

PODER, GUERRA E VIOLÊNCIA NA ICONOGRAFIA ASSÍRIA

Katia Maria Paim Pozzer*

Resumo:

O presente trabalho apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa que tem por objetivo compreender a relação entre a religião e os conflitos militares que marcaram a constituição do grande império neoassírio na Antiguidade, através da representação imagética dos simbolismos religiosos nas narrativas visuais da guerra. No mundo mesopotâmico, o relevo sobre pedra foi uma das mais importantes manifestações artísticas, e os mais usados foram os baixos-relevos sobre lajes de alabastro, repartidas em duas ou mais partes, recobrando as paredes dos palácios. A prática cultural de criação desses relevos monumentais está associada ao momento político de construção de grandes impérios. A maioria das cenas representadas evocam a guerra e as campanhas militares empreendidas pelos assírios contra seus inimigos. Tais representações serviam como propaganda política, social, econômica, religiosa, com uma forte carga ideológica, que tinha como objetivo legitimar o poder dos governantes perante seus súditos, em uma tentativa de perpetuação de sua imagem e, assim, de seu poder.

Palavras-chave: Assíria; iconografia; violência; guerra; representação.

Este artigo apresenta conclusões preliminares do projeto de pesquisa “Guerra e religião – estudo de textos e imagens do mundo antigo oriental” em curso, que tem por objetivo compreender a relação entre a religião e os conflitos militares que marcaram a constituição do grande império neoassírio na Antiguidade. Tal projeto conta com apoio do Conselho Nacional de

* Professora do Curso de História da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra). Doutora em História pela *Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne* e pós-doutora pela *Université de Paris X – Nanterre*. Coordenadora do Laboratório de Pesquisa do Mundo Antigo (Lapema), onde desenvolve o projeto de pesquisa “Guerra e religião - estudo de textos e imagens do mundo antigo oriental”, com o apoio do CNPq-Brasil, Fapergs e Ulbra. E-mail: pozzer@terra.com.br.

Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs), e suas atividades são desenvolvidas no Laboratório de Pesquisa do Mundo Antigo (Lapema), do Curso de História da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra).

O I milênio a.C. no Oriente Próximo pode ser qualificado como a “Idade dos Impérios”, pois, do século IX ao século I a.C., vimos florescer cinco grandes potências: a neoassíria, a neobabilônica, a persa, a helenística e a parta. A Assíria estava localizada na região da planície entre o norte do rio Tigre e do rio Eufrates, conhecida como a Alta Mesopotâmia ou Djezireh (Fig. 1). Importantes cidades dessa região, como Nínive, Arbela e Aššur foram reunidas no II milênio a.C. para formar o estado assírio (JOANNÈS, 2000).

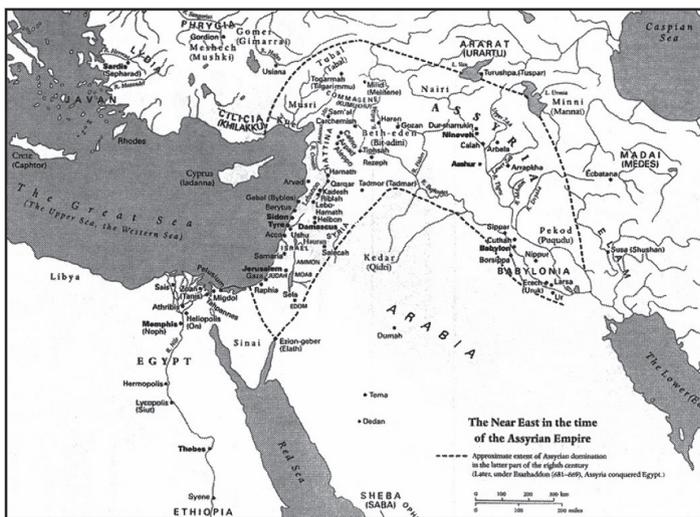


Fig. 1 – Mapa adaptado de Morris & Scheidel, 2009, p. xiii.

No mundo mesopotâmico, o relevo sobre pedra foi uma das mais importantes manifestações artísticas. Os mais usados foram os baixos-relevos sobre lajes de alabastro repartidas em duas ou mais partes, que recobriam as paredes dos palácios, podendo ultrapassar 2m de altura. Seis reis assírios deixaram esse tipo de relevo: na cidade de Nimrûd - Assurnazirpal II (883-859 a.C.), Salmanassar III (853-824 a.C.), Teglatphalassar III (745-727 a.C.) e Sargão II (722-705 a.C.) - ; e na cidade de Nínive - Senaqueribe (705-681 a.C.) e Assurbanipal (669-627 a.C.).

A prática cultural de criação desses relevos monumentais está associada ao momento político de construção de grande impérios. A maioria das cenas representadas evocam a guerra e as campanhas militares empreendidas pelos assírios contra seus inimigos.

O tratamento dado às imagens foi aquele preconizado pela iconologia baseada em Erwin Panofsky (1995). Ele divide o processo de análise visual em três momentos: realização da descrição pré-iconográfica, que é a enumeração dos motivos artísticos para cada temática; realização da análise iconográfica, com a identificação de imagens, histórias e alegorias, e a realização da interpretação iconológica, que é a descoberta e a interpretação dos valores simbólicos nas imagens.

Os relevos nos palácios assírios

O sítio arqueológico de Nínive, atualmente território do Iraque, conheceu várias campanhas de escavações entre os anos de 1852 e 1932. Tais escavações identificaram dois palácios: um localizado a sudoeste, construído por Senaqueribe e conhecido como *Palácio sem rival*, e outro, na parte norte do sítio, construído por Assurbanipal (RUSSEL, 1995, p.295). Na figura abaixo (Fig.2), identifica-se o “palácio norte” à esquerda e o “palácio sudoeste” à direita.

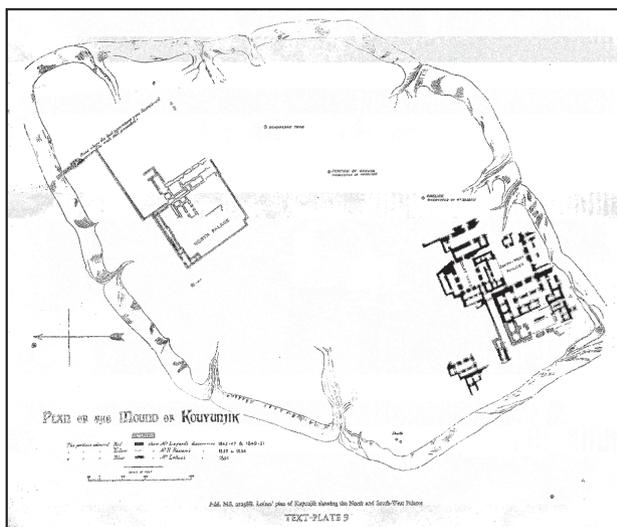


Fig. 2 – Plano de Nínive (BARNETT, 1976, p.24).

Dentre as maiores produções artísticas assírias, encontram-se algumas das esculturas excepcionais que adornaram o “palácio sudoeste” de Senaqueribe, em Nínive. Uma delas é a Batalha de Til-Tuba, uma composição artística elaborada sob o reinado de Assurbanipal¹ (668-631 a.C.), na qual há muitos detalhes, e a tradicional aversão assíria aos espaços vazios é usada para expressar o caos da guerra, com um movimento incessante de um painel a outro (LAYARD, 1853; CURTIS, READE, 1995; READE, 2006).

O relevo da Batalha de Til-Tuba ou do Rio Ulai, que mostra os assírios vencendo os elamitas no Sul do Irã é, indiscutivelmente, a mais refinada composição em larga escala da arte assíria. A parte inicial do relevo foi perdida, e a derrota do exército elamita é composta de três painéis, dentro de uma série de dez composições, que narram a história completa da campanha militar (WATANABE, 2008).

Localizavam-se nas paredes da sala XXXIII do “palácio sudoeste”. A data da guerra de Assurbanipal contra o império elamita é incerta - há hipóteses indicando que teria ocorrido entre 663 e 653 a.C. (COLLINS, 2008, p.25).

O crescente caos da batalha é graficamente refletido em todo o conjunto do relevo, no qual o rei elamita Tepti-Human-Insušnak, conhecido pelos assírios como Teumman, junto com seu filho Tammarītu são capturados e decapitados. Em um recente artigo, analiso detalhadamente as imagens referentes à batalha propriamente dita (POZZER, 2011).

Mais adiante na cena, um carro elamita, com um soldado assírio segurando a cabeça do rei triunfalmente, dirige-se para a Assíria, onde Assurbanipal aguardava o desfecho da batalha (Fig. 3). Acima desta cena, pode-se ler a epígrafe (BAHRANI, 2008, p.39): “The head of Teumman, king of Elam, which a follower of my army, a common soldier, had cut off in the midst of the battle, they are bringing in haste to Assyria, to announce the news of victory”.²



Fig. 3 – Carro de guerra com a cabeça de Teumman. (Foto da autora, 2011)

Além da narrativa central descrita, esse conjunto de relevos apresenta outros momentos da batalha. Os anais históricos assírios relatam que Teummam foi decapitado e sua cabeça foi carregada em um carro de guerra triunfal para a cidade de Arbela, no Norte da Assíria, onde foi exibida para a população e, finalmente, para o palácio em Nínive, para compor a ornamentação do banquete comemorativo da vitória.

A particularidade desta narrativa é que a segunda parte dela, a da comemoração da vitória, foi encontrada no “palácio norte” de Assurbanipal, em Nínive. O relevo fazia parte do andar superior da sala S e, atualmente, encontra-se no Museu Britânico, em Londres (Figs. 4 e 5). Segundo BARNETT (1976), a cena descrita no palácio de Nínive, de Assurbanipal, que o mostra reclinado em uma cama sob uma videira, em presença de sua rainha, Aššur-šarrati, é certamente uma das mais memoráveis, mas também uma das mais enigmáticas da arte do Antigo Oriente Próximo.

O banquete comemorativo no jardim

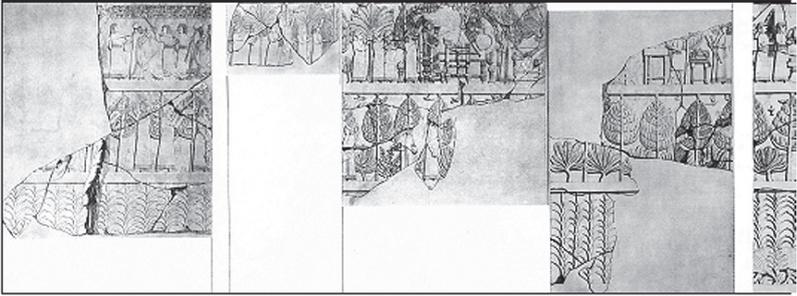


Fig. 4 – Prancha completa (BARNETT, 1976, p.165)



Fig. 5 – Detalhe do Banquete da Vitória no Jardim. (BARNETT, 1976, p.167)

A cena é a apoteose da glorificação de vários aspectos da realeza no ciclo do relevo, e a mensagem de vitória e triunfo militar é revelada pela cabeça cortada do rei elamita Teumman. Além disso, os nobres elamitas são forçados a servir o banquete, enquanto os armamentos estão guardados, sobre uma mesa, ao lado do banco reclinado de Assurbanipal.

Veem-se o jardim real e uma fileira de mulheres e homens que tocam flautas e liras, e, ao fundo deles, árvores, palmeiras e pássaros. Veem-se servas que usam longas túnicas, faixas na cabeça, joias, e estão com os pés calçados: duas delas carregam nas mãos bandejas com alimentos, e outras carregam abanadores – todas elas estão caminhando na direção central, onde o rei e a rainha se encontram.

Como figura central da cena, vê-se o rei assírio reclinado em uma cama, vestindo uma túnica adornada de símbolos: ele está coberto por uma capa um pouco abaixo da cintura; na cabeça, usa uma tiara, adereço da realeza; tem seu braço direito levantado e, na mão, um cálice, que leva à boca - seu outro braço está encostado sobre o móvel e, em sua mão esquerda, segura uma flor de lótus, que é um símbolo da realeza. A frente do rei, está a rainha assíria, Aššur-šarrati, sentada em seu trono: na cabeça, usa uma coroa; está vestindo uma longa túnica ricamente adornada; em uma das mãos, tem um cálice e, na outra, segura uma flor; seus pés estão calçados. Eles bebem e escutam música, mas os olhos de Assurbanipal estão focados na cabeça de Teumman, que está pendurada em uma árvore. Essa cena mostra, claramente, o banquete real consagrado a uma vitória militar sobre o inimigo.

Quando observamos o comportamento de Assurbanipal com a cabeça de Teumman, de uma perspectiva antropológica surgem duas questões. A primeira se refere à natureza de caça a cabeças de Assurbanipal, pois a cabeça de Teumman não é apenas um troféu de combate e a prova da morte do rei, possuindo outro significado. A decapitação pode ser definida como uma forma coerente e organizada de violência, na qual a cabeça assume o sentido ritualístico específico, assim como o ato de pegá-la, consagrá-la, e comemorar de várias formas.

De acordo com essa assertiva, podemos admitir que Assurbanipal imprimiu ao ritual de decapitação um sentido antropológico, pois esta significação é muito diferente da forma como os assírios praticavam a decapitação na guerra: para fins estatísticos, para contagem dos inimigos mortos. Aqui, ao contrário, a cabeça de Teumman retém o foco da atenção do ritual, que foi consagrado e comemorado tanto nos textos como nas imagens.

A segunda questão é sobre os fatores que fazem com que a exposição da cabeça de Teumman seja um ato ritual potente: o fator político, o religioso e o da tradição. O fator político: assim como outras civilizações que praticavam a decapitação, a cabeça emerge como um símbolo político que possibilita a comemoração de um importante evento histórico, neste caso a derrota do Elam e a manutenção do controle ideológico sobre o passado. O fator religioso: a guerra de Assurbanipal contra o Elam, assim como outras campanhas militares assírias, eram vistas como uma missão divina, como indicam numerosos textos. E o fator da tradição: Assurbanipal coloca o ritual da decapitação dentro da tradição imemorial, quando cita o oráculo

(BAHRANI, 2008, p.41): “I, Assurbanipal, king of Assyria, displayed publicly the head of Teumman, king of Elam, in front of gate inside the city, where from of old it had been said by the oracle: ‘The head of thy foes shalt cut off’”.³

O texto se refere ao cumprimento de uma profecia que destinava a vitória de Assurbanipal decretada pelos deuses,⁴ e é, ao mesmo tempo, uma justificativa para a guerra e para a vitória assíria, confirmadas pela exposição pública da cabeça do rei do Elam. A cabeça é a parte do corpo que atua como símbolo da evidência da vitória em todo o tempo da narrativa, pois é o que confere a identidade da pessoa.

A comemoração triunfal de Assurbanipal em Nínive, a exibição da cabeça de Teumman e a libação com vinho estão na inscrição (BONATZ, 2005, p.96): “With the decapitated head of Teumman, king of Elam, I took the road to Arbela amid rejoicing”.⁵ Não está clara a cronologia desses fatos, em todo o caso a cabeça de Teumman deve ter sido preparada, talvez defumada, para ser conservada e servir a todos esses usos.

Identificamos uma grande similaridade entre a cena do banquete de Assurbanipal e imagens de selos-cilindros elamitas do período arcaico, com cenas de casais divinos bebendo vinho. Uma hipótese é que Assurbanipal tenha escolhido essa cena para apropriar-se de uma fórmula de tradição elamita, de prosperidade e de bem-estar, como busca de legitimação religiosa/ideológica entre os elamitas recém-conquistados (NYLANDER, 1999, p.82).

A combinação particular da cena, com a figura do rei, da taça e da videira, evidencia uma associação de vários aspectos da realeza divina à vitória e ao triunfo sobre os inimigos, numa forte demonstração de poder, prosperidade e bem-estar. A videira era um símbolo da iconografia elamita – o que, precisamente, explicaria a sua mutilação por parte dos conquistadores de Nínive em 612 a.C., a coalização do exército babilônico e meda, este último composto com tropas elamitas.

A situação de iconoclasmo em Nínive, com o rosto e as mãos mutiladas de Assurbanipal, da rainha e das taças de vinho, pode ser entendida como uma tentativa de destruição do gestual da comemoração (NYLANDER, 1999, p.75).

A mutilação dos corpos

A mutilação dos corpos era uma prática atestada em várias civilizações do mundo antigo, representada tanto na iconografia como na produção textual. A identidade do inimigo morto e do grupo social ao qual ele pertencia era assim colocada em evidência (ZIERER, 2011; MINUNNO, 2008, p.249).

A decapitação dos inimigos era um elemento indispensável na guerra assíria. Após a batalha, as cabeças eram mostradas como troféus e eram testemunhas do prestígio e da qualidade do exército vitorioso. O acúmulo delas era um meio de mostrar o poder militar. Mas raras foram as vezes em que uma cabeça era nominada. Como afirma GLASSNER (2006, p.51):

Mais le geste de décapiter l'ennemi n'était pas propre à la seule Assyrie. Il est documenté à Ebla, dès le III^e millénaire, à Mari vers 1800 et dans la correspondance de Tell el-Amarna, au XIII^e siècle. Une ultime chronique néo-babylonienne concernat le règne de Nabonide rapporte que Nabonide, le dernier roi de Babylone, fit à son tour couper les têtes de ses ennemis.⁶

O ritual envolvendo a cabeça de Teumman confere a Assurbanipal o papel de detentor da tradição e de cumpridor dos desejos divinos. Mas, a ênfase dada à individualização da cabeça de Teumman foi um novo conceito visual criado no reinado de Assurbanipal: como triunfo real. Isso imprime à prática da decapitação um sentido antropológico específico, que sugere que esse ritual era uma prática estabelecida no passado. A mutilação, em geral, e o ritual da decapitação, em particular, tornam-se, assim, um aspecto integrado desse sistema cultural.

Segundo a ideologia assíria, a guerra era concebida como uma luta contra as forças do mal, como um desafio ordálico que se tornou um elemento constitutivo da ordem cósmica. O rei assírio era o responsável pela elaboração de um ritual guerreiro, em que as cabeças cortadas dos inimigos adquiriram um poder de proteção: elas tornaram-se verdadeiros objetos apotropaicos (GLASSNER, 2006, p.50).

É interessante notar que Assurbanipal não participou pessoalmente da campanha contra o Elam, mas para ele, a decapitação de Teumman funcionou como evidência de seu papel ativo como rei da Assíria na campanha

militar (BONATZ, 2005, p.94). Aqui, o papel de “caçador de cabeças” é dado a um soldado comum, e a morte de Teumman como um evento corriqueiro de guerra, sem o seu aspecto heroico. O fato de Teumman ter sido morto por um simples soldado se configura em certa punição adicionada à própria morte, pois o rei elamita não teve direito a uma execução cerimonial: Teumman foi reduzido à categoria de um soldado qualquer, perdendo sua condição de nobre real.

Conclusão

Entendemos que as imagens são representações de ideais, sonhos, medos e crenças de uma época, constituindo um poderoso meio de expressão e comunicação, pois são transmissoras de uma mensagem (BURKE, 2005). E o conjunto de relevos analisado é um dos mais expressivos da arte neoassíria. O relato detalhado do desenvolvimento da batalha e da comemoração da vitória são ali retratados.

Podemos afirmar que a evolução estilística da escultura assíria refletiu o desenvolvimento ocorrido com a escrita. As cenas narrativas mais antigas resumiam uma longa história e simbolizavam os feitos reais numa composição simples. Cada painel era tratado como uma unidade autoexplicativa. No final do século VII a.C., no entanto, as divisões físicas entre os painéis foram ignoradas, e as composições passaram a ocupar uma sala inteira. Essa prática permitiu incluir maior número de detalhes na imagem e conferiu maior dramaticidade à ocupação do espaço. Cenas sucessivas criavam um efeito cinematográfico: o espectador podia iniciar num ponto, prosseguir e acompanhar o avanço do exército assírio, o progresso da batalha, a tomada da cidade e o desfile dos deportados diante do rei até a comemoração da vitória, com um banquete na capital assíria (CURTIS; READE, 1995, p. 55).

A representação desses eventos históricos retrata certa concepção de tempo e de espaço dos assírios (POZZER, 2011, p. 129-30). A narrativa pictórica da batalha não é linear, nem há uma sequência cronológica ordenada: ali, o espectador pode ver o movimento das tropas e o caos da guerra, criado pela repetição das figuras e pela imensa quantidade de corpos dilacerados, em que a estética da violência prevalece. Já o relevo da comemoração da vitória da guerra apresenta uma atmosfera agradável, ainda que macabra. Nesse relevo, a exposição da cabeça do rei elamita, a videira, os alimentos e os músicos simbolizam um ritual repleto de júbilo, de prazer e de afirmação do poder.

POUVOIR, GUERRE ET VIOLENCE DANS 'ICONOGRAPHIE ASSYRIENNE

Résumé: Ce document présente les résultats partiels d'un projet de recherche qui vise à comprendre la relation entre la religion et les conflits militaires qui ont marqué la formation du grand empire neoassyrien de l'Antiquité, à travers la représentation imagée des symboles religieux dans les récits visuels de la guerre. Dans le monde mésopotamien, le relief sur pierre a été l'une des plus importantes manifestations artistiques et les plus utilisés étaient les bas-reliefs sur des dalles d'albâtre, décomposé en deux parties ou plus, couvrant les murs des palais. La pratique culturelle de la création de ces reliefs monumentaux était associée au moment politique de construction de grands empires. La plupart des scènes représentées évoquent la guerre et les campagnes militaires menées par les Assyriens contre ses ennemis. Ces représentations ont été utilisées comme propagande politique, sociale, économique, religieuse, avec une forte charge idéologique, qui visait à légitimer le pouvoir des gouvernants envers leurs sujets, dans une tentative de perpétuer son image et ainsi leur pouvoir.

Mots-clés: Assyrie; iconographie; violence; guerre; représentation.

Referências bibliográficas

- BAHRANI, Z. **Rituals of War – The body and violence in Mesopotamia.** New York: Zone Books, 2008.
- BARNETT, R. D. **Sculptures from the north palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.).** London: The British Museum Publications, 1976.
- BLACK, J., GEORGE, A.; POSTGATE, N. **A Concise Dictionary of Akkadian.** Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.
- BONATZ, D. Ashurbanipal's Headhunt: An Anthropological Perspective. **Iraq** 49/1, p.93-101, 2005.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CAD. **Chicago Assyrian Dictionary.** Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1956-2006.

COLLINS, P. **Assyrian Palace Sculptures**. London: The British Museum Press, 2008.

CÓRDOBA, J. M. Le 'visage de la bataille'. La pensée militaire classique et l'étude de la guerre et du combat au Proche-Orient. In: ABRAHAMI, Ph. ; BATTINI, L. **Les armées du Proche-Orient ancien (III-Ier mill. av. J.-C.)**. Oxford: British Archaeological Reports, 2008, p. 135-50.

CURTIS, J. E.; READE, J.E. **Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

GLASSNER, J.-J. La réception de l'hôte, le vivre et le couvert. **Dossiers d'Archéologie**, Dijon, n. 280, p.44-7, 2003.

_____. La guerre en tête. **Cahiers d'Anthropologie Sociale**, Paris, n.02, p.47-55, 2006.

JOANNÈS, F. A função social do banquete nas primeiras civilizações. In: FLANDRIN, J.-L.; MONTANARI, M. **História da Alimentação**. Tradução de Luciano V. Machado e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p.54-67.

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

_____. (Org.) **Dictionnaire de la Civilisation Mésopotamienne**. Paris: Robert Laffont, 2001.

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

MALBRAN-LABAT, F. **Gilgamesh**. Paris: Éditions du Cerf, s.d.

MARCUS, M. Art and Ideology in Ancient Western Asia. In: SASSON, J. M. (Ed.) **Civilization s of the Ancient Near East**. Peabody: Hendrickson Publishers, 2000, p.2487-505.

MINUNNO, G. La Mutilation du corps de l'ennemi. In: ABRAHAMI, Ph.; BATTINI, L. **Les armées du Proche-Orient (III-Ier mill. av. J.-C.)**. Oxford: British Archaeological Reports, 2008, p.247-56.

MORRIS, I.; SCHEIDEL, W. **The Dynamics of Ancient Empires – State Power from Assyria to Byzantium**. New York: Oxford Press, 2009.

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

NYLANDER, C. Breaking the cup of the Kingship an Elamite Coup in Nineveh? **Iranica**, XXXIV, p.71-83, 1999.

PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

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

POZZER, K.M.P. Uma história assíria: o espetáculo do terror em uma composição artística. In: ROSA, C.B.; MARQUES, J.B.; TACLA, A.B.; MENDES, N.M. (Org.) **A busca do antigo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

_____. A magia na Mesopotâmia. In: FUNARI, P. P.; SILVA, J. G.; MARTINS, A. L. (Org.) **História Antiga – contribuições brasileiras**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

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

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

_____. **The Writing on the Wall**: studies in the architectural context of late Assyrian palace inscriptions. Winona Lake: Eisenbrauns, 1999.

SERRES, R. S.; OLIVEIRA, S. T.; SILVA, S. S.; LIMA, J. S.; POZZER, K. M. P. A tecnologia da guerra nos relevos neoassírios. **Revista de Iniciação Científica da ULBRA**, n.7, p. 169-179, 2008.

WATANABE, C. The Classification of methods of pictorial narrative in Assurbanipal's Reliefs. **Studies in Ancient Oriental Civilization**, n.62, p. 321-31, 2008.

ZIERER, A. Simbologia da cabeça cortada entre os celtas e algumas analogias com o mito da Górgona. **Phoînix**, Rio de Janeiro, v.17, n. 1, p.112-29, 2011.

Notas

¹ Assurbanipal ocupou o palácio de Senaqueribe de seu avô e empreendeu uma grande reforma no local.

² A cabeça de Teumman, rei do Elam, que um servo de meu exército, um soldado comum, cortou no meio da batalha, eles estão trazendo depressa para a Assíria para anunciar a vitória.

³ Eu, Assurbanipal, rei da Assíria, mostrei publicamente a cabeça de Teumman, rei do Elam, em frente dos portões da cidade onde o ancião tinha dito que a profecia do oráculo predizia: 'A cabeça de teus inimigos deve cortar'.

⁴ Os mesopotâmicos utilizavam-se dos adivinhos para compreender e interpretar as mensagens criptografadas dos deuses, mas acreditavam, também, que os deuses poderiam se dirigir diretamente aos homens, através da revelação. Juntamente com o exame das vísceras de animais sacrificados para esse fim, a interpretação dos

sonhos constituiu o procedimento divinatório mais antigo na Mesopotâmia (POZZER, 2008, p.176).

⁵ Naquele tempo eu peguei entre minhas mãos a taça, eu versei (uma libação) sobre a cabeça de Teumman, rei do Elam.

⁶ Mas o gesto de decapitação dos inimigos não era restrito à Assíria. Ele está documentado em Ebla, desde o III milênio a.C.; em Mari, por volta de 1800; e na correspondência de Tell el-Amarna, no século XIII. Uma última crônica neobabilônica, que se refere ao reinado de Nabonida, relata que Nabonida, o último rei de Babilônia, manda, por sua vez, cortar as cabeças de seus inimigos.