e de um braço militar ágil, forte e bem munido. Nesse sentido, Tiglath-pileser III (745 – 727 a.C.) promoveu a reorganização do corpo administrativo, reestabeleceu a ordem imperial e fortaleceu sua autoridade real. Além disso, transformou o braço militar neoassírio em um exército profissional – *kisir sharrûti*⁶ – formado, na maior parte, por contingentes recrutáveis em províncias periféricas. A partir daí, promoveu campanhas militares contra o leste, através das quais tomou o controle de grande parte do Zagros central e do platô iraniano. Em seguida, Tiglath-pileser voltou suas atenções à costa do Mediterrâneo, onde Tiro e Sidon estavam descontentes com as restrições impostas pelos assírios nas exportações de madeira para a Filistina e Egito (ROUX, 1987: 334-335; TAKLA, 2008: 80-81).

⁴ Epíteto real que pode ser traduzido como “rei de justiça”.

⁵ Termo que pode ser traduzido como “verdade”, “justiça”, “correção”, “equilíbrio”.

⁶ Termo que pode ser traduzido como “laço da realeza”.



Relevo em pedra. Palácio Central de Tiglath-pileser III, Calá. Museu Britânico.

Com isso, numerosas cenas em painéis de alabastro que compuseram o esquema decorativo do palácio central de Tiglath-pileser III, em Calá, revelam as campanhas militares levadas a cabo pelo soberano a oeste da Assíria. Dentre as cenas referidas, o fragmento parietal acima é um importante exemplar das derrotas que Tiglath-píleser promoveu, entre 733 e 732 a.C., na costa mediterrânea.

Nesse fragmento, encontram-se dois registros. No registro inferior, um soldado toma as rédeas dos dois cavalos atrelados à carruagem real que conduz Tiglath-pileser ao campo de batalha. À frente, caminham dois soldados que oferecem guarda e proteção ao soberano. O registro superior, por sua vez, retrata soldados assírios conduzindo prisioneiros e rebanhos para fora de uma cidade fortificada. Por fim, as inscrições cuneiformes da faixa central que separa os dois registros da cena inscreve o nome da cidade derrotada: Astartu⁷.

O conjunto dos elementos dispostos na cena representada indica a atuação pessoal do soberano no campo de batalha, combatendo rebeliões e restaurando a ordem imperial e, conseqüentemente, mantendo a ordem cósmica através do combate a qualquer manifestação do caos. De outra parte, demonstra a prática da deportação em massa, a qual estava submetida as populações de territórios que se levantavam contra o jugo assírio. E, por fim, a condução de rebanhos da cidade derrotada é manifestação dos espólios de guerra assírios, bem como sugeria o pagamento de impostos a que seriam obrigados os povos derrotados pela Assíria.

Nesse sentido,

⁷ Tem sido sugerido que Astartu é a Ashtaroth relatada no Antigo Testamento, no norte da Trans-Jordânia.

O imperialismo assírio, convencido de sua ideologia universal, assimila a guerra a uma luta contra as forças do mal. Concebida como uma experiência ordálica, a guerra se tornou um elemento constitutivo da ordem cósmica. Ela salva a população, o rei sendo instrumento da justiça divina, e o deus Assur se vestindo de uma figura guerreira. (...) O estatuto de inimizade e de negatividade do inimigo faz com que as destruições e as devastações adquiram um caráter positivo. O rei assírio é sempre bom e justo, o inimigo mentiroso, mau e impuro. Os historiadores assírios, zelosos servidores do príncipe, repercutem esta ideologia oficial (GLASSNER, 1993: 111 apud. POZZER, 2010: 121-122).

Assim, os povos inimigos do rei eram igualmente entendidos como inimigos do deus Assur, logo, considerados povos infiéis que deveriam ser castigados (ROUX, 1987: 310-311). Com isso, a ideologia da guerra expressa nos relevos parietais, confeccionados sob as ordens dos reis assírios, pretendia, portanto, “inspirar terror aos povos ou a todos que se inclinassem à rebelião, mediante uma crueldade implacável que, acreditavam eles, terminaria por impor a paz” (FRANKFORT, 2010: 159). Dessa forma, a guerra era o elemento pelo qual a ordem cósmica seria mantida, de tal forma que, por exemplo, as cabeças cortadas dos inimigos, através de um ritual guerreiro elaborado pelo soberano, adquiriam poder de proteção, tornavam-se objetos apotropaicos (GLASSNER, 2006: 50 apud POZZER, 2011: 20).

Nesse sentido, a guerra assíria é tida como um instrumento de glorificação do soberano e da Assíria, ao passo que a vitória do representante de Assur no campo de batalha garantia, simultaneamente, a difusão do culto do deus patrono, a manutenção da ordem cósmica e a autonomia política e territorial assíria. Logo, as representações parietais desempenharam funções políticas, ideológicas e propagandísticas de justificação do poder real do soberano e do poder divino do deus Assur. E, à medida que as cenas das batalhas esculpidas nas paredes penetravam no inconsciente coletivo daqueles que circulavam pelo palácio, nativos e/ou estrangeiros tomavam consciência do desenvolvimento técnico e tático da potência de guerra assíria, o que lhes servia de recomendação de respeito à figura do rei caso não quisessem ser suplantados pela força e destacada autoridade do império, haja vista que todo aquele que desafiasse a ordem estabelecida estaria sujeito a enfrentar o poderio militar assírio, capaz de aprisionar, mutilar, sitiar e destruir. (POZZER, *et al.*, 2002, p. 171-178). Portanto, “os visitantes tinham necessariamente que tomar consciência do imenso poder do rei e de sua própria impotência” (FRANKFORT, 2010: 159).

Com isso, demonstrações de força a que estariam sujeitos os opositores do poder real eram simbolizadas através da mutilação de partes dos corpos, de modo que a decapitação e exposição das cabeças dos inimigos era um elemento muito recorrente na guerra e nas representações da guerra assíria, na qual a prática do amontoamento de cabeças decapitadas era o testemunho do prestígio e da qualidade do exército assírio e, igualmente, instrumento de proteção real. (POZZER, 2011, p. 20). Logo, o uso da força militar e as práticas do terror e da tortura praticadas pelos assírios funcionavam como elemento coercitivo contra os povos inimigos, os povos subjugados e os povos sob influência política direta da Assíria.

Considerações Finais

A civilização e a arte assírias dependem muito do contexto histórico a que estavam inseridas. Dessa forma, o desenvolvimento da iconografia que decorava as paredes dos palácios possivelmente esteve relacionado à afirmação iconográfica da supremacia militar assíria, evocando registros de guerra e campanhas militares contra os inimigos da Assíria (POZZER, 2010; TAKLA, 2008). Sendo assim, a violência representada nos relevos assírios fora produto de uma conjuntura política que, a partir do século XI a.C., se estabeleceu no Oriente Próximo, marcada pela ameaça da autonomia política e territorial assíria, colocada em xeque a cada horda de povos inimigos que se punha às fronteiras imperiais (KRAMER, 1980; POZZER, 2010; ROUX, 1987; TAKLA, 2008).

Assim sendo, as representações de guerra serviam como propaganda política, social, econômica, religiosa, com uma forte carga ideológica, que tinha como objetivo legitimar o poder dos governantes perante os seus súditos. No entanto, poderiam ser objeto de admiração da própria realeza na perpetuação de sua imagem e de seu poder (POZZER, 2010: 129). Logo, as cenas esculpidas nas paredes de palácios reais neoassírios estão carregadas de significação e compõem um discurso de legitimação do exercício do poder real assírio, pautado na afirmação da autonomia territorial e política adquirida no vasto e poderoso império neoassírio.

Em suma, a riqueza de informações que podem ser fornecidas pelas cenas esculpidas nas paredes de palácios reais neoassírios, mediante o emprego de um método de

análise que faça jus a materialidade das representações visuais, fornece elementos que possibilitam a leitura visual de aspectos da realidade representada em lajes parietais neoassírias. Por meio do estudo sistematizado, pois, torna-se possível analisar a estrutura política móvel nos séculos finais do IIº milênio a.C. e a consolidação do império neoassírio no início do Iº milênio a.C., enquanto se pode, também, apreender o capital cultural que esteve embutido no ato de formulação, legitimação e justificação da figura do soberano, de sua máquina de guerra e de seu Império.

Referências

BÉRARD, C. Iconografie, iconologie, iconologique. **Etudes de Lettres**, Paris, n. 4, p. 05-37, out./dez., 1983.

BRITISH MUSEUM, The. **Stone panel from the Central Palace of Tiglath-pileser III**. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/s/stone_panel_central_palace-1.aspx. Acesso em: 29 de março de 2013, às 15h51.

FRANKFORT, H. **Arte y arquitectura del Oriente Antiguo**. Madrid: Cátedra, 2010.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____.(org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 17-44.

KRAMER, S. N. **Mesopotâmia: o berço da civilização**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MOSCATI, S. **Como reconhecer a arte mesopotâmica**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 45-65.

POZZER, K. M. P. Uma história assíria: o espetáculo do terror em uma composição artística. In: TACLA, A. B.; ROSA, C. B. da; MARQUES, J. B.; MENDES, N. M. (orgs.). **A busca do Antigo**. Rio de Janeiro: NAU Ed., 2010. p. 119-132.

_____. Poder, guerra e violência na iconografia assíria. **Revista Phoênix**, Rio de Janeiro, v. 17/2, p. 12-25, 2011.

_____. *et al.* A tecnologia da guerra nos relevos neoassírios. **Revista de Iniciação Científica**, v. 1, Canoas - RS, 2002. p. 169-179.

REDE, M. O 'rei da justiça': soberania e ordenamento na Antiga Mesopotâmia. **Revista Phoênix**, v. 15/1, Rio de Janeiro, 2009. p. 135-146.

ROUX, G. **Mesopotamia**: Historia política, económica y cultural. Madrid: Akal, 1987.

TAKLA, P. R. **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. 2008. 252 p. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – MAE, USP. São Paulo, 2008. 1.v.