



Revista
Symposium

A Estela do Código de Hammurabi: uma leitura semiótica¹

Virgínia Colares
Departamento de Psicologia e
Fonoaudiologia - UNICAP

“...Se um filho bateu em seu pai: cortarão sua mão.

Se um homem destruiu o olho de outro homem: destruirão o seu olho.

Se quebrou o osso de um homem: quebrarão o seu osso.

Se destruiu o olho de um pobre ou quebrou o osso de um pobre: pagará uma mina de prata.

Se destruiu o olho do escravo de um homem ou quebrou o osso do escravo de um homem: pagará a metade de seu preço..”

*Código de Hammurabi, linhas 195-199
(In: BURNS (1988: 37))*

Resumo: Este ensaio realiza uma leitura semiótica da estela do código de Hammurabi, peça de arte conservada pelo Museu do Louvre, a qual impressiona e inquieta a humanidade pela atualidade/atu-

¹ Adaptação de trabalho apresentado ao Prof. Dr. Sébastien Joachim, a quem agradeço a oportunidade de ter ousado uma leitura semiótica, como requisito da disciplina: *Textualidade Literária e Artística: a Intersemiose*, no 2º. semestre de 1996, no curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFPE. Apresentado no encontro: *Semiótica/Arte/Educação*, idealizado pela Profª. Dra. Noêmia Varella e promovido pela *Escolinha de Arte do Recife*, em agosto de 1997.

alização de seu discurso: “olho por olho, dente por dente.” Procedemos à análise, heurísticamente, pela observação das imagens em superfície de papel e *on line* (Souriau, 1983), pela investigação histórica (Burns, 1988) e pela transformação da “narração gráfica” em discursos possíveis (Dascal, 1986). Como resultado, interpretamos, no quadro e no cenário interlocutórios, a força imagética da estela pela evocação mítica do diálogo entre o humano e o sagrado, em processos de humanização e divinização, como objeto simbólico capaz de instaurar e expandir o Império Babilônico e repercutir eco em várias sociedades, até os dias atuais.

Palavras-chave: Hammurabi; leitura semiótica; “narração gráfica”; divinização; hominização.

Abstract: This essay makes a semiotic reading of the stela of Hammurabi code, a work of art kept at Louvre Museum that impresses and disquiets humankind by the modernize/modernization of its discourse: “eye for an eye, tooth for a tooth.” We undertake the analysis, heuristically, by observing the images on the paper surface and on line (Souriau, 1983), through historical investigation (Burns, 1988), and through transformation of “graphic narration” in possible discourses (Dascal, 1986). As a result, we construct in the picture and in the interlocutional scenario the imagetive force of the stela by the mythical evocation of the dialogue between humankind and the sacred, in humanizing and divinizing processes, as symbolic instrument able to launch and to expand the Babylonian Empire and produce an echo in several societies ever since then until now.

Key words: Hammurabi – semiotic reading – “graphic narration,” divinization – hominization.

Se uma obra é grande na proporção do imaginário que criou, **a estela do código de Hammurabi** constituiu-se dêixis fundadora no universo de sentido da formação discursiva que a dêixis atual utiliza para repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade. Afinal, a expressão “olho por olho, dente por dente”- uma tradução,

atualização do discurso fundador do Império Babilônico - atravessa vários discursos, em várias sociedades, ao longo da história da humanidade.

Este ensaio tenta realizar uma leitura semiótica da peça de arte (a estela) que abriga a mais antiga e contestada coleção de leis conhecida pela humanidade: o código de Hammurabi. Por que uma peça de arte carregaria tanto fetiche? O desafio é descobrir um caminho de análise da imagem e de suas relações com os textos a ela vinculados ou, talvez, dos relatos e releituras que dela se inferem. Nossa observação, portanto, toma como ponto de ancoragem a representação da figura de Hammurabi na estela - coluna cilíndrica destinada a ter uma inscrição -, feita por artista anônimo e utilizada pelo ditador como um dos “instrumentos” simbólicos, para instaurar e expandir o Império Babilônico, servindo como marco, para estabelecer o domínio de sua jurisdição.

O monumento de pedra (algumas fontes dizem ser em diorita azul, outras em basalto negro), com 2,25 m de altura, tornou célebre o imperador babilônio e contribuiu para assegurar a unificação da Mesopotâmia de 1894 a.C. até 1595 a.C., aproximadamente. A estela do código de Hammurabi, que integra o acervo do Museu do Louvre em Paris, foi encontrada em Susa (em 1901 ou 1902, não se sabe ao certo), antiga capital do Elam, levada pelos elamitas como troféu de guerra. A descoberta em Susa de restos de um segundo exemplar leva a crer que o código tenha sido reproduzido num certo número de monumentos, que tenha sido um múltiplo. O baixo-relevo, como pode ser visto na figura, traz a temática da adoração, freqüente nos selos cuneiformes e com numerosos antecedentes nos monumentos neo-sumerianos. O soberano Hammurabi aparece ante o deus Shamash, com as mãos postas em posição de oração. O deus Shamash é representado sentado num trono, no formato da porta de um templo. A imagem da cena simboliza a origem divina do código, que Hammurabi teria como missão, apenas, fazê-lo cumprir, pois o deus irradia luz dos ombros e parece estar passando-lhe um cetro, símbolo de poder, ditando as duzentas e oitenta e duas leis gravadas abaixo das figuras humana e divina.

Os sumerianos desenvolveram seu sistema jurídico a partir da evolução gradual dos usos locais da região do baixo Eufrates. A História registra o sistema jurídico como a mais notável realização dos povos sumérios, que, incorporando idéias absorvidas de povos semíticos, mantinham a soberania pela política da boa vizinhança. Entretanto, dessas leis dos sumérios restam apenas poucos fragmentos que sobreviveram em sua forma original. O documento jurídico íntegro mais antigo da humanidade é o Código de Hammurabi. Muitos historiadores observam que o famoso código não foi mais que uma revisão e reedição do código dos sumérios, que, pelo caráter hegemônico, tornou-se a base do direito de quase todos os povos semitababilônios, assírios, caldeus e hebreus. Hammurabi incorporou ao seu código os seguintes aspectos essenciais do direito sumério: (1) *Lei de Talião* - “olho por olho, dente por dente, braço por braço etc.”; (2) Justiça de caráter semiprivado - o tribunal funcionava como árbitro na disputa, cabia à própria vítima ou sua família trazer o ofensor à justiça.; (3) Desigualdade perante a lei - o código dividia a população em três classes: (a) homens livres - nobres, funcionários e grandes proprietários; (b) *mushkinu* (mesquinho, em português) - artesãos, ferreiro, carpinteiro, padeiro, arquiteto e (c) escravos - prisioneiros de guerra e devedores. As penalidades eram aplicadas de acordo com a classe social do queixoso; (4) Distinção insuficiente entre o homicídio acidental e o intencional. Hammurabi, o sexto rei babilônio, fundiu toda a região mesopotâmica num só império, notabilizando-se pela realização das maiores reformas sociais da Antigüidade, criando a legislação acima, que abrangia todo o reino, unificando a rede de canais de irrigação em seu domínio, submetendo os antigos deuses da região mesopotâmica a Marduc para garantir a unidade religiosa (Burns 1988: 41). De que maneira o código de Hammurabi contribuiu para a unificação da Mesopotâmia por quase trezentos anos? Que leituras podem ser feitas das imagens da estela?

À busca de uma teoria para fundamentar a análise da obra de arte, folheamos alguns manuais de estética: Adorno (1970), Aldrich (1976), Bayer



(1979), Eco (1972), Marcuse (1977), Rohden (1966) e Suassuna (1979). Percebemos que tais livros trazem mais uma história da estética, mais exatamente uma história dos estetas de cada período que uma exposição de concepções estéticas, da mesma maneira que a história da filosofia consiste essencialmente numa história dos filósofos, que pouco ajuda numa reflexão de idéias. O termo “estética” só apareceu no século XVIII, cunhado por Baumgarten (1714-1762)², e significava uma *teoria da sensibilidade*. Do mesmo tronco etimológico da palavra grega *aisthesis* (sensibilidade), conhecemos o seu oposto “*anestesia*” (<*anaisthésia*), que significa a perda total ou parcial da sensibilidade. Fechamos todos os tratados de estética de que dispúnhamos. Não pretendíamos arrolar controvérsias tais como forma *versus* conteúdo, o fundamento do objeto defendido por Kant em oposição ao idealismo germânico de Hegel, que defendia a primazia do conteúdo, a aparência sensível da idéia contra a obra agradável, lúdica ou útil - Hegel era inimigo do “gosto”. Pretendíamos interpretar a **estela do código de Hammurabi**; nossa tarefa acadêmica era fazer uma leitura semiótica, mas como? Os estetas encontram-se longe de um consenso na relação obra de arte e sociedade. Marcuse propõe uma *estética marxista*, defende que a autonomia da arte reflete a falta de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade, tratando da substância tras-histórica da arte. Já Adorno acredita que o momento histórico é constitutivo nas obras de arte, ou seja, as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico de sua época. Dessa maneira, constituem-se em historiografia inconsciente de si mesma e de sua época, “as obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência” (Adorno, 1970: 207). A historicidade é marcante na **estela do código de Hammurabi**, pois o objeto plástico que temos diante dos olhos é um *simulacro* - a transmissão de algo que aconteceu sobre um suporte fixo e frio como a pedra de

que é feito - o objeto plástico é uma representação de fatos históricos envolvendo fatos de significação que não lhe são específicos já que já estavam presentes na época de Hammurabi e que o cinzel do artista captava e que, também, pré-existia ao cinzel e ao próprio artista. Toda a materialidade da pedra, não importa se diorita ou basalto, é um objeto paradoxal, a materialidade significativa é um sistema de diferenças, uma derivação das idéias das pessoas que a esculpiram e que a interpretaram. O que temos no papel, nos livros de história da arte e *on line* no *site* do Museu do Louvre é a imagem de um objeto de pedra produzido, há três mil anos atrás, por pessoas e para pessoas que lhe atribuíram sentidos, que realizaram discursos. Como diria Brecht: Quem erigiu o Império Babilônico? Nos livros constam nomes de reis. Os reis arrastaram as pedras? Tantos relatos. Tantas perguntas.

Trataremos a **estela do código de Hammurabi** como um discurso plurifacetado do qual seria impossível dar conta de todas as facetas. Como afirma Eco (1991:22), a pesquisa semiológica segue uma espécie de *princípio de indeterminação* visto que se utilizam as mesmas funções sociais (falar, significar e comunicar) que determinam a organização e evolução cultural. É esse princípio de indeterminação, essa opacidade discursiva que possibilita interpretações no terreno das inferências. Se, por um lado, a imagem - o objeto plástico - impregnada de historicidade impede que se fale de “*um vácuo - um lugar nenhum*”, *falácia ideológica* das ciências humanas que consiste em considerar o próprio discurso imune à ideologia, atribuindo-lhe ‘*objetividade*’ e ‘*neutralidade*’, por outro lado, esse mesmo objeto plástico conserva imagens daqueles sujeitos empíricos (humanos ou divinos) que nos deixaram essas imagens que estão aqui. A leitura semiótica, por consequência do paradoxo, requer uma espécie de investigação arqueológica na busca de dados num universo imaginário. Busca-se, através de signos, no caso da estela de Hammurabi, apreender o quadro e o cenário interlocutórios do diálogo entre humanos e deuses e suas diversas posições enunciativas, processos de humanização e divinização na delimita-

² *apud* BAYER(1979)

ção de papéis simbólicos; pois trabalha-se com um universo de sentido teoricamente vazio, visto que os sistemas de signos não são anteriores ao empenho do artista/ produtor nem tampouco estabelecidos antes da busca do intérprete/ espectador, o modo de conhecer o mundo pertence a esses sujeitos envolvidos na produção de sentido, e não a um ser / não-ser externo. Os actantes discursivos dialogam pela mediação da obra de arte na construção de suas “visões de mundo”. Essa análise trabalha com o segmento desse “mundo” criado por Hammurabi mediante a encomenda a artistas da representação (*mímesis*) da sua própria imagem ou da imagem que ele desejava ter e com o sentido possível produzido pelo “mundo” criado por nossa investigação.

Marcelo Dascal propõe uma teoria semântica a partir da imagem de uma **cebola**. Para o autor, a noção de *significado* restringe-se ao limite da frase e está confinado ao ‘conteúdo proposicional’; já a noção de *significação*, de sentido, inclui muitos outros fatores que extrapolam os limites do significado e até mesmo do texto. As camadas de significação mais internas são as que estão relacionadas com o “conteúdo proposicional” - o motivo da enunciação do falante. As camadas intermediárias são as forças ilocucionárias que dizem respeito às diferenças de *modo* ou *modalidade*, como, por exemplo, asserções, perguntas, ordens que realizam ou tendem a realizar a ação nomeada. As camadas mais externas da *cebola semântica* estão relacionadas às implicações conversacionais, que, de modo geral, têm sido tradicionalmente associadas à pragmática lingüística, como os conhecimentos de mundo, partilhados, as informações não-intencionais sobre o falante e, até mesmo, suas crenças, valores pessoais e de seu grupo social (Dascal, 1986:199-217).

Numa leitura semiótica, a produção de sentido pode focalizar uma das camadas de significação da **cebola semântica**, a ênfase interpretativa dependerá, em parte, do analista. Nessa perspectiva, essa leitura focalizará o terreno das inferências (as cascas intermediárias e externas da cebola), do qual tentaremos dar uma interpretação acerca das

condições de produção de um monumento encomendado a artistas por um monarca. Apenas como ponto de partida heurístico, observaremos o roteiro de Souriau (1983,53-79). A autora propõe uma análise existencial da obra de arte que focaliza quatro modos de existência, a seguir: **(1) FÍSICA** - uma coisa material; **(2) FENOMENAL** - um dispositivo organizado e organizador de qualidades sensíveis, suscetíveis de serem referidas a um sistema ordenado que constitui uma espécie de gama; **(3) REICA** - um todo coerente, cósmico, de seres e de coisas mais ou menos análogos aos da representação humana comum: (a) por estarem tais objetos em correspondência (como num retrato) com objetos do mundo real exterior à obra; (b) por serem totalmente fictícios (como num desenho de fantasia) e não terem outro ser além daquele que constitui a ilusão artística; (c) por se confundirem com a própria obra graças a sua organização realista (mais ou menos direta e fictícia e fabuladora) dos dados fenomenais e materiais da obra; **(4) TRANSCENDENTE** - uma espécie de *halo* ou culminância em presenças superiores mais ou menos indizíveis e como que adivinhadas através das presenças mais óbvias.

As civilizações da Antigüidade ficaram por milênios ocultadas nas monótonas paisagens da região mesopotâmica. As expedições arqueológicas, seguindo indícios e coordenadas dos livros mais antigos da Bíblia que situavam a Mesopotâmia como guardiã das origens da humanidade, encontravam apenas cidades mulçumanas no local e montículos informes que os indígenas denominavam *tells*. Só em 1843, iniciaram-se as escavações nos *tells* de Qujundjiq e Khorsabad, onde se encontravam ocultas as ruínas das cidades lendárias da Bíblia, desencadeando várias outras que tornaram possível à humanidade o conhecimento da **estela do código de Hammurabi**.

A civilização mesopotâmica, desde as origens, caracteriza-se pela habilidade em explorar os recursos disponíveis, suprindo as carências regionais. Como não havia madeira nem pedra suficientes, a população da planície que dispunha da terra de aluvião, transportada pelos rios Tigre e Eufrates,



fabricava tijolos secos ao sol, denominados “adobes”, ou cozidos em fornos, em proporções muito menores. Como se lê no *Gênesis*: “...e utilizaram tijolos em vez de pedras”.

Os povos da Mesopotâmia costumavam registrar seus contratos - vendas, arrendamentos, serviços, casamentos, donativos etc. - em tabuletas de argila (*kundurrus*), cuja validade era certificada pela impressão dos carimbos-cilíndricos das partes contratantes. As pedras vulcânicas (diorita azul, basalto negro, grés rosado) eram também utilizadas para confecção dos *kundurrus* ou monumentos mais importantes - estelas - como a representação de monarcas. Essas esculturas em baixo-relevo são uma espécie de marcos simbólicos, guardados nos templos, nos quais os reis mandavam gravar os textos das suas doações de terras, juntamente com cláusulas que constituíam uma espécie de contrato. As suas longas inscrições descrevem os limites da propriedade concedida e a posição dos marcos que a limitavam da propriedade, terminando por uma invocação aos deuses por terríveis maldições aos que ousassem mudar essas pedras de lugar. Para aterrorizar os transgressores, esculpam-se imagens dos deuses e dos seus animais simbólicos e também seus altares ao lado de enigmáticos emblemas (luas crescentes, estrelas, discos etc.) e figurações herméticas. A tríade suprema: meia-lua de *Sin*, estrela de *Ishtar*, disco radial de *Shamash* eram as divindades mais encontradas.

O motivo de adoração já era comum na cultura e tem numerosos antecedentes nos monumentos neo-sumerianos. Hammurabi apropriou-se da prática antropológica dos vários povos mesopotâmicos para erigir estelas, tradição da civilização. O ato criativo que distingue a **estela do código de Hammurabi** dos demais *kundurrus* da civilização mesopotâmica é visível na própria coisa material, no objeto plástico criado pelos artistas. Se a tradição escultórica utilizava o emblemático disco radial -halo - para representar Shamash - o deus-sol da justiça -, os artistas de Hammurabi recorreram ao processo de

hominização, numa *mímese* da imagem material do próprio soberano, como pode ser visto no baixo-relevo, o deus parece criado à imagem e semelhança do homem. Evidentemente, os escultores babilônicos sabiam reproduzir as feições do rei, esforçando-se para obter a maior semelhança para possibilitar o reconhecimento pelo povo, e esculpiram a imagem do deus Shamash à semelhança do rei. A figura humana criada para o deus *Shamash* enverga um curioso traje campanular - o manto babilônico - com alguma semelhança com os saiotes chamados *kaunakes*, feitos de pele de cordeiro e usados pelos personagens divinos sumérios. O caráter austero das figuras é assegurado, em parte, pela vasta barba que cai sobre o peito e aparece em ambos, mas, por não ser comum nas figuras da época, cria uma atmosfera assustadora. As barbas geométricas, ao mesmo tempo que se aproximam das “vestes religiosas” pela configuração campanular, amedrontam e evocam as ameaças dos *kundurrus*. Cria-se um efeito de cumplicidade e semelhança entre Hammurabi e o deus. As duas cabeças esculpidas distinguem-se apenas pelo adorno: o deus utiliza o barrete sagrado com quatro pares de chifres; o governante usa um chapéu similar aos dos guerreiros da época de Gudéia.

Gudéia (III milênio a.C.), sétimo *patesi* de Lagash, governou durante quinze anos e construiu templos e palácios. Lagash foi a cidade cujos chefes jamais se atribuíram o título de rei, mas sim o de *patesi*, ou governador. Gudéia destacou-se por ter sido talvez o governante que mais retratos deixou, formando um impressionante conjunto escultórico (o Museu do Louvre conserva doze delas). A Estátua de Gudéia, *patesi* de Lagash, difere das outras do mesmo tipo pela ausência de inscrições na vestimenta; é também chamada estátua anepígrafe. A serena majestade e o intenso fervor religioso se espelham na imagem de Gudéia, cujas inscrições o proclamam repetidamente “mantenedor da ordem e da justiça” e que se dedicou inteiramente às pacíficas tarefas administrativas. Em todas as esculturas, Gudéia aparece vestido como um monge, com uma túnica que deixa descobertos o ombro e o braço direito, como

Hammurabi foi retratado pelos artistas. Ao retratá-lo semelhante a Gudéia, os escultores evocam o discurso “mantenedor da ordem e da justiça” que Hammurabi deseja proferir. Na concepção do baixo-relevo, os artistas de Hammurabi adotaram, também, esquemas estilizados, herdados do período de Gudéia, Hammurabi aparece com o braço erguido em cima do manto preso ao ombro esquerdo, e deixando o ombro direito livre. A indumentária que veste o imperador babilônico assemelha-se muito à túnica de Gudéia, aproximando-o do governante que se destacou por dar a impressão de serena majestade e de intenso fervor religioso, qualidades de prestígio na cultura babilônica.

Se o discurso de Gudéia fez com que Lagash desfrutasse dos benefícios da paz e de uma extraordinária prosperidade, usar a veste, isenta de criptogramas restritivos e punitivos, fazia crer que Hammurabi também evocaria prosperidade para a Babilônia. O deslocamento das colunas de texto - as 282 leis - da veste para abaixo das figuras, até a base da estela, sugere que são emanadas pelo deus da justiça, e não do “simples e sereno” governante. Hammurabi coloca-se no papel discursivo de intérprete, ao mesmo tempo da “vontade da lei” e da “vontade do deus”, princípio hermenêutico dos sistemas de justiça contemporâneos.

A estela de Hammurabi enfatiza a fase acádica da humanização dos deuses, sem ostentar os monstros terríficos de cabeça de serpente, corpo de felino, asas e garras de águia, cauda de escorpião e dragões presentes no vaso das libações de Gudéia, por exemplo. Hammurabi resgatou apenas a simplicidade, um forte argumento da verdadeira nobreza daquele príncipe. Deixa para trás vestígios hereges das cerimônias religiosas dos sumérios, elevando Marduc - a divindade agrária primitiva - a principal deus da Babilônia, famosa pela beleza de seus jardins, garantindo a unidade religiosa.

Os livros de arte descrevem o trono do deus-sol como uma porta de um templo - o nome Babilônia significa “porta de Deus”. Entretanto,

percebemos, no assento ou trono em que aparece o deus Shamash, semelhança a um *ziggurat*, monumento ou torre de degraus erguidos para que a divindade pudesse descer do **céu à terra**. Nos fantásticos campos de ruínas, encontram-se esses monumentos na maioria das cidades sumérias: Ur, Uruk, Lassa, Eridu etc... Essas construções *ziggurat* tinham de três a sete andares, cada um dos andares de base mais reduzida que o anterior, e correspondiam ao tipo de edifício que a Bíblia descreve como a “Torre de Babel”. As imbricações debaixo dos pés do deus Shamash, em forma de pequenos trapézios irregulares (parecendo escamas sobrepostas), sugerem pedras ou apertados picos montanhosos de um monte simbólico que, na composição geométrica, pode corresponder ao Monte Sinai dos hebreus. A montanha, em várias civilizações, é vista como lugar sagrado onde o homem toma contato com o divino.

Dessa maneira, evoca-se a consciência mítica onde tudo deve ter tido sua origem, pois o mito consiste numa “história perene”, história dos acontecimentos que são eternos, porque se repetem. Hammurabi parece, em parte, com Gudéia (um mito humano), impregnado de simplicidade e parece também com Shamash (um mito divino), impregnado pelo poder do sagrado. Os mitos se transformam nos paradigmas de todos os atos humanos significativos, porque, de alguma maneira, contam como algo veio à existência ou como foi criado um padrão de comportamento, uma instituição ou maneira de trabalhar. Com essa “narração gráfica”, Hammurabi cria uma profecia fundada na esperança e na confiança, assegurando a origem divina das leis - uma revelação - e o sacrilégio de sua violação, o que, na época, não seria difícil, considerando que os babilônios eram essencialmente religiosos, acreditavam nos acontecimentos como manifestações divinas.

A cena alude ao poderio divino sobre a terra, mas também cria um espaço onde o homem estabelece contato com o divino pela simplicidade e relação direta entre as duas figuras. As criptografias não são fáceis de entender, mas, naquele tempo, deveriam ser entendidas até por quem



não soubesse ler os caracteres cuneiformes - os babilônios produziam sentido a partir dos símbolos e do ouvir falar das leis que bastariam para criar receio de transgredir as vontades da lei e dos deuses. Assim, a **estela do código de Hammurabi** merecia uma veneração supersticiosa, constituindo-se *tabu* - quem o violasse colocava em perigo a própria existência.

A tradição das estelas persistiu na civilização; outros baixos-relevos foram encontrados com o mesmo tema do monarca dialogando com o deus solar, representando as “sacras conversações” com outros príncipes de outras cidades babilônicas. Os artistas, certamente, possuíam técnicas e idéias superiores às que lhes era permitido demonstrar - observa-se que a figura de Hammurabi está de perfil, mas a de Shamash preserva a lei da frontalidade. No caso da estela do código de Hammurabi, os artistas anônimos conseguiram transmitir a identidade do divino com o humano, ao ponto de omitir a fonte da enunciação das inscrições do código de leis. Seja por convenções artísticas, seja por restrições religiosas, limitavam-se a algumas formas tradicionais da arte, tais como as estelas, abstendo-se de revelar toda a extensão de sua arte. Em muitos períodos da História, os artistas depararam-se com essa mesma dificuldade de conciliar conflitos e desafios. Tolhidos por forças sempre superiores às suas, esforçavam-se em encontrar formas de subterfúgios que, sem entrar em choque direto com os poderes estabelecidos, conseguiram transmitir, com a maior fidelidade possível, seus sentimentos e suas idéias e, dessa maneira, podiam contribuir para a transformação da sociedade. Se Hammurabi triunfou, venceu também a força de expressão dos artistas que conceberam e construíram as estelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- ARTE nos séculos. São Paulo: Abril Cultural, 1969. v. 1.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
- BURNS, Edward McNall. *História da civilização Ocidental: do homem das cavernas às naves espaciais*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- DASCAL, Marcelo. A Relevância do Mal-entendido. *Cadernos de estudos lingüísticos*, n. 1, p. 199-217, 1986.
- ECO, Umberto. *A definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ENCICLOPÉDIA dos museus. São Paulo: Melhoramentos, 1979 : louvores.
- HISTÓRIA DA ARTE. : Salvat, 1980.
- HISTÓRIA geral da arte: Prado, 1995: Escultura I.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas : UNICAMP, 1993.
- MARCUSE, Hebert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- ROHDEN, Humberto. *Filosofia da Arte: a metafísica da verdade revelada na estética da arte*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1966.
- SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Recife: UFPE, 1979.