

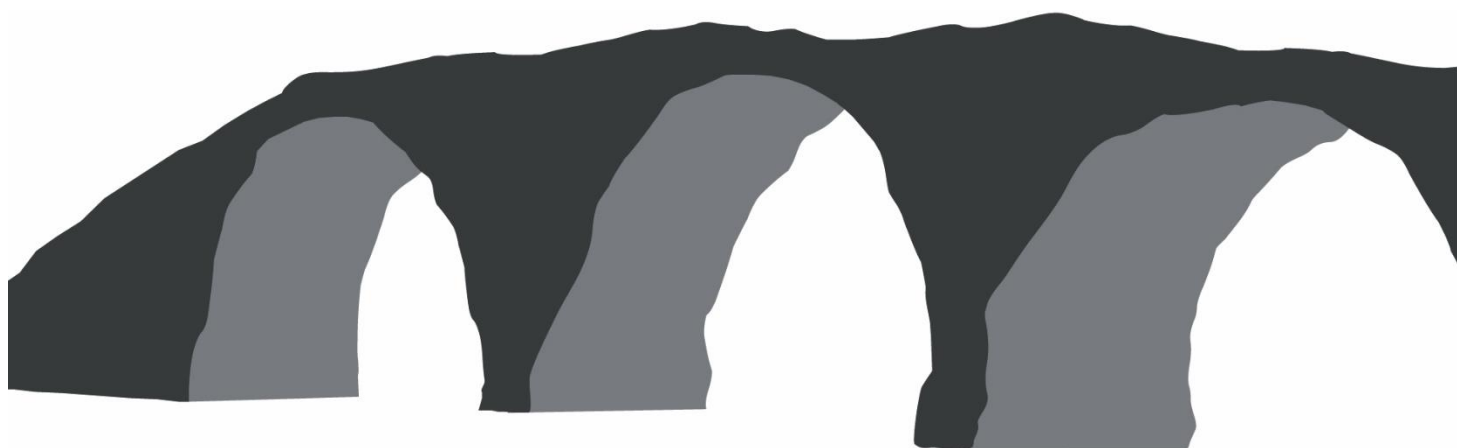
VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica
Volume 18 | Número 2 | Julho – Dezembro 2024
ISSN 1981-5875
ISSN (online) 2316-9699

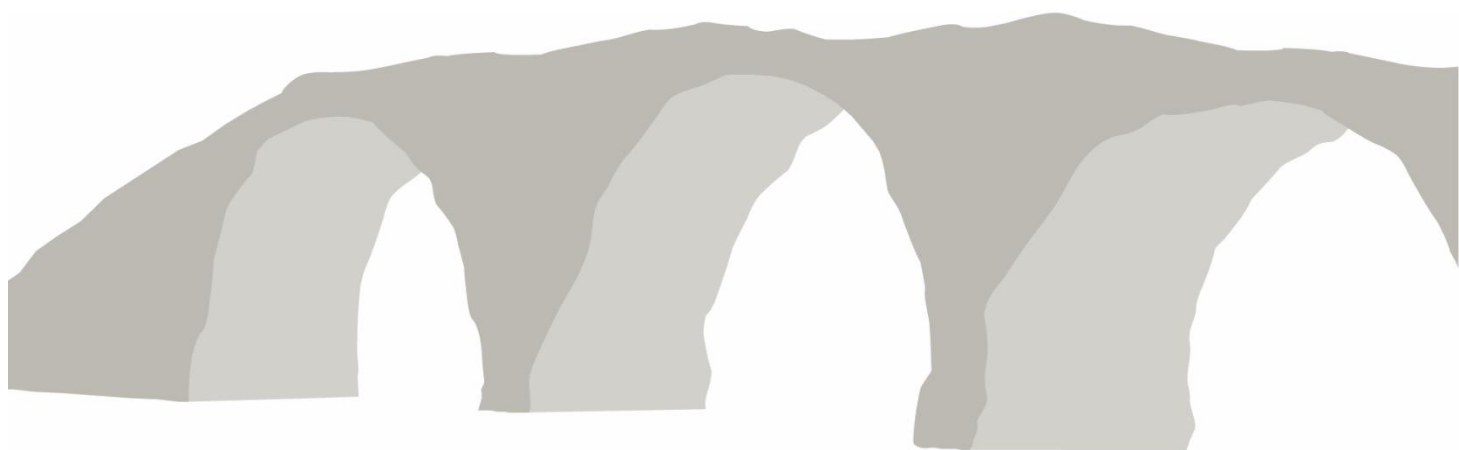
**IMAGENS VIAJANTES NO ANTIGO ORIENTE:
INTERICONICIDADE PARA ALÉM DO ESPAÇO E TEMPO**

**IMÁGENES VIAJERAS EN EL ANTIGUO ORIENTE PRÓXIMO:
INTERICONICIDAD MÁS ALLÁ DEL ESPACIO Y EL TIEMPO**

**TRAVELLING IMAGES IN THE ANCIENT NEAR EAST:
INTERICONICITY BEYOND SPACE AND TIME**

Davide Nadali





Submetido em 17/01/2024.

Revisado em: 20/01/2024.

Aceito em: 01/02/2024.

Publicado em 29/07/2024.

**IMAGENS VIAJANTES NO ANTIGO ORIENTE:
INTERICONICIDADE PARA ALÉM DO ESPAÇO E TEMPO**

**IMÁGENES VIAJERAS EN EL ANTIGUO ORIENTE PRÓXIMO:
INTERICONICIDAD MÁS ALLÁ DEL ESPACIO Y EL TIEMPO**

**TRAVELLING IMAGES IN THE ANCIENT NEAR EAST:
INTERICONICITY BEYOND SPACE AND TIME**

Davide Nadali¹

RESUMO

Este artigo explora o fenômeno de imagens viajantes no antigo Oriente Médio, abordando como elas transcendem o espaço e o tempo. A partir da teoria arqueológica, especialmente a "arqueologia das imagens" (*Bildarchäologie*), é proposta uma visão crítica sobre a vida das imagens, desde sua criação até sua reutilização ou destruição. Focando nas interconexões iconográficas a partir da Mesopotâmia, destaca-se a importância da repetitividade e da adaptação de motivos visuais em novos contextos culturais. Assim podemos compreender como as imagens funcionavam enquanto veículos de comunicação, refletindo e influenciando as dinâmicas sociais e políticas das sociedades antigas.

Palavras-chave: arqueologia das imagens, repetitividade iconográfica, imagens viajantes.

¹ Sapienza Università di Roma, Via dei Volsci 122, I-00185, Roma, Italia. E-mail: davide.nadali@uniroma1.it. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0188-2071>. Artigo inédito traduzido por Luara Antunes Stollmeier. Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH-UFMG), Programa de Pós-Graduação de Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: luarastollmeier@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6089-2268>.

RESUMEN

Este artículo explora el fenómeno de las imágenes viajeras en el antiguo Oriente Medio, abordando cómo trascienden el espacio y el tiempo. A partir de la teoría arqueológica, especialmente la "arqueología de las imágenes" (*Bildarchäologie*), se propone una visión crítica sobre la vida de las imágenes, desde su creación hasta su reutilización o destrucción. Centrándose en las interconexiones iconográficas de Mesopotamia, se destaca la importancia de la repetitividad y la adaptación de motivos visuales en nuevos contextos culturales. Así, podemos comprender cómo las imágenes funcionaban como vehículos de comunicación, reflejando e influyendo en las dinámicas sociales y políticas de las sociedades antiguas.

Palabras clave: arqueología de las imágenes, repetitividad iconográfica, imágenes viajeras.

ABSTRACT

This article explores the phenomenon of travelling images in the ancient Middle East, addressing how they transcend space and time. Based on archaeological theory, especially the "archaeology of images" (*Bildarchäologie*) it proposes a critical view of the life of images, from their creation to their reuse or destruction. Focusing on the iconographic interconnections from Mesopotamia, it highlights the importance of repetitiveness and the adaptation of visual motifs in new cultural contexts. This allows us to understand how images functioned as communication vehicles, reflecting and influencing ancient societies' social and political dynamics.

Keywords: archaeology of images, iconographic repetitiveness, traveling images.

INTRODUÇÃO

O efeito da virada pictórica nos estudos da arte do antigo Oriente Médio é, de fato, muito recente (Berlejung, 1998; Bahrani, 2003; Nadali, 2012; Bonfiglio, 2016; Gunter, 2019): pesquisas atuais enfatizam a necessidade de contextualização de antigos artefatos, transpondo a ideia das imagens na arqueologia para a questão mais frutífera da arqueologia das imagens, na qual estas já não são (ou não são apenas) documentos visuais históricos, mas sim (e portanto, são tratadas como) produtos visuais e científicos de antigas sociedades. No âmbito da arqueologia das imagens (*Bildarchäologie*), a abordagem arqueológica das imagens procura revelar a antiguidade de uma figura: a arqueologia das imagens é um processo de reconstrução da vida de uma imagem, do momento em que foi criada até a sua posterior reutilização, re-adaptação, e eventual perda (enterramento ou mesmo destruição). De fato, a ideia principal da *Bildarchäologie* é a procura e a identificação da primeira imagem (o arquétipo) que foi depois infletida com diferentes formas de figuras e em diferentes lugares (Mitchell, 1994, 2005, pp. 76-106, esp. 84-85; Belting, 2001, pp. 11-55, esp. 14-18; 2005).

O debate recente sobre o significado e as implicações da antropologia das imagens (*Bildanthropologie*, segundo a definição de Belting) é central para a reconsideração dos significados das imagens tanto como um processo (em curso) como um produto. Belting explica que, a esse respeito, o termo antropologia não se refere à disciplina da “antropologia”, mas pretende realçar a importância e a necessidade de considerar o corpo humano como o meio vivo para compreensão das figuras (Belting, 2001). Ao mesmo tempo, central para a metodologia de pesquisa, está a ideia de uma arqueologia das imagens. Nesse contexto, o conceito significa simplesmente a pesquisa pelo valor antigo e a origem dos ícones em uma classificação cronológica – embora esse seja um aspecto importante na avaliação analítica das imagens – a fim de identificar a primeira utilização de um ícone que viajou e que foi posteriormente transmitido, através de outros meios diferentes. A ideia de uma arqueologia das imagens pretende analisar imagens em arqueologia, ou seja, as imagens em um contexto arqueológico; portanto, a arqueologia das imagens é um novo e importante processo e abordagem metodológica para investigar imagens a partir do lugar e momento em que um ícone foi feito e moldado até a reformulação do mesmo ícone para corresponder a um lugar diferente em um tempo diferente (Juwig & Kost, 2010; Samida, 2010).

Um dos aspectos mais discutidos e enfatizados das imagens do antigo Médio Oriente é a sua alegada falta de originalidade. O elevado grau de repetição em comparação com a arte clássica da Grécia e Roma antigas é, de fato, impressionante. No entanto, a qualidade de repetitividade é precisamente o resultado de um sistema criativo específico de imagens que viajam através do espaço e do tempo, e que são citações diretas ou até mesmo indiretas, podendo assim assumir significados completamente diferentes em contextos diferentes ou, pelo contrário, manter os seus significados exatos ainda que seus contextos mudem. O debate recente sobre o papel das imagens coloca-as numa perspectiva mais ampla, abrangendo vários aspectos da vida das sociedades antigas (Evans, 2012; Bagg, 2016; Nadali, 2016; Artemov, 2018; Ataç, 2019; Downes, 2019): questões sobre a audiência, sistemas de comunicação, relacionamentos entre os agentes envolvidos, e o contexto das imagens.

O antigo Oriente Médio, com particular ênfase nas regiões do antigo Iraque (Mesopotâmia) e da Síria - duas áreas que testemunharam a intensa e viva circulação de pessoas e ideias, trocas de bens, imagens e motivos figurativos - é o foco geográfico central da investigação, no período compreendido entre o 3º e o 1º milênios a.C.: esse período abarca e corresponde a momentos cruciais da história, que testemunha evoluções e conquistas culturais importantes e fundamentais (por exemplo, o desenvolvimento da escrita, a revolução

urbana, a ideologia real, o pensamento religioso, a formação de estados territoriais, os primeiros impérios). Todas essas particularidades estão profundamente enraizadas nas imagens: a ideia central de imagens viajantes concentra-se em mecanismos de intericonicidade (Heydemann, 2015; Laboury, 2017; Nadali & Portuese, 2020), quando um ícone se move de um contexto a outro e, mais especificamente, quando esta transferência física implica também mudanças semânticas. Imagens podem ser simplesmente copiadas (citação direta), como podem submeter-se a processos de readaptação (dependendo do contexto e do tipo de público a quem a imagem reenquadrada é destinada).

ESTUDOS ANTERIORES E NOVAS PERSPECTIVAS NA INVESTIGAÇÃO SOBRE A IMAGEM

Quais papéis desempenharam as imagens nas antigas civilizações do Oriente Médio? Que significados foram atribuídos às imagens do antigo Oriente Médio pelos acadêmicos modernos? No que diz respeito à história da arte (se é que lhe podemos chamar assim) do antigo Oriente Médio, a análise de imagens de tais contextos tem se limitado a descrições em relação a eventos históricos e culturais que foram entendidos como característicos, ou mesmo definidores, do antigo Oriente Médio desde o período proto-histórico até o século IV a.C. (o Período Aquemênida). De fato, uma das dificuldades de qualquer tentativa de escrever uma história da arte abrangente do antigo Oriente Médio depende e é afetada pela enorme amplitude de tempo e espaço considerados. Por conseguinte, frequentemente tem-se dado atenção a períodos selecionados dentro de uma área geográfica limitada. Como consequência, tem sido possível falar de arte Suméria, Babilônica ou Assíria, e mesmo da arte de uma determinada cidade ou reino, como Ebla e Mari na Síria.

Para além disso, a escrita tem sido um segundo, mas não secundário, limite da avaliação de imagens em contextos do Oriente Médio, pelo menos para a antiga Mesopotâmia: figuras e textos podem ser considerados como categorias indissolúveis nas redes de comunicação. Ambos representam formas de expressão de significado e formas de comunicação de mensagens em um triângulo de emissor, conteúdo e destinatário. Ambos, figuras e textos, são manifestações culturais materiais da sociedade particular em que foram criados. O ato de inscrever textos em objetos ou, inversamente, de estampar/ gravar figuras e desenhos em textos escritos reforça a relação entre eles. Ainda assim, frequentemente isto também provoca a predominância desequilibrada de um sobre o outro.

De fato, a importância atribuída tanto para os textos como para as figuras é, na maior parte das vezes, o resultado de vieses pessoais que dependem principalmente da formação acadêmica dos analistas, quer utilizando textos para explicar as imagens (que eventualmente acabam por ser tratadas como a visualização de palavras), quer atribuindo às figuras um código de expressão independente, uma linguagem com sua própria gramática, regras e frases. Assim, o poder das palavras parece sobrepor-se ao poder das imagens porque as imagens são de alguma forma explicadas, apoiadas e suportadas pelo conteúdo dos textos na Mesopotâmia. Este emaranhado de imagens e textos afetou profundamente a(s) cultura(s) mesopotâmica(s), particularmente no que diz respeito ao significado e à vida das figuras como seres independentes do sistema de comunicação das antigas sociedades mesopotâmicas. Este emaranhado em que as imagens são explicitamente subsidiárias é mesopotâmico por natureza, devido à importância dada aos textos e ao papel que a Mesopotâmia teve na história da escrita a partir do chamado período proto-literário, entre o final do 4º e o início do 3º milênio a.C. (Nissen, 1993; Postgate, 1992, pp. 23-25).

Sob uma perspectiva mesopotâmica, ou, na visão “mesopotâmica-cêntrica” dos estudiosos das culturas e sociedades do Oriente Médio (uma tradição que ainda persiste), a tradição literária ditou a análise dos aspectos e significados iconográficos: o legado dos textos foi de tal forma sobreposto que, ainda que se reconheça que a escrita e a arte se desenvolveram separadamente desde o começo (Cooper, 2008, p. 69, 81; Nadali, 2019), a arte pré-literária é de fato considerada pobre e menos relevante. No entanto, a arte ou a criação de figuras nasceram antes do advento da escrita, que acabou por se tornar, mais pela vontade dos analistas, a única fonte possível para uma interpretação segura das iconografias.

Qualquer comparação entre palavra e imagem, ou texto e ilustração, pode sugerir implicitamente uma distinção entre algo material e concreto (uma imagem e uma ilustração) e algo imaterial (palavra e texto): no entanto, estudos recentes têm-se centrado na materialidade dos textos antigos, tendo em conta não só o conteúdo, mas também a forma, a dimensão e o material do qual os objetos escritos são feitos (Balke, 2016). Este aspecto da materialidade abriu novos debates e pesquisas em arqueologia, enfatizando a importância dos materiais dos quais os objetos são feitos e as possibilidades que eles implicam e sugerem (Tilley, 2004; Meskell, 2005; Knappett, 2014). A esse respeito, quando se considera a estética no discurso imagético, esta não deve ser encarada como a avaliação exclusiva da beleza dos objetos criados: na verdade, o conceito de qualidade estética deve remeter ao estudo dos valores sensoriais, na acepção grega de *aisthesis* como investigação do conhecimento sensorial.

A análise dos materiais dos artefatos – a sua materialidade – revela o impacto dos materiais nos seres humanos, mais precisamente no envolvimento e na resposta dos sentidos, para além da supremacia da visão normalmente associada ao falarmos de figuras e objetos. Isso se torna ainda mais importante se trocarmos a expressão “obra de arte” (uma definição que implica uma aura de superioridade e intocabilidade dos objetos, como acontece nos museus e exposições contemporâneos) pela produção de artefatos vistos e analisados no contexto e com os sentidos daquelas pessoas que os criaram, usaram e literalmente os sentiram.

Além disso, foi o legado da arte Clássica da Grécia e Roma antigas que também afetou consideravelmente a avaliação e o julgamento das imagens do antigo Oriente Médio. No início, foi até mesmo discutido se poderia se falar de arte em um ambiente e um sistema em que não estão documentados (ou há pouquíssimos) nomes de artistas, e em que as obras são resultado de uma representação e visão de cima para baixo, assim como acontece com a gestão das realidades do antigo Oriente Médio (Winter, 2000; Nadali, 2014; Nadali & Verderame, 2019).

Consequentemente, a arte do Oriente Médio foi julgada como produto de um poder tanto religioso ou político que possuía um alvo e um propósito bem definidos: tal avaliação é parcialmente verdadeira, entretanto, debates recentes sobre imagens e figuras das sociedades do antigo Oriente Médio abriram novas possibilidades de pesquisa, com considerações e análises atualizadas que, por vezes, declinam as antigas e esquisitas interpretações (Berlejung, 1998; Bahrani, 2003; Nadali, 2012; Bonfiglio, 2016).

Nas décadas de 1930 e 1940, Henri Frankfort e Anton Moorgat iniciaram, a partir de diferentes perspectivas e abordagens, uma reavaliação sistemática da arte do antigo Oriente Médio (Moortgat, 1934; 1949; Frankfort *et al.*, 1949; Frankfort, 1954, 1992). Destacaram, em particular, a criação vívida de imagens no antigo Oriente Médio (centrando-se na antiga Mesopotâmia e Síria) e a sobrevivência de imagens pré-clássicas no mundo greco-romano até a Idade Média na Europa. Introduziram pela primeira vez a ideia do movimento e da transferência de imagens de uma área/período para um local e tempos diferentes (Matthiae, 2009). Por conseguinte, a contribuição da arte do antigo Oriente Médio para o mundo Clássico Ocidental da Grécia e Roma antigas foi corretamente identificada e reconhecida, assim como uma trajetória Oriente-

Ocidente que mostra como as imagens do antigo Oriente Médio formam parte da fundação das tradições iconográficas gregas e romanas posteriores.

Apesar do reconhecimento desse legado, a arte do antigo Oriente Médio continuou sofrendo com a comparação com a arte Clássica: a arte do Oriente Médio tem sido vista e pesquisada através da lente de modelos e simbolismos que não se aplicam inteiramente a ela, tampouco a compreendem holisticamente. Estas comparações têm apontado à alegada natureza de falta de originalidade e de repetição contínua de motivos e ícones de acordo com um cânone imutável - um julgamento que também se aplicou à arte egípcia. Este juízo desdenhoso nunca foi feito em relação à criação de imagens na Grécia e Roma antigas, onde a existência de um cânone é também fundamentalmente característica. Por que o cânone tem um significado tão negativo e pejorativo quando se trata da interpretação da cultura visual do antigo Oriente Médio?

A ideia de repetitividade canônica é central para explicar como as imagens do antigo Oriente Médio eram concebidas e compreendidas e como sobreviveram em períodos posteriores através de processos de citação, transformação, e readaptação de temas figurativos que poderiam ser reinterpretados, por exemplo, em formas e gestos entendidos como novos motivos. Existe, sem dúvida, um cânone icônico (e também verbal) (Azarpay, 1989, 1990; Gillmann, 2010). Precisamente devido a este cânone, é possível reconhecer e apreciar a transferência e o movimento de imagens de uma área para outra e através do tempo.

A repetitividade não é sinônimo de monotonia de ideias e formas: aponta para a existência de um sistema de transmissão de conhecimento, através da inflexão de imagens que podem ser copiadas, traduzidas, adaptadas, transformadas e até mesmo canceladas. A distinção semântica entre imagem e figura – como defende Belting (2001, pp. 11-55, esp. 14-18; 2005) – reflete uma diferença e inferência linguística moderna, e será uma oportunidade para percorrer os termos semânticos em sumério e acádio a fim de denotar e conotar a variedade de imagens traduzidas e convertidas em figuras – como já foi desenvolvido em contribuições recentes (Morandi, 1988; Bahrani, 2003; Winter, 2003; Nadali, 2012, 2018; Wagner-Durand, 2015; Glassner, 2017). Esse importante debate linguístico afeta a nossa compreensão sobre a produção e utilização de imagens nas sociedades do Oriente Médio.

O conceito de imagens viajantes procura a identificação de imagens (tipos de arquétipo) que foram depois infletidas e replicadas em muitas figuras através de diferentes suportes: o meio, na antropologia de imagens de Belting (Belting, 2001), é uma espécie de corpo artificial de que as imagens necessitam para se tornarem visíveis e perceptíveis através de outros sentidos. É nos parâmetros de Belting que se pode afirmar que enquanto as figuras podem ser destruídas (mortas) e morrer (tendo um corpo físico), as imagens sobrevivem, e podem viajar para longe e reaparecer em outro contexto num suporte diverso (Mitchell, 2015). Assim, a ideia, ou seja, a imagem enquanto tal, continua viva enquanto a figura única morreu.

<IMAGEM: CRIAÇÃO = FIGURA: COMBINAÇÃO>

A equação sintetiza a relação entre imagem e figura no processo de fazer (ou inventar) e combinar (as maneiras como as imagens são traduzidas em figuras e são readaptadas e reajustadas para corresponder a uma nova realidade) (Gombrich, 1984; Freedberg, 2018): é nesta correspondência contínua que a intericonicidade pode ser reconhecida, mostrando como uma figura pode manter, cancelar, modificar, negar e até derrubar a imagem original.

As imagens precisam ser coletadas e comparadas para criar um esquema comum que recupere similaridades e diferenças, apontando o processo de réplica, a repetitividade e o efeito da encenação da imagem (*Bildinszenierung*) em novas figuras (Borg, 2010). As figuras são assim agrupadas de acordo com temas figurativos (o conteúdo: a representação do mesmo tópico) e gestos e atributos (a representação da mesma atitude e posição corporal para expressar significado e emoção). Este processo conduz à agenda de pesquisa da intericonicidade, que pode ter um efeito a curto ou a longo prazo: a réplica e a repetição podem ocorrer em um período de tempo muito curto (dentro de uma mesma cultura e sociedade – intericonicidade sincrônica) ou séculos depois (em uma cultura e sociedade diferentes – intericonicidade diacrônica). Além disso, a intericonicidade não afeta apenas as figuras humanas (os retratos de homens, mulheres e divindades), mas abrange também a réplica de contextos (espaços, paisagens e ambientes), situações, animais e símbolos.

Este processo de combinação, comparação e associação de figuras já estava no centro da pesquisa de Aby Warburg com o seu *Bilderatlas Mnemosyne*, que tinha como objetivo investigar a noção de “forma de páthos” (*Pathosformel*) na representação de gestos e posturas corporais, bem como na resposta empática das pessoas às imagens (Pinotti, 2001; Didi-Huberman, 2002; Gallese, 2012): a ocorrência da mesma imagem ou de uma figura ligeiramente diferente mostra como as imagens funcionam na mente e na realidade para identificar uma mensagem, uma emoção, para comunicar e expressar um significado. Isto pode ser compreendido de uma forma muito simples quando, por exemplo, são consideradas as imagens oficiais do poder político, ou as imagens do poder e do culto religioso: instituições não apenas promovem a criação e difusão de imagens, como pretendem veicular uma mensagem.

O uso explícito de um cânone que replica conteúdos, situações e gestos pode ser compreendido como uma escolha decisiva para se referir a uma obra específica ou para indicar e exprimir o significado e a emoção subjacentes: pode ser intencional, ou podemos mesmo interrogar-nos se não será o resultado de uma atitude inconsciente de sentir e representar o mundo. A mesma imagem viaja, adapta-se e transforma-se para se adequar ao novo meio, ao novo contexto de exposição e utilização, e à interação que provoca com as pessoas.

A repetição revela as raízes do contexto pictórico, o qual estabelece um código figurativo mnemônico de referência, rastreável através do tempo e para além do espaço. Este sistema aparentemente mecânico de conhecimento e interpretação da realidade através de imagens e figuras denuncia uma estratificação mais complexa, onde a interação entre corpos – dos corpos tanto das figuras como dos espectadores – explica como o mundo é visto e como as pessoas comunicam, através da adoção de um vocabulário compartilhado que pode ser ajustado a circunstâncias e necessidades históricas.

Para compreender o mecanismo da intericonicidade e o que ele implica no processo de criação de imagens, apresentarei e discutirei alguns exemplos que evidenciam a passagem de temas figurativos ou gestos de um período para outro e mostram também os níveis de adaptação e reinterpretação no que concerne à dimensão e uso dos materiais.

O DEUS E O REI CAPTURAM E DERROTAM OS SEUS INIMIGOS

Segundo a concepção mesopotâmica de realeza, os reis agem e governam em nome dos deuses: na antiga mitologia suméria, a realeza descendia do céu como um dom e uma vontade divinos. Por esse motivo, quando reis ganham as batalhas e derrotam seus inimigos, são bem sucedidos devido ao apoio divino e fazem menções dos resultados da vitória apresentados aos deuses nos templos, sob a forma de monumentos (por exemplo, estelas) e inscrições. Mesmo no período assírio tardio (1º milênio a.C.), em que reis celebravam suas vitórias

predominantemente no interior das residências reais assírias, o deus nacional Ashur é informado do sucesso de seu vigário através da escrita e leitura pública de uma carta que lhe é dirigida. Deuses nunca são excluídos das ações dos reis e a iconografia e narrativa dos monumentos celebrativos da vitória enfatizam essa ligação. Quem é o herói da batalha? Os reis lideram seus exércitos no campo de batalha e podem ser considerados como o braço militar dos deuses: se reis são os protagonistas, o sucesso é garantido pelos deuses. Como consequência, se os reis ganham, os deuses ganham.

Nesse sentido, duas estelas de vitória mesopotâmicas do 3º milênio a.C. são particularmente interessantes porque representam não só esta troca recíproca e a substituição do deus e do rei como herói de batalha, mas podem também ser consideradas como um exemplo de intericonicidade, porque a estela mais recente (período Acadiano) refere e cita a anterior (período Dinástico Arcaico).

Por que é que se pode falar em intericonicidade? Ambos os monumentos representam uma figura masculina de pé que segura na mão uma rede contendo os inimigos capturados: esta imagem é o *topos* figurativo da Mesopotâmia antiga, e tem uma clara referência à mitologia, narrando as façanhas do deus Ninurta em suas batalhas contra monstros. No entanto, na estela dinástica do rei Eannatum (Figura 1), a figura masculina segurando a rede é o deus Ningirsu, enquanto na estela acadiana do rei Sargon (Figura 2), é o próprio rei que agarra a rede que contém os inimigos. A estela de Eannatum cita exatamente o que narram os poemas mitológicos das batalhas dos deuses; a estela de Sargon opera uma transferência da imagem mitológica, atribuindo a si próprio o papel do herói que segura a rede. Se esta mudança pode ser explicada com uma afirmação política intencional do poder e da legitimidade de Sargon (Nigro, 1998, pp. 86-87), é interessante notar que a intericonicidade não é apenas uma simples citação (uma mera cópia), mas é adaptada às necessidades e funções do desejo de transmitir uma nova mensagem.



Figura 1. Detalhe do lado divino da Estela dos Abutres de Eannatum. Fonte: Gary Todd de Xinzheng, China, CCO, via Wikimedia Commons.



Figura 2. Detalhe estela Sb 2/6053 de Sargã. Fonte: ALFGRN, CC BY-SA 2.0. Disponível em: <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>>, via Wikimedia Commons.

A estela da Dinastia Arcaica respeita a tradição, sendo o deus quem vence a batalha por garantir o sucesso do rei; a estela de Sargon apropria-se dessa imagem de garantia e legitimidade, sendo ele mesmo representado como deus: a correspondência entre os dois monumentos e, em particular, entre as duas figuras segurando a rede é também enfatizada pela citação exata do detalhe da cabeça de um inimigo que emerge da rede e é atingida por uma maça. Sargon cita e utiliza as mesmas armas do deus Ningirsu: a rede e a maça.

CABEÇAS DECEPADAS: UMA VIAGEM REAL E METAFÓRICA

Entre as práticas de guerra referentes ao tratamento dos corpos dos inimigos, o ato de decapitação é muito comum nas imagens: pilhas de cabeças ou soldados carregando as cabeças de inimigos são frequentemente representadas em cenas triunfais após o fim da batalha. Não há apenas imagens de cabeças, mas também textos se referem a essa prática, e tais representações visuais e textuais são muito encontradas do 3º ao 1º milênio a.C. por todas as regiões do antigo Oriente Médio (Figs. 3-4) (Bahrani, 2008): é um exemplo perfeito de intericonicidade e intertextualidade com o elemento da cabeça que viaja pelo espaço e tempo e se duplica várias vezes, em atitudes semelhantes, mas em espaços e lugares diferentes, abrangendo diversos monumentos e objetos (desde obras monumentais, como baixos-relevos e estelas, às de menor dimensão – objetos como incrustações e selos cilíndricos).

O ato e o resultado da decapitação são uma manifestação de violência na batalha: mais uma vez, pode ser apontada uma referência ao mito da criação, quando o deus Marduk usa a cabeça de Tiamat para criar o mundo

(Foster, 1996, pp. 350-401). A decapitação é certamente uma prática para matar o inimigo, mas parece mais um castigo e uma vontade intencional de aniquilá-los e anulá-los (os corpos são deixados, irreconhecíveis no campo de batalha, à mercê de aves de rapina e animais). Ao observar as imagens tanto de decapitação como de transporte de cabeças, é interessante notar que a ação é realizada por soldados comuns: diferentemente, como observado, do uso da rede ou, por exemplo, do atropelamento dos cadáveres dos inimigos, que é prerrogativa de deuses e reis.

Embora, é claro, a utilização das cabeças de inimigos faça parte da retórica dos reis, a ação de decapitação é feita pelos soldados dos exércitos dos reis: isso confirma que, evidentemente, o corte de cabeças era uma prática de guerrilha militar amplamente difundida, mas também revela outros aspectos interessantes que provavelmente poderão explicar o “sucesso” da imagem através do espaço e tempo.

As cabeças eram contadas para calcular os inimigos mortos no campo de batalha; as cabeças eram utilizadas para criar monumentos efêmeros no próprio campo de batalha ou em frente aos portões das cidades, provavelmente como aviso, mas, muito mais provável, como resultado de ações públicas e aniquilação total tanto da cidade como de seus habitantes. Por conseguinte, soldados estavam cientes dessa prática, e possivelmente eram incentivados a recolher o maior número de cabeças como pagamento ou prêmio (Radner, 2011): imagens mostram soldados carregando cabeças em cestos, segurando-as pelos cabelos, e às vezes até mesmo brincando com elas, como parte do corpo dos inimigos que foi completamente objetificada, se tornando espólio e tradução física de um número.

Textos de Ebla (3º milênio a.C.) e uma epígrafe cuneiforme em um baixo relevo de Assurbanipal, no Palácio Sudoeste de Nínive (1º milênio a.C.) mostram que soldados podiam ser pagos mediante a entrega de cabeças de inimigos: os textos de Ebla evidenciam a entrega de têxteis (um vestido, um kilt multicolorido) e de placas de ouro na ocasião de entrega e consignação das cabeças dos reis inimigos (Archi, 2015, pp. 294-295). A epígrafe de Assurbanipal, gravada diretamente no topo da cena, relata o discurso direto de um oficial elamita a um soldado assírio: “Vem, corta-me a cabeça. Leva-a perante o rei, teu senhor, e faz um bom nome para ti” (Russell, 1999, p. 172, figura 58).

Parece, então, que a viagem das cabeças é também o resultado da celebridade que os soldados poderiam alcançar: isso favoreceu certamente a difusão da prática, para além das implicações simbólicas e das referências a ações semelhantes pelos deuses. As cabeças, no entanto, podiam ainda viajar fisicamente, e eram transportadas do campo de batalha para outros lugares, mesmo distantes: os textos de Ebla mostram que as duas cabeças dos reis inimigos eram entregues à cidade e, no período Assírio Tardio, a cabeça do rei elamita Teumman foi transportada para Nínive e pendurada em uma árvore no jardim do rei assírio (Dolce, 2018, pp. 56-63).



Figura 3. Inlay from Ebla with a soldier carrying two decapitated heads. Fonte: copyright Missione Archeologica Italiana in Siria.



Figura 4. Soldados recolhendo cabeças decapitadas de inimigos, detalhe dos relevos de Assurbanipal no Palácio Norte de Nínive, sala XIX. Fonte: CC BY-NC-ND 2.0 DEED Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic.

PÚBLICO E PRIVADO: A INTERAÇÃO RECÍPROCA

Intericonicidade pode também ocorrer como a transferência de um meio para outro: nesse caso, a citação é utilizada para marcar a importância da figura que pode viajar e ser transmitida através de diferentes meios e em diversos materiais e objetos. É o caso, por exemplo, dos selos cilíndricos ou de carimbos: as imagens gravadas nos selos podem replicar cenas de grandes monumentos (Bleibtreu, 1994; Winter, 2000); este processo favorece a circulação de imagens, sendo os selos de cilindro e de carimbo impressos em argila diretamente colados às mercadorias. O mecanismo das imagens viajantes torna-se real: objetos impressos com as imagens impressas viajam nas mercadorias trocadas e, por isso, não apenas podemos falar de circulação de mercadorias e materiais, mas também de circulação de ideias através de imagens.

É interessante observar que se poderia pensar em um processo reverso: a difusão de uma imagem através de impressões levou à criação da imagem principal de um monumento público. O selo típico do Estado no período assírio é um carimbo, de forma arredondada, conhecido a partir de selos de barro, e representava o duelo entre o rei (à esquerda) e o leão (à direita, de pé sobre as patas traseiras) (Radner, 2008; Nadali, 2009-2010) (Figura 5). Essa imagem foi esculpida nos baixos relevos de caça de Assurbanipal em seu palácio real de Nínive: observa-se assim a citação direta do selo, com a utilização do que poderia ser definido como o logotipo da administração central assíria (Figura 6).



Figura 5. Selo de argila com a impressão do selo do Estado Assírio. Fonte: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.



Figura 6. Detalhe da cena de caça da sala S do Palácio Norte de Assurbanipal em Nínive. Fonte: Carole Raddato, CC BY-SA 2.0. Disponível em: <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>>, via Wikimedia Commons.

CONTEMPLAR DE PERTO: O USO PRIVADO DAS IMAGENS

É muitas vezes difícil e problemático fazer uma distinção entre o uso público e o uso privado das imagens: evidências visuais provêm majoritariamente de corpos públicos oficiais (palácios e templos) e, por isso, poderíamos concluir que as imagens são o resultado de um poder centralizado e decisões autoritárias. No entanto, existe uma categoria especial de imagens que, devido às suas características intrínsecas, como a forma e o material, tem sido frequentemente considerada como exemplo de arte popular (Battini, 2013) ou, como alternativamente sugerido, como arte produzida em massa (Nadali, 2014): as imagens de barro.

Nesse aspecto, as estatuetas de barro da Antiga Babilônia, que representam deuses e deusas, são extremamente interessantes (Figura 7): infelizmente, o contexto de proveniência é muitas vezes desconhecido ou pouco claro, motivo pelo qual qualquer conclusão sobre a utilização e circulação é afetada. No entanto, o caso dos achados das placas conhecidas como “goddess in a structure” no antigo templo babilônico de Ishchali pode ser usado para propor alguma interpretação deste conjunto de imagens (Roßberger, 2018): serem encontradas no templo sugere uma forte relação com o culto e a religião e, por isso, podemos imaginar se estas imagens foram entregues ao templo como *ex voto* ou se foram produzidas pelo templo para depois serem dadas a pessoas e adoradores.

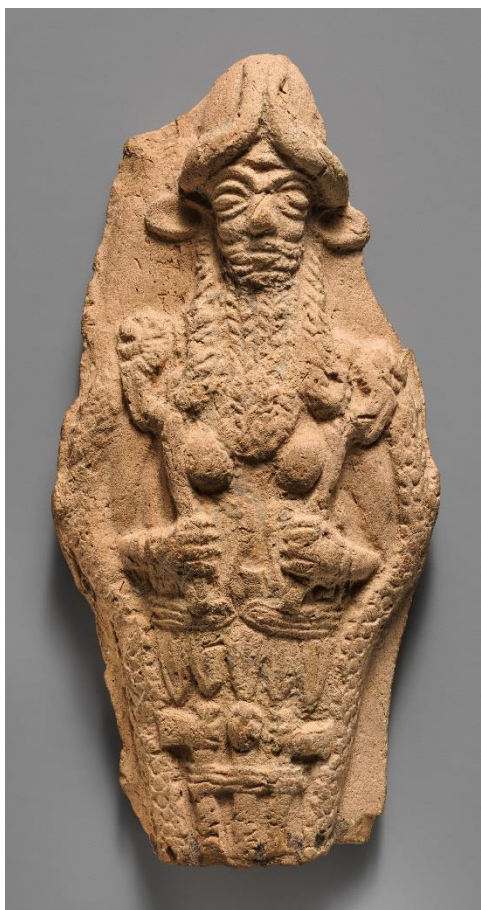


Figura 7. Placa moldada da antiga Babilônia com deus masculino. Fonte: disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324047>>., acesso livre, domínio público.

As estatuetas de barro que representam deuses e deusas poderiam, então, ser interpretadas como a produção em massa de imagens que replicam a imagem maior da deusa/deus do interior do templo: as estatuetas de barro são uma solução rápida que transmite a imagem oficial do deus/deusa em objetos portáteis, que podem ser facilmente manuseados e mantidos por perto. Elas criam uma forte afiliação, e devido à referência estrita sobre a imagem divina oficial (embora não reproduzam de forma exata e naturalista a estátua de culto), adquirem um caráter mágico. Nesse sentido, a intericonicidade não apenas proporciona a difusão e a citação de obras, como também engloba sentimentos e emoções que a estátua de culto suscita no interior do templo, numa atmosfera que inclui condições especiais para a visão (visibilidade e luz), o olfato (utilização de incensos e óleos essenciais) e a audição (cânticos, música). As imagens de barro acrescentam um valor significativo: podem ser tocadas, sugerindo contato físico direto com a estátua de culto e, por conseguinte, com o deus/deusa.

CONCLUSÃO

O mecanismo de intericonicidade abre novos conceitos-chave na história da arte e das iconografias no campo dos estudos do Antigo Oriente Médio:

- 1) Imagens viajam. Podem ser encontradas em tempo e espaço distantes, para além do seu contexto de criação inicial; aparecem sob a forma de figuras que operam a reformulação de códigos, atributos e contextos;
- 2) As mudanças formais (incluindo também o estilo) afetam tanto o significado da figura como a resposta que lhe é dada pelos observadores;
- 3) A definição dos conceitos-chave de protótipo e arquétipo: um arquétipo pode ser identificado? Como um arquétipo se torna um protótipo? Podemos eventualmente inferir que o verdadeiro arquétipo é mental, construído sobre uma linguagem e um sistema de referências que permite às pessoas interagir, compreenderem-se mutuamente e empatizar?

Intericonicidade pode ser uma chave para a leitura de imagens e figuras, desde a produção ao consumo, abrangendo a arqueologia, a filologia e a história da arte. Favorece um diálogo constante baseado na historicidade contextual das imagens sob investigação, bem como na perspectiva histórica diacrônica que identifica contatos e discrepâncias através do espaço e do tempo.

A intericonicidade prova o sucesso de algumas figuras que sobreviveram através do tempo e do espaço porque foram copiadas e transmitidas: controversamente, algumas imagens não ultrapassaram o tempo e o espaço onde foram inventadas e utilizadas pela primeira vez. Foi feita uma seleção: embora algumas imagens tenham emergido, também temos que considerar as imagens submersas. Seria demasiado simplista recorrer a razões políticas e ideológicas: certamente contribuíram para o insucesso de algumas imagens, mas também devemos considerar outras possibilidades, como os impactos emocionais e psicológicos das imagens que, penso eu, apenas começamos a incluir e compreender.

REFERÊNCIAS

- Archi, A. (2015). *Ebla and its archives. texts, history, and society*. Berlin: De Gruyter.
- Artemov, N. (2018). Ideology and propaganda. some reflections on two problematic terms. Em Kleber, K., Neumann, G., & Paulus, S. (orgs.). *Grenzüberschreitungen. Studien zur Kulturgeschichte des Alten Orients. Festschrift für Hans Neumann zum 65. Geburtstag am 9 (Dubsar 5)* (pp. 43-57). Münster: Zaphon.
- Ataç, M. A. (2019). Reconstructing artistic environments. Em Gunter, A.C. (org.). *A Companion to Ancient Near Eastern art* (pp. 507-529). Malden and Oxford: Wiley.
- Azarpay, G. (1989). The Neo-Sumerian canon of proportions in art. Em De Meyer L., & Haerinck E. (org.). *Archeologica Iranica et Orientalis I-II* (pp.162-180). Miscellanea in Honorem L. Vanden Berghe. Ghent: Peeters Press.
- Azarpay, G. (1990). A canon of proportions in the art of the Ancient Near East. Em Gunter, A. C. (org.). *A Companion to Ancient Near Eastern Art* (pp. 93-103). Malden and Oxford: Wiley.
- Bagg, A. (2016). Where is the public? A new look at the brutality scenes in Neo-Assyrian royal inscriptions and art. Em Battini, L. (org.). *Making pictures of war. Realia et imaginaria in the iconology of the Ancient Near East* (pp. 57-82). Oxford: Archaeopress.
- Bahrani, Z. (2003). *The graven image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bahrani, Z. (2008). *Rituals of war: the body and violence in Mesopotamia*. New York: Zone Books.

- Balke, T. E. (2016). The interplay of material, text, and iconography in some of the oldest “legal” documents. Em Balke, T. E., & Tsouparopoulou, C. (orgs.). *Materiality of writing in Early Mesopotamia* (pp. 73-94). Berlin: De Gruyter.
- Battini, L. (2013). Popular art and official art: a possible and useful classification in Mesopotamian iconography. *Res Antiquitatis*, 4, 57-78.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: W. Fink.
- Belting, H. (2005). Image, medium, body: a new approach to iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302-319.
- Berlejung, A. (1998). *Die Theologie der Bilder. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik* (Orbis Biblicus et Orientalis 162). Fribourg and Göttingen: Universitätsverlag / Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bleibtreu, E. (1994). Festungsanlagen auf neuassyrischen Rollsiegeln und Siegelabrollungen. Em Dietrich, M., & Loretz, O. (orgs.). *Beschreiben und Deuten in der Archäologie des Alten Orients. Festschrift für Ruth Mayer-Opificius, AVO 4*, (pp. 7-14). Münster: Ugarit-Verlag.
- Bonfiglio, R. (2016). *Reading images, seeing texts: towards a visual hermeneutics for Biblical Studies* (Orbis Biblicus et Orientalis 280). Fribourg and Göttingen: Universitätsverlag / Vandenhoeck & Ruprecht.
- Borg, B. E. (2010). Performanz und Bildinszenierung am Übergang zur Spätantike. Em Juwig, C., & Kost, C. (orgs.). *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* (pp. 235-248). Münster: Waxmann Verlag GmbH.
- Cooper, J. S. (2008). Incongruent corpora: writing and art in Ancient Iraq. Em Taylor, P. (org.). *Iconography without texts* (pp. 69-94). Warburg Institute Colloquia 13. Torino: Aragno.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dolce, R. (2018). *Losing one’s head in the Ancient Near East: interpretation and meaning of decapitation*. London: Routledge.
- Downes, S. (2019). Agency. Em Gunter, A. C. (org.). *A companion to Ancient Near Eastern art* (pp. 333-357). Malden and Oxford: Wiley.
- Evans, J. M. (2012). *The lives of Sumerian sculpture: an archaeology of the Early Dynastic Temple*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, B. R. (1996). *Before the muses. An Anthology of Akkadian literature*. Bethesda: CDL Press.
- Frankfort, H., Frankfort, H. A., Wilson J. A., & Jacobsen, T. (1949). *Before philosophy*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Frankfort, H. (1954). *The art and architecture of the Ancient Orient*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Frankfort, H. (1992). *Il dio che muore. Mito e cultura del mondo preclassico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Freedberg, D. (2018). Gombrich and Warburg: making and matching, grasping and comprehending. Em Moser-Ernst, S. (org.). *Art and the Mind – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs* (pp. 39-62). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gallese, V. (2012). Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology. *Ph*, 2, 48-62.
- Gillmann, N. (2010). Rois et génies: quelques exemples d’application du canon dans l’art néo-assyrien. *Syria*, 87, 69-91.
- Glassner, J.-J. (2017). Presentifier l’Invisible? Reflexions autour des termes *šalmu*, *tamšīlu* et *ušurtu*. *Journal of Cuneiform Studies*, 69(1), 213-220.
- Gombrich, E. H. (1984). *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.

- Gunter, A. C. (2019). The “art” of the “Ancient Near East”. Em Gunter, A. C. (org.). *A companion to Ancient Near Eastern art* (pp. 1-21). Malden and Oxford: Wiley.
- Heydemann, N. (2015). The art of quotation. Forms and themes of the art quote, 1990-2010. An essay. *Visual Past*, 2(1), 11-64.
- Juwig, C., & Kost, C. (2010). Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? Einleitende Bemerkungen. Em Juwig, C., & Kost, C. (orgs.). *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* (pp. 13-32). Münster: Waxmann Verlag GmbH.
- Knappett, C. (2014). Materiality in archaeological theory. Em Smith, C. (org.). *Encyclopedia of global archaeology* (pp. 4700-4708). New York: Springer.
- Laboury, D. (2017). Tradition and creativity. Toward a study of intericonicity in Ancient Egyptian art. Em Gillen, T. (org.). *(Re)productive traditions in Ancient Egypt* (pp. 229-258). Collection *Ægyptiaca Leodiensia* 10. Liège: Presses Universitaires de Liège.
- Matthiae, P. (2009). Warburg e l’archeologia orientale. Em Cieri Via, C., & Forti, M. (orgs.). *Aby Warburg e la cultura italiana* (pp. 79-86). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Meskill, L. (ed.). (2005). *Archaeologies of materiality*. Malden and Oxford: Wiley.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. University Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago University Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image science: iconology, visual culture and media aesthetics*. University of Chicago Press, Chicago.
- Moortgat, A. (1934). *Bildwerk und Volkstum Vorderasiens zur Hethiterzeit*. Leipzig: J. C. Heinrichs.
- Moortgat, A. (1949). *Tammuz. Der Unsterblichkeitsglaube in der Altorientalischen Bildkunst*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Morandi, D. (1988). Stele e statue reali assire. Localizzazione, diffusione e implicazioni ideologiche. *Mesopotamia*, 23, 106-155.
- Nadali, D. (2009-2010). Neo-Assyrian state seals: an allegory of power. *SAAB*, XVIII, 215-244.
- Nadali, D. (2012). Interpretations and translations, performativity and embodied simulation. Reflections on Assyrian images. Em Lanfranchi, G. B., Morandi Bonacossi, D., Pappi, C., & Ponchia, S. (orgs.). *Leggo! Studies presented to Prof. Frederick Mario Fales on the Occasion of his 65th Birthday (Leipziger Altorientalische Studien, 2)* (pp. 583-595). Wiesbaden: Harrassowitz-Verlag.
- Nadali, D. (2014). Categorizing images and objects: where and how ancient artefacts might be evaluated. Em Bieliński, P., Gawlikowski, M., Koliński, R., Ławecka, D., Sołtysiak, A., & Wygnańska, Z. (orgs.). *Proceedings of the 8th ICAANE 30 April - 4 May 2012, University of Warsaw Volume 1: Plenary Sessions, Township and Villages, High and Low - The Minor Arts for the Elite and for the Populace* (pp. 467-476). Wiesbaden: Harrassowitz-Verlag.
- Nadali, D. (2016). Images of war in the Assyrian Period: what they show and what they hide. Em Battini, L. (org.). *Making Pictures of War. Realia et imaginaria in the iconology of the Ancient Near East* (pp. 83-88). Archaeopress, Oxford.
- Nadali, D. (2018). The phenomenology of the copy in Assyria: on the coexistence of two beings. Em Di Paolo, S. (org.). *Implementing meanings: the power of the copy between past, present and future. An Overview from the Ancient Near East, AVO 19*, (pp. 195-208). Münster: Ugarit-Verlag.
- Nadali, D. (2019). Speaking pictures, writing words: on the interplay of communication in Ancient Mesopotamia. *SMEA NS*, 5, 47-58.

- Nadali, D., & Portuese, L. (2020). Archaeology of images: context and intericonicity in Neo-Assyrian art. Em Bracker, J. (Org.). *Homo Pictor: image studies and archaeology in dialogue* (pp. 127-157). Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur, Band 2. Heidelberg: Propylaeum.
- Nadali, D., & Verderame, L. (2019). Neo-Assyrian statues of Gods and Kings in context. Integrating textual, archaeological and iconographic data on their manufacture and installation. *Altorientalische Forschungen*, 46(2), 234-248.
- Nigro, L. (1998). The Two Steles of Sargon: iconology and visual propaganda at the beginning of Royal Akkadian Relief. *Iraq*, 60, 85-112.
- Nissen, H. J. (1993). The context of the emergence of writing in Mesopotamia and Iran. Em Curtis J. (org.). *Early Mesopotamia and Iran: contact and conflict 3500-1600 BC* (pp. 54-71). London: British Museum Press.
- Pinotti, A. (2001). *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis.
- Postgate, J. N. (1992). *Early Mesopotamia. Society and economy at the dawn of history*. London and New York: Routledge.
- Radner, K. (2008). The delegation of power: Neo-Assyrian bureau seals. Em Briant, P, Henkelman, W. F. M., & Stolper, M. W. (org.). *L'archive des Fortifications de Persépolis. État des questions et perspectives de recherches (Persika 12)* (pp. 481-515). Paris: De Boccard.
- Radner, K. (2011). Fame and prizes: competition and war in the Neo-Assyrian empire. Em Fisher, N., & Van Wees, H. (org.). *Competition in the Ancient World. The Classical Press of Wales* (pp. 37-57). Swansea: The Classical Press of Wales.
- Roßberger, E. (2018). Showing off: Old Babylonian “goddess in a structure” plaques revisited. Em Attinger, P., Cavigneaux, A., Mittermayer, C., & Novák, M. (org.). *Text and Image* (pp. 383-398). Proceedings of the 61^e Rencontre Assyriologique Internationale, Geneva and Bern, 22-26 June 2015 (OBO SA 40), Peeters, Leuven.
- Russell, J. M. (1999). *The writing on the wall. Studies in the architectural context of Late Assyrian palace inscriptions*. Winona Lake: Eisenbrauns.
- Samida, S. (2010). Nach dem iconic turn: Aspekte einer bildwissenschaftlichen Programmatik in der Archäologie. Em Juwig C., & Kost C. (org.). *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* (pp. 95-109). Münster: Waxmann Verlag GmbH.
- Tilley, C. (2004). *The materiality of stone. Explorations in landscape phenomenology: 1*. Oxford and New York: Routledge.
- Wagner-Durand, E. (2015). Mehr als (Ab-)Bilder! – Bildwahrnehmung in der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrtausends in Mesopotamien. *Visual Past*, 2(1), 347-388.
- Winter, I. J. (1999). Tree(s) on the mountain: landscape and territory on the Victory Stele of Naram-Sîn of Agade. Em Milano, L., De Martino, S., Fales, F. M., & Lanfranchi, G. B. (org.). *Landscapes: territories, frontiers and horizons in the Ancient Near East* (pp.63-72). Padova: Sargon s.r.l.
- Winter, I. J. (2000). *Le Palais imaginaire: scale and meaning in the iconography of Neo-Assyrian cylinder seals*. Em Uehlinger C. (org.). *Images as Media: Sources for the Cultural History of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (pp. 51-87). Orbis Biblicus et Orientalis 175. Fribourg and Göttingen: Universitätsverlag / Vandenhoeck & Ruprecht.
- Winter, I. J. (2003). Surpassing work: mastery of materials and the value of skilled production in Ancient Sumer. Em Potts T., Roaf M., & Stein D. (org.). *Culture through objects. Ancient Near Eastern Studies in honour of P.R.S. Moorey* (pp. 403-421.). Oxford: Griffith Institute.