

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Uma inscrição em cuneiforme persa no “Salão Assyrio” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909)

Matheus Treuk Medeiros de Araujo, Alex Mazzanti Jr.

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15855>

Submetido em: 2026-04-16

Postado em: 2026-06-08 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

Uma inscrição em cuneiforme persa no “Salão Assyrio” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909)

Matheus Treuk Medeiros de Araujo (UERJ/DARQ)

<https://orcid.org/0000-0003-4500-8279>

Alex Mazzanti Jr. (UFRJ)

<https://orcid.org/0000-0003-4448-9672>

Resumo: O presente artigo visa a fornecer uma tradução da inscrição persa antiga, em cuneiforme persa, presente no Salão Assyrio do *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro, inaugurado em 14 de julho de 1909. Para tanto, analisamos a inscrição cuneiforme a partir de três níveis analíticos: (i) seu lugar na história da recepção da Antiguidade próximo-oriental na Europa e nas Américas, do final do século XIX e início do século XX; (ii) seu lugar no programa decorativo do Salão Assyrio; e (iii) seus aspectos filológicos e epigráficos. Concluímos que a inscrição representa uma adaptação a partir de outras inscrições conhecidas pelos europeus no final do século XIX, provavelmente seguindo o modelo de uma composição parisiense anterior realizada pelos ceramistas da companhia *Grès Muller*.

Palavras-chave: Salão Assyrio; Orientalismo; Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Pérsia Aquemênida; Império Neoassírio.

Contribuição de Autoria (CRediT): Todos os autores contribuíram igualmente para: Conceptualization, Methodology, Investigation, Formal Analysis, Writing – original draft, Writing – review and editing. Todos os autores aprovaram a versão final deste manuscrito.

Conflito de interesses: Não há conflitos de interesse a serem declarados.

Declaração de Disponibilidade de Dados de Pesquisa: todos os dados relevantes estão incluídos no artigo.

An Old Persian cuneiform inscription in the Assyrian Hall (“Salão Assyrio”) of the Municipal Theater of Rio de Janeiro (1909)

Abstract: This paper aims to offer a translation of the Old Persian cuneiform inscription at the Rio de Janeiro's Assyrian Hall (“Salão Assyrio”), inaugurated on 14 July 1909. The authors examine the cuneiform inscription across three analytical levels: (i) its place in the history of the reception of Ancient Near Eastern antiquities in Europe and the Americas from the 19th to the 20th centuries; (ii) its role within the decorative program of the Assyrian Hall; and (iii) the philological and epigraphical aspects of the text. The authors conclude that this inscription was an adaptation based on other inscriptions known to European scholars since the 19th century, probably following a model of a previous Parisian composition produced by the Grès Muller Company.

Keywords: Salão Assyrio; Orientalism; Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Achaemenid Persia; Neo-Assyrian Empire.

Em uma visita ao Salão Assyrio do *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro em 2025, o professor Alex Mazzanti Junior (UFRJ), especialista em estudos clássicos e linguística indo-europeia, identificou que a inscrição cuneiforme presente no painel principal da sala trazia uma composição (moderna) em persa antigo cujo conteúdo não era ainda conhecido pelos curadores do salão. O professor Alex gentilmente compartilhou imagens do texto cuneiforme com o professor Matheus Treuk (UERJ), especialista em Pérsia Aquemênida. Após conversarem entre si sobre o tema, os autores contataram o *Theatro Municipal* e foram cordialmente recebidos por Raquel Villagrán Seoane, da equipe do Centro de Documentação (CEDOC), bem como por outros funcionários do *Theatro Municipal*, obtendo imagens de alta resolução da inscrição e documentos históricos sobre o salão. Graças a esse esforço em conjunto, os autores puderam propor a presente tradução, que também é acompanhada de breves notas históricas.

Os autores, portanto, agradecem imensamente às equipes do *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro – setores educativo, de documentação, de comunicação e administração – pela gentileza, apoio e colaboração para que esse artigo fosse possível.

Introdução: nem persa, nem assírio... um salão francês

O historiador da arte Renato Menezes Ramos, em artigo de 2011, demonstrou como os arquitetos e intelectuais da primeira metade do século XX, como Adolfo Morales de los Rios e Gustavo Barroso, tinham grande interesse pela natureza do programa decorativo do Salão Assyrio, inaugurado em 14 de julho de 1909, junto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nos jornais da época, los Rios e Barroso debatiam, em particular, se o tal “restaurante assírio” não deveria ser considerado “persa”, já que ele se apropriava das imagens de artefatos encontrados pelos franceses em Susa no final dos oitocentos. Não à toa, los Rios afirma n’*O Jornal* de 9 de junho de 1921 que “o *restaurante Assyrio*”, na verdade, “é persa.”

Alguns anos antes, na obra *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, de autoria de João do Rio (sob o pseudônimo de Paulo Barreto), o local já havia sido descrito nos seguintes termos:

Aqui, vê-se reproduzida em cerâmica esmaltada, a frisa dos leões e a rampa das escadas do palácio de Artaxerxes; ali, a frisa dos arceiros, original da sala do trono de Dario I^o e os enormes Kerubs,¹ guarnecendo as escadas; acolá, os Guilgamech,² do palácio de Sargon, em Khorsabad. E os próprios buffets reproduzem a forma decorativa dos degraus do trono de Xerxes, em Persepolis. Então a impressão é tremenda. O tecto que parece esmagar, as evocações de grandes ciclos históricos em que a Grécia sentia a Ásia colossal, a evocação desses períodos pela reprodução dos frisos, tudo isso ainda é mais aumentado pelo prolongamento multiplicado, reflectido nos espelhos engastados em bronze antigo, pelo murmurio das fontes d'água remorejando sobre piscinas esguias, pela iluminação leitosa das lampadas de formas originalíssimas (BARRETO, 1913, p. 98).

Neste trecho, o autor reconhece a inspiração persa para o salão e indica os sítios arqueológicos que lhe haviam servido de protótipos: Persépolis, Khorsabad³ e Susa – esta última, indiretamente, mediante a menção ao friso dos arceiros e ao Apadana de Artaxerxes II.⁴

Os comentaristas da primeira metade do século XX identificaram, portanto, corretamente os temas predominantes do programa decorativo como pertencentes ao repertório visual do Império Persa Aquemênida (c. 550-330 AEC). A própria planta do recinto, aliás, imita a estrutura de um salão hipostilo persa, como o Apadana de Artaxerxes II, com uma área quadrangular central

¹ Os “kerubs” ou “querubins” da mitologia judaico-cristã eram entendidos como análogos aos *lamassū* das mitologias próximo-orientais vizinhas, isto é, touros alados com rosto humano e diversas funções apotropaicas. Atualmente, não há consenso sobre a aparência original dos querubins (EICHLER, 2015).

² Gilgámesh, herói de uma epopeia mesopotâmica cujas primeiras versões datam do terceiro milênio AEC. Cf. Brandão (2017).

³ Ou Dur-Sharrukin, capital de Sargão II (722-705 AEC).

⁴ Ademais, nesta e em outras passagens da obra *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, o autor emprega uma linguagem típica do orientalismo ocidental dos séculos XIX e XX, ressaltando o caráter multiétnico dos impérios asiáticos e sua oposição ao mundo Greco-Macedônico (BARRETO, 1913, p. 97-98).

multicolunada cercada por três pórticos. Em outras palavras, o Salão Assyrio seria, ele próprio, um “Apadana”, conforme o entendimento da época: um salão de audiência repleto de colunas.⁵

Quanto à capital neoassíria de Khorsabad, o salão contém, de fato, em uma de suas fontes, a réplica de um relevo desse sítio arqueológico, a saber, a imagem de um herói (vulgarmente associado a Gilgámesh) agarrando um leão (**figura 1**).⁶ Além disso, o salão contém vários *lamassū* com detalhes típicos do período de Sargão II. Formalmente, ademais, o painel central do Salão Assyrio evoca os monumentos de Nínive e Nimrud/Kalhu (e.g., a cena de libação do rei com os quatro leões mortos), reimaginados sob roupagem Aquemênida.



Figura 1: Réplica de relevo de Khorsabad em uma das fontes do Salão Assyrio. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁵ Atualmente, não há consenso entre os especialistas sobre o significado deste termo (RAZMJOU, 2010, p. 231-233; SCHMITT, 2014, p. 29).

⁶ O relevo preservado no Louvre (AO 19862) pode ser conferido no seguinte local: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010122688>. Acesso em: 15 abr. 2026.

Tal fusão, em si, é loquaz quanto ao caráter eclético do salão e seus princípios imaginativos tipicamente orientalistas, indiferentes às particularidades de cada sociedade da Ásia Ocidental Antiga. De fato, conforme a influente tese de Edward Said (1978), a arqueologia dos séculos XIX e XX nunca foi uma ciência desinteressada, mas servia ostensivamente à agenda ideológica do neocolonialismo europeu, viabilizando a extração das riquezas e relíquias asiáticas para sua exposição em feiras e museus nacionais, como símbolo da dominação ocidental sobre o globo.⁷

De fato, a principal influência na concepção do salão foi a missão arqueológica de Marcel e Jane Dieulafoy em Susa, no Irã Qajar, cujas descobertas chegaram a Paris em 1886, formando o “Salão Dieulafoy” (ou a “Grande Sala de Susa”) do Museu do Louvre. Esse espaço, com protomos (capitéis) de touros e frisos de leões e arqueiros, foi aberto ao público em 1888 (CHEVALIER, 2020, p. 2). As descobertas de Susa foram também popularizadas em diversas publicações do casal Dieulafoy, os quais registraram, em seus diários e em artigos, a partir de 1885, imagens e descrições de diversos artefatos, como o friso dos arqueiros e algumas inscrições cuneiformes persas, elamitas e acadianas. Uma obra monumental em quatro volumes, *L'Acropole de Suse* foi publicada por Marcel Dieulafoy entre 1890 e 1892, tornando-se referência acadêmica sobre o assunto. Jane Dieulafoy, por sua vez, retratou cenários e ruínas da Ásia Ocidental num livro popular de 1887 intitulado *La Perse, la Chaldée, la Susiane*. Algumas inscrições Aquemênidas de Susa, por fim, haviam já sido publicadas na imprensa francesa por Jules Oppert (1879).

Em Paris, a chegada dos objetos escavados em Susa teve seu impacto amplificado pela Exposição Universal de 1889 – a mesma que inaugurou a Torre Eiffel –, pois, nela, foram expostos pavilhões “persas” exibindo os recentes achados do casal Dieulafoy,⁸ além de “casas assírias” com imagens das peças

⁷ Ao longo dos séculos XIX e XX, a postura nacionalista e neocolonial das principais potências europeias conduziu à agressiva ocupação da Ásia e da África. Na Ásia Ocidental, ao longo do século XIX, a Inglaterra, a França e a Rússia se envolveram em diversos conflitos com o Irã da Dinastia Qajar (1795-1921) e o Império Turco Otomano, ora atuando como aliados, ora como adversários do sultão e do xá (LARSEN, 1987; HOLLOWAY, 2007; NEZAM-MAFI, 2012, p. 319-364).

⁸ O “Salão Persa” do Museu do Louvre é, ainda hoje, majoritariamente decorado com as peças trazidas a partir das escavações dos Dieulafoy e, em menor medida, de Jacques de Morgan (1897-1902) e Roland de Mecquenem (anos 1910-1920).

extraídas do Iraque ao longo do século XIX por Paul-Emile Botta, Victor Place e Ernest de Sarzec (CHEVALIER, 2020).

Os numerosos laços entre o Salão Assyrio carioca e os artefatos arqueológicos preservados em Paris são evidentes, como será mostrado adiante, mas, ainda assim, é importante notar que o modelo dos salões assírios ingleses só poderia ter tido uma influência indireta e residual sobre o Brasil. É verdade que, antes das exposições francesas, o *bestseller* de Layard, *Nineveh and its Remains*, publicado em 1848, já havia promovido a disseminação de histórias sobre as aventuras arqueológicas no oriente entre os britânicos. Além disso, as descobertas de Layard em Nínive e Nimrud geraram grande frenesi, sobretudo com a chegada das primeiras estátuas colossais de *lamassū* no *British Museum*, em Londres, em 1852. A febre da “assiriomania”, impulsionada tanto pelo interesse popular quanto pela ambientação histórica das narrativas veterotestamentárias, levou à decoração de salões e teatros com a arte próximo-oriental antiga – como ocorreu, por exemplo, com a criação da célebre “corte de Nínive”, no Crystal Palace, Sydenham Hill. No entanto, o “salão assírio” de Londres, foi, lamentavelmente, destruído por um incêndio em 1867, tendo deixado poucos registros para a posteridade (MALLEY, 2012, p. 127-160).

Emile Muller e o Salão Assyrio do Rio de Janeiro

Como dissemos, a Pérsia Antiga foi tematizada na Exposição Universal de 1889, em Paris, no que se tornaria um dos mais importantes eventos da França ao final dos oitocentos – basta lembrar que a Torre Eiffel, uma das instalações mais populares do evento, continua a ser um ícone da cultura francesa. Nessa exposição, a civilização persa figurou em diversos pavilhões e exposições abertos ao público, como no *Pavillon des Travaux-publics*, no *Palais des Arts-Libéraux* e na *Histoire de l'habitation humaine*. Nesse último caso, a ideia era fazer uma espécie de exposição enciclopédica de estratégias de construção e habitação dos povos do mundo. A função dessas exposições universais era instrutiva, mas também propagandística, já que simbolizava o conhecimento e o controle do Estado francês sobre todas essas culturas do mundo, vistas, à moda evolucionista da época, como tecnicamente inferiores.

No Pavilhão das Obras Públicas (*Pavillon des Travaux-publics*), foram expostas réplicas dos arqueiros de Susa em cerâmicas esmaltadas coloridas e uma maquete explicando os meios técnicos utilizados pelos arquitetos persas para a montagem das colunas com capitéis bicéfalos (CHEVALIER, 2020, p. 17). Já no Palácio de Artes Liberais (*Palais des Arts-Libéraux*) foi apresentada uma reprodução do Apadana de Artaxerxes II, com decorações policromas e capitéis em forma de animais. O célebre orientalista Clermont-Ganneau descreveu as instalações no *Journal Officiel de La République Française* de 15 de setembro de 1889:

Sob a forma de um modelo em relevo em tamanho reduzido, o Sr. Dieulafoy expõe uma restauração completa do Apadana, ou sala do trono, construída em Susa sob o reinado do rei Aquemênida Artaxerxes Mnemôn.⁹ A quase totalidade dos elementos dessa restauração monumental foi-lhe fornecida por suas escavações em Susa, salvo por alguns detalhes apenas; para estes, recorreu a analogias tomadas dos edifícios de Persépolis e mesmo a certos espécimes da arquitetura assíria. O efeito produzido é verdadeiramente impressionante; e o que contribui para aumentá-lo é a riqueza das decorações policromas empregadas tanto no exterior quanto no interior. O Apadana consiste em uma enorme sala quadrada, hipostila. Em três de seus lados — leste, norte e oeste — ela é fechada por muros duplos externos a pórticos de duas fileiras de seis colunas cada. Esse vasto conjunto cobre uma superfície de cerca de dez mil metros quadrados. A face sul não possuía muro nem pórtico. Aberta em toda a sua largura, ela permite ver o interior: o teto, reinando sobre vigas aparentes, é suportado por trinta e seis colunas dispostas seis por seis, medindo cada uma mais de vinte metros de altura. Os capitéis de todas essas colunas, com fustes estriados e esmaltados, são formados por dois protomos de touros acoplados. O teto é um terraço plano. No exterior, o entablamento é coroado por uma cornija ornamentada com um friso rendilhado de merlões, em tijolos esmaltados; desfilam ali vinte e dois leões passantes, no meio dos quais figura, engajado a meio-corpo em seu círculo místico, o grande deus persa Ahuramazda. Sob os pórticos correm os frisos de faiança onde são representados os famosos arqueiros da guarda real, os “Imortais” do grande rei, agrupados em pelotões de dez. O Apadana não

⁹ Artaxerxes II.

era, propriamente falando, a residência habitual do monarca, que permanecia normalmente nos palácios de suas esposas, mas uma sala de aparato destinada às audiências solenes e às grandes cerimônias públicas: a sala do trono. O trono repousava sobre uma base de mármore onde se encontrava gravada, em caracteres cuneiformes, a inscrição comemorativa do edifício, que nos fornece a data exata: 404 antes da nossa era. (CLERMONT-GANNEAU, *Journal Officiel de la République française*, 15 de setembro de 1889, p. 4467).

O que lemos nessa detalhada descrição pode também ser observado em fotos tiradas pelos Dieulafoy que registram o modelo em miniatura do enorme palácio (**figura 2**). Embora não haja na fonte explicação de onde a foto foi tirada, ainda assim, a partir de imagens coletadas por Autret (2021, p. 57-58), sabemos que não é do Pavilhão das Obras Públicas¹⁰ e que, dada a imagem panorâmica ao fundo, podem ser da pequena sala de Susa do Museu do Louvre, para onde a maquete foi deslocada após ser exibida no primeiro andar do Palácio de Artes Liberais, na Sala das Missões Científicas e Literárias do Ministério de Instrução Pública.¹¹



Figura 2: Maquete do Apadana de Artaxerxes II (DIEULAFOY; et al., [1880-1894], fólhos 33v. e 34r.)

¹⁰ A imagem em alta resolução do Pavilhão das Obras Públicas presente em Autret (2021, p. 57) está disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469731>. Acesso em: 14 de abr. 2026. Pode-se ver ao centro, um pouco à direita, metade das colunas frontais do apadana.

¹¹ Os fólhos 32v., 33r., 34v. e 35r. de Dieulafoy et al. ([1880-1894]) apresentam outros detalhes da maquete e maquetes que ilustram os métodos construtivos.

As instalações de Susa presentes na Exposição Universal foram reconstruídas pelo esforço conjunto de arquitetos, ceramistas e *faienciers* como Jean Camille Formigé, Paul Sédille, e Emile Muller, tanto no Pavilhão de Obras Públicas quanto no Palácio de Belas Artes. Muller e os ceramistas da Exposição Universal foram, aliás, aclamados como os grandes responsáveis pelo sucesso da reprodução das obras encontradas pelos Dieulafoy em Susa (CHEVALIER, 2020, p. 30-31; NAGEL, 2023, p. 77-78).

A empresa *Grande Tuilerie d'Ivry, E. Muller et Cie.* ou *Grès Muller*, localizada em Ivry, nas proximidades de Paris, fora fundada por Emile Muller em 1854. Morto pouco após o encerramento da Exposição Universal de Paris, em 11 de novembro de 1889 – alegadamente por exaustão –, Emile Muller não teve sua obra interrompida: sua empresa familiar, sob direção do filho, Louis Muller, continuou existindo, agora contando com a expertise do escultor Charles Louis Lesueur. Ela continua, portanto, a produzir cerâmica de tipo “grés” e as réplicas dos frisos policromáticos de Susa para eventos públicos e construções privadas.

A empresa Muller já havia tido sucesso ao trabalhar com cerâmica para outras exposições universais – na Filadélfia, em 1876, e em Paris, em 1878 –, e continuou exibindo o friso dos arqueiros em eventos dessa natureza em Chicago (*World's Fair* de 1893), Lyon (1894), Bruxelas (1897) e, novamente, Paris (1900). Além disso, a empresa Muller produziu réplicas do friso dos leões em imóveis franceses ainda hoje de pé, como a casa de Charles-Louis Lesueur, na Rue Camille Groult, Vitry-sur-Seine, n.º 26 (“Casa dos leões”, ou “Maison aux Lions”) (AUTRET, 2015, p. 64-70; CHEVALIER, 2020, p. 35). Uma lista ampla, embora não exaustiva, das produções da empresa até 1904 pode ser encontrada em um catálogo produzido pela empresa Emile Muller & Cie. (1904, p. 10-11, contando a partir da capa), onde encontramos a seguinte descrição, na parte referente à já mencionada exposição universal de Paris de 1900:

Os revestimentos do palácio da Pérsia e a reconstituição fiel do friso de arqueiros (do Museu do Louvre). [...] Mencionemos ainda: a reprodução em grés policroma do grande friso dos Leões do palácio de Artaxerxes, encontrado em Susa pela Missão Dieulafoy e atualmente exposto no Museu do Louvre. (EMILE MULLER & CIE., 1904, p. 10-11).



Figura 3: Assinatura da Grès Muller, Paris, como fabricante das cerâmicas policromáticas do Salão Assyrio. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Figura 4: Assinatura da Grès Muller, Paris, como fabricante das estátuas de lamassu do Salão Assyrio. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

No mesmo catálogo (EMILE MULLER & CIE., 1904, p. 218-9, contando a partir da capa), encontramos a propaganda para quem quisesse adquirir um leão com os devidos ornamentos acima e abaixo (2,25m de largura e 3,90m de altura:

700 francos cada) e também um arqueiro igualmente com os devidos ornamentos acima e abaixo (3,30m de altura e 0,62 de largura: 180 francos). As medidas dos leões são muito superiores às que encontramos no Salão Assyrio, de modo que os compradores devem ter optado por reduções dos assim chamados “Leões Assírios”, embora não dos “Arqueiros Assírios”, conforme oferecido no sumário do catálogo (EMILE MULLER & CIE., 1904, p. 12, contando a partir da capa). Aliás, é possível que essa nomenclatura esteja por trás do já mencionado controverso nome do salão.

Uma das últimas obras da empresa Muller antes de sua falência, em 1908, foi, justamente, a decoração do Salão Assyrio, no Teatro Municipal, construído entre 1905 e 1909 (**figuras 3-4**).¹² Em razão de sua relação com a história da empresa Muller, portanto, o salão do Rio de Janeiro se insere na trajetória de um longo movimento de fascínio e imaginação orientalistas instaurados pela (re)descoberta dos artefatos de Susa no século XIX, emulando obras e modelos inicialmente produzidos para a Exposição Universal de 1889, em Paris.

O texto cuneiforme persa

No painel central do salão hipostilo há uma inscrição em cuneiforme persa (**figura 5**) até hoje não traduzida para línguas modernas. Essa inscrição aparentemente não é uma cópia de qualquer outra inscrição autêntica anterior, mas uma adaptação autoral do artista. Ela se vale do conhecimento da gramática persa à época – o cuneiforme persa havia sido decifrado desde os anos 1840 – para criar uma referência à origem das imagens, criando uma variação do termo “Apadana” com a desinência do genitivo-dativo, a qual não é atestada entre as inscrições conhecidas.¹³

¹² Agradecemos a Nicole Chevalier pelas informações sobre a história da empresa de Emile Muller, em comunicação pessoal.

¹³ Até onde pudemos verificar, essa variedade não é atestada nem mesmo entre as edições antigas das inscrições de Susa, considerando-se a possibilidade de uma eventual leitura equivocada que tivesse circulado nos livros da época.



Figura 5: Texto cuneiforme persa no Salão Assírio. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Uma vez que Clermont-Ganneau menciona várias inscrições cuneiformes decorando as obras da Exposição Universal de Paris de 1889, não é possível descartar que o modelo tenha vindo diretamente de um protótipo já usado na França. Por outro lado, também é possível que ele tenha sido criado especificamente para o Rio de Janeiro, já que, infelizmente, não temos fotografias ou descrições completas de todas as inscrições anteriores para cotejamento.

É importante notar que o arquiteto francês Charles Garnier (1825-1898) estudou as coleções orientais do Louvre e as adaptou para a reconstrução de habitações persas na Exposição Universal de 1889. Garnier inseriu duas inscrições em escrita cuneiforme persa no plano de uma das suas obras, a dita “casa persa”, parte de uma “história da habitação” no sopé da recém-inaugurada Torre Eiffel. Tal fato é narrado por relatos contemporâneos de Clermont-Ganneau no *Journal Officiel de La République Française*, de 25 de agosto de 1889, e atestado por algumas imagens preservadas nos arquivos da Biblioteca Nacional da França. No entanto, no plano a que temos acesso, a inscrição

cuneiforme em persa antigo proposta menciona o *tacara* de Dario e termina com a palavra “Aquemênida” (**figura 6**), não guardando relação com a inscrição cuneiforme do Salão Assyrio no Rio de Janeiro.

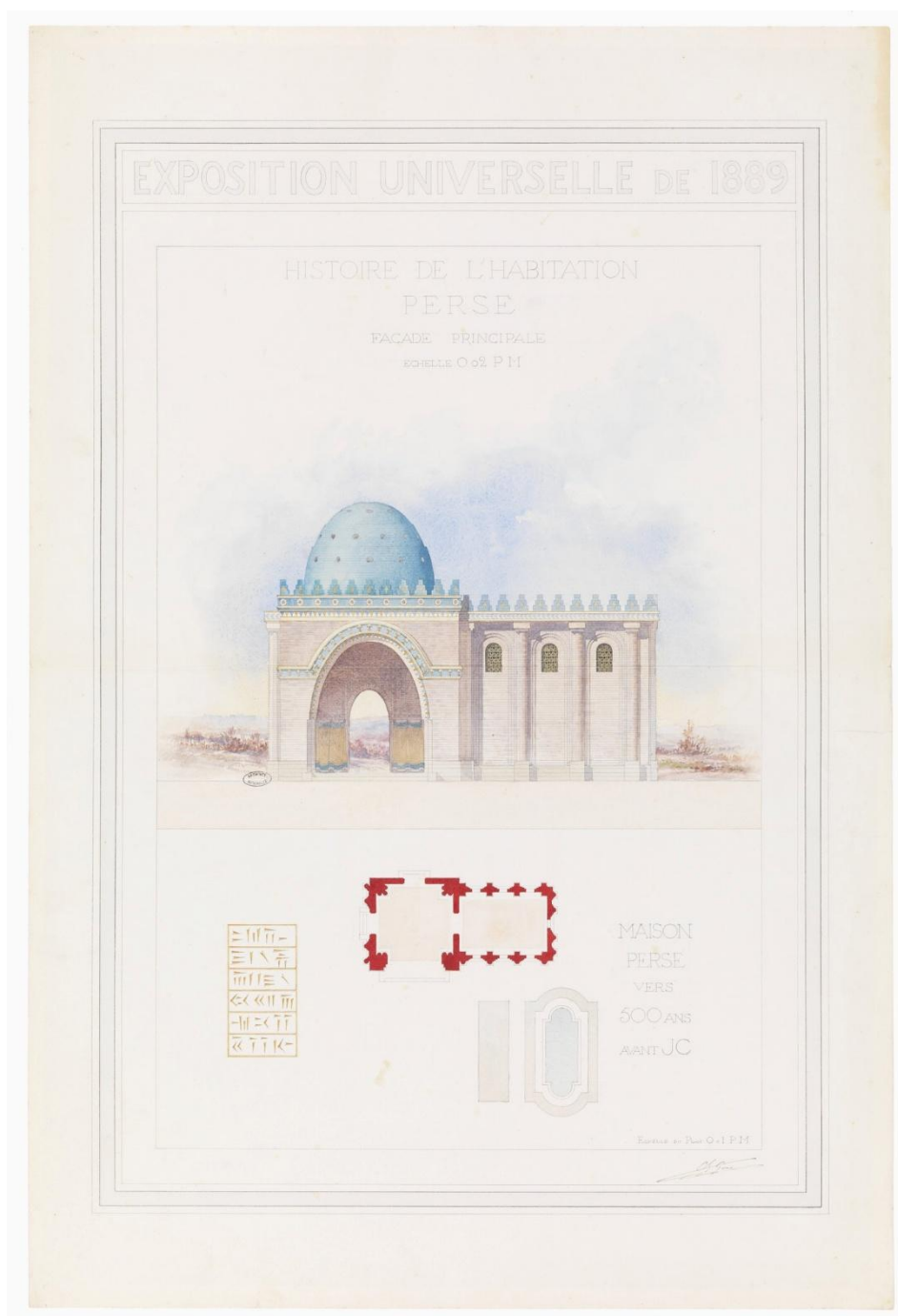


Figura 6: Plano da "Casa Persa" por Charles Garnier para a Exposição Universal de 1889. © Gallica, BNF.

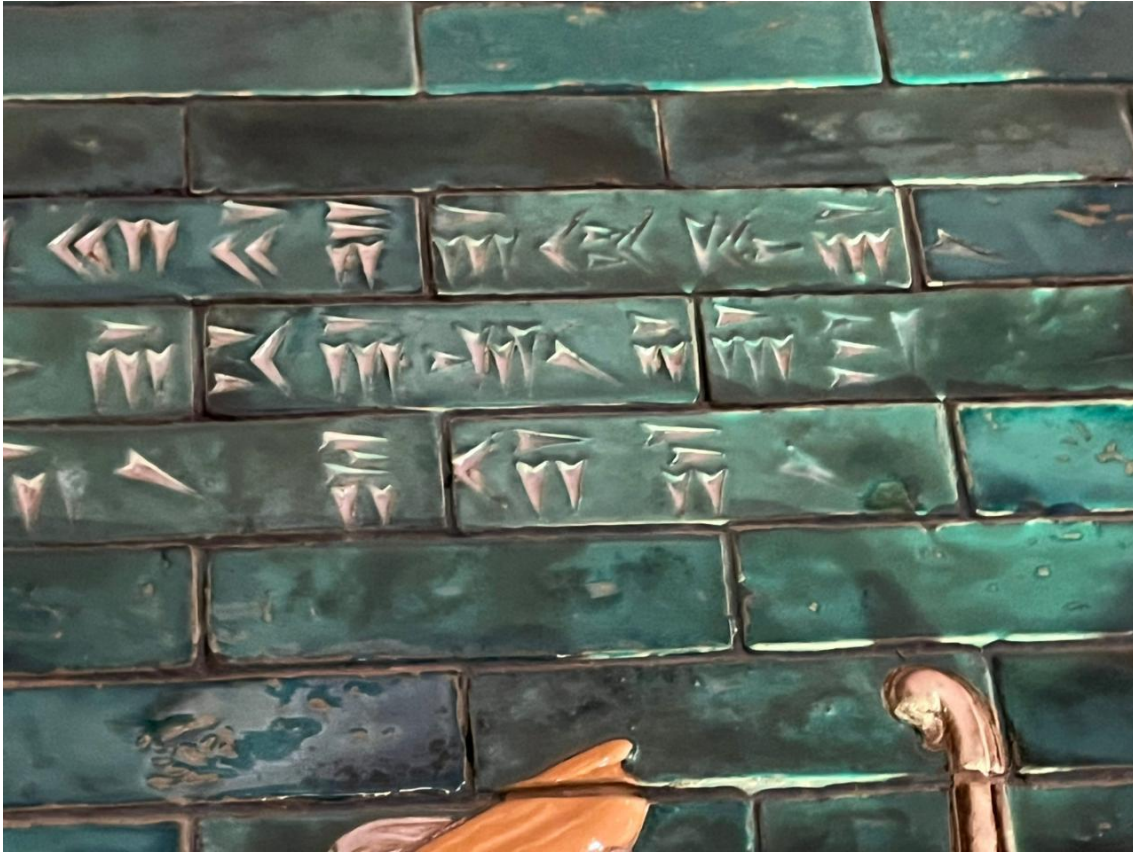


Figura 7: detalhe da inscrição, no qual é possível ver o desgaste da tinta usada para os últimos sinais da primeira linha, em particular a sequência <ha-ya>. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A transliteração do texto cuneiforme, seguindo-se a convenção de Prods Oktor Skjaervo, é a seguinte:

Linha 1	a-pa-da-a-na-ha-ya-a-:-a-ra-ta-xa-ša-ça-a-ha-ya-a-:-
Linha 2	XŠ-:-va-za-ra-ka-:- XŠ -:- XŠ-ya-a-na-a-ma-:-da-a-ra
Linha 3	ya-va-u-ša-ha-ya-a-:- XŠ-ha-ya-a-:-pa-u-ça-:

A normalização do texto cuneiforme, por sua vez, é a seguinte:

Linha 1	<i>Apadānahayā Rtaxšaḥayā</i> ¹⁴
---------	---

¹⁴ **a-ra-ta-xa-ša-ça-a-ha-ya-a / Rtaxšaḥayā:** Nome próprio de rei, aqui na forma do genitivo-dativo. No caso, Artaxerxes II, aquele contra quem Ciro, o Jovem, teria lutado, conforme registrado por um de seus mercenários, o filósofo e historiador grego Xenofonte. O nome significa “aquele cujo domínio se funda na verdade” (SCHMITT, 2014, p. 241). Essa forma do genitivo-dativo do nome aparece em várias genealogias de inscrições tardias de Hamadã e Susa.

Linha 2 *xšāyaθiya vazrka*,¹⁵ *xšāyaθiya xšāyaθiyānām*,¹⁶ *Dāra-*
 Linha 3 *yavaušahaya xšāyaθiyahayā puça*¹⁷

O texto deve ser traduzido para o português da seguinte forma:

Do Apadana de Artaxerxes, grande rei, rei dos reis, filho do rei Dario.

No que tange ao termo *apadānahayā*, Rüdiger Schmitt (2014) identifica apenas a forma do acusativo *apadānam* em todas as inscrições persas conhecidas – e apenas em inscrições tardias (de Dario II e Artaxerxes II). Isso significa que *apadānahayā* é uma inovação para a obra do Rio de Janeiro ou, talvez, a emulação de um modelo parisiense. A intenção do compositor moderno parece ter sido acrescentar ao termo a desinência do genitivo-dativo “-ahayā” dos substantivos masculinos/neutros com tema “a”, indicando, assim, a origem das imagens e de sua apresentação em cerâmica: “Do Apadana de Artaxerxes (...)”. O termo “Apadana”, embora seja geralmente traduzido como “palácio”, ainda não é bem compreendido pelos especialistas e pode se referir a um tipo específico de estrutura arquitetônica, como um salão hipostilo (multicolunado) (SCHMITT; STRONACH, 1986).

Uma vez decifrado o texto, nos parece que o principal modelo epigráfico antigo para a inscrição do Salão Assírio seria A²Sb, uma inscrição de Artaxerxes II em seu Apadana de Susa. O texto cuneiforme de A²Sb é o seguinte (GIPPERT, 2011; SCHMITT, 2009, p. 193):

¹⁵ **XŠ-:-va-za-ra-ka / xšāyaθiya vazrka**: “grande rei”, em aposição. Aqui escrito com um logograma para a primeira palavra, é um título comum na tradição mesopotâmica, como no acadiano: *šarru(m) rabû*.

¹⁶ **XŠ-:-XŠ-ya-a-na-a-ma / xšāyaθiya xšāyaθiyānām**: “rei dos reis” está escrito com um logograma seguido de outro logograma com complemento fonético para a desinência do genitivo-dativo.

¹⁷ **da-a-ra-ya-va-u-ša-ha-ya-a-:-XŠ-ha-ya-a-:-pa-u-ça / Dārayavaušahaya xšāyaθiyahayā puça**: “filho do rei Dario”. No caso, Dario II, Oco. A desinência do genitivo-dativo do nome de Dario, aqui, é um desenvolvimento tardio.

mas “-*aušahaya*” no texto do Rio de Janeiro. Essa última é uma terminação que mistura as desinências dos temas nominais terminados em “-u” e “-a”, e é usada em inscrições tardias, aparecendo quatro vezes em A²Sa, mas não em A²Sb ou A²Sc. Tal fato reforça a hipótese de composição moderna a partir da mescla das inscrições A²Sa e A²Sb.

Tais inscrições eram conhecidas na época das publicações dos Dieulafoy, no final do século XIX. Os próprios Dieulafoy publicaram a versão persa de A²Sc, que contém algumas fórmulas presentes na inscrição do Rio de Janeiro (DIEULAFOY, 1891, p. 429). Ou seja, as três inscrições têm elementos quase iguais, formulares, algo típico da inscrição monumental, o que as aproxima.

No entanto, a relação entre essas inscrições e os arqueiros não é clara. Ao descrever em detalhes suas escavações e seus achados, Marcel Dieulafoy (1891, p. 284) narra a descoberta de texto cuneiforme junto aos arqueiros:

Ao mesmo tempo em que os operários traziam à luz os arqueiros, eles extraíam tijolos cobertos de caracteres cuneiformes. [...] Em Susa, como em Persépolis, os textos trilingues eram, então, situados entre duas fileiras de arqueiros que se dirigiam uma em direção à outra. Os primeiros tijolos descobertos traziam o nome “Outâna” (Otana), seguido da palavra *nâma* e de algumas outras, *baratuv*, *tuvm* e *hadich*; os seguintes, por um singular acaso, traziam o nome do rei Dario nas três línguas oficiais do protocolo aquemênida (placa XII [p.316]). [...] [Nota 2] A frase completa, “Outâna nâma, Thoukhrahyâ poutra, Pârsa” (Um persa chamado Otana, filho de Toucra), de onde foram extraídas essas duas palavras [i.e. *Outâna* e *nâma*], ocupa em Behistun a 84^a linha da 4^a coluna. As outras três palavras são: um verbo “que ele sustente”, o pronome “tu” e o substantivo “casa, palácio”. Do nome de Dario não resta nada no texto persa além das duas primeiras letras, mas ele está quase completo em susiano²⁰ e em assírio²¹ (DIEULAFOY, 1891, p. 284).

²⁰ Elamita.

²¹ Acadiano.

A restauração do painel está ainda hoje exposta no Museu do Louvre²² e foi registrada à época pelos Dieulafoy (**figura 8**). Na imagem, há duas fileiras de arqueiros ladeando uma inscrição central e a ela voltados, de modo similar ao que vemos no Salão Assyrio (**figura 10**, mais à frente). O intrigante é o fato de não encontrarmos na versão carioca a mesma inscrição presente no modelo preservado no Louvre.



Figura 8: Painel de arqueiros voltados a uma inscrição central (DIEULAFOY; et al., [1880-1894], fólhos 20r.)

Em texto de 1885, Marcel Dieulafoy apresenta à Academia das Inscrições e Belas Letras um relato de uma de suas expedições, com menção a uma inscrição famosa já à época.

²² O painel preservado no Louvre (AOD 488) pode ser conferido no seguinte local: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10170854>. Acesso em: 15 abr. 2026. No geral, os tijolos coloridos foram reconstruídos a partir de inúmeros fragmentos dispersos, à exceção do “friso dos leões”, que estava relativamente íntegro ao ser encontrado. A maior parte do material não estava no Apadana (salão colunado), mas em outras partes do complexo palaciano ou em seus arredores (MARAS, 2010, p. 207-208).

O *tumulus* de Susa, escavado por M. Dieulafoy, é um tipo de montanha artificial, com 25 a 38 metros de altura e cobrindo em torno de 100 hectares. Esse local é bem raramente visitado por europeus. Ele foi explorado uma primeira vez, em 1851, por sir Kenneth Loftus. A descoberta do palácio de Artaxerxes Mnêmon e de uma inscrição famosa gravada sobre as bases de coluna desse edifício régio recompensou amplamente o especialista inglês de suas arduas e fadigas. Em todos os outros aspectos, sir Kenneth praticamente fracassou (DIEULAFOY, 1885, p. 240).

O plural em “bases” dá a entender que a famosa inscrição é justamente a A²Sa, apresentada em tradução no livro de Loftus (1857, p. 270-1), descrevendo suas escavações. Weissbach (1911, p. XXVII) se fia em sua descrição e nos adiciona que ela foi publicada por Loftus em fac-símiles litográficos. Segundo Loftus, esses seriam os únicos monumentos supérstites de Artaxerxes Mnêmon.

No mesmo livro, Loftus também apresenta a inscrição A²Sb em tradução: “*I am Artaxerxes, the Great King, the King of Kings, of King Darius the Son.*” (LOFTUS, 1857, p. 402). Segundo Loftus, essa inscrição se refere, sem dúvida, a Artaxerxes Mnêmon, que teria sido um grande construtor e renovador de palácios em Susa. Weissbach (1911, p. XXVII) nos explica que a inscrição A²Sb é um trilingue, numa base de coluna, encontrado e publicado por Loftus em um fac-símile litográfico, e levado, enfim, ao Louvre por Dieulafoy.

Em suma, o autor do painel com a inscrição cuneiforme, presente no Salão Assyrio (seja esse painel uma composição original, seja uma emulação de um original já exibido em Paris), se inspirou em um achado arqueológico de Dieulafoy exposto à época no Louvre, em que arqueiros se voltavam a uma inscrição centralizada. No entanto, ao invés de utilizar a inscrição lá presente, preferiu substituí-la por uma muito conhecida à época, famosa após a pioneira expedição de Loftus a Susa. Dentre as inscrições descobertas por Loftus, a versão mais enxuta e próxima à versão carioca, A²Sb, foi levada justamente por Dieulafoy ao Louvre e lá exposta. O autor do painel, portanto, uniu uma imagem muito famosa e representativa no imaginário parisiense do Apadana de Artaxerxes II a uma inscrição igualmente famosa e representativa desse Apadana,

ambas acessíveis no Louvre. Como vimos, esse autor também faz pequenas adaptações no texto, em especial nas primeiras palavras, pondo em evidência a origem tanto da inscrição, quanto das imagens. Com isso, observamos o procedimento típico utilizado no Salão Assyrio e que será desenvolvido na próxima seção: a composicionalidade eclética, que se inspira em achados das mais diversas fontes e os une numa composição moderna e própria.

Epílogo: “ideias fora do lugar”?

Uma análise iconográfica completa do programa decorativo do Salão Assyrio não é o propósito deste artigo. No entanto, é importante destacar a lógica por trás das adaptações e composições da *Grès Muller*, uma vez que atesta um potencial criativo já identificado no caso da inscrição cuneiforme, como vimos acima.

Já foi notado que a maior parte das imagens do Salão Assyrio refletiria as coleções orientais do Museu do Louvre, sobretudo os artefatos iranianos que haviam sido levados a Paris em 1886, mas também os objetos iraquianos encontrados por Paul-Emille Botta e seus sucessores desde meados do século XIX. Destacam-se, em relação a Susa, o “friso dos leões”, o “friso dos arqueiros”, o “friso dos imortais” e os capitéis de touro. De Khorsabad, como já salientado, veio o relevo do herói agarrando um leão e o modelo dos *lamassū* fluminenses, o que é aferível pelo típico chapéu com chifres coroado por plumas longas (**figura 9**) – similar, mas ligeiramente diverso, daquilo que vemos nos *lamassū* do “Portão de Todas as Nações”, em Persépolis.²³

²³ Este não corresponde exatamente aos *lamassū* conhecidos a partir de Persépolis, pois o *lamassu* fluminense traça um “polos” ou fez com chifres sobre o qual se ergue uma longa coroa de penas. Várias rosetas decoram o fez numa faixa superior e também na base. De um ponto de vista tipológico, esse chapéu é característico do *lamassu* de Khorsabad, hoje no Louvre, diferenciando-se dos modelos de Kalhu, em Londres, e dos *lamassū* do “Portão de Todas as Nações”, em Persépolis, na Pérsia, os quais possuem a coroa de penas curta e sem decoração de rosetas na base. O que o diferencia do *lamassu* de Khorsabad, por outro lado, é o arqueamento das asas, que se coaduna mais com o que encontramos no Portão de Todas as Nações.



Figura 9: Lamassu do Salão Assyrio. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

O painel central do salão, curiosamente, adota temas neoassírios, como a libação com leões após a caça, combinando-os à imagética persa, de maneira inédita. A cena de libação é conhecida em Nínive, no Palácio Norte, de Assurbanípal, e em Nimrud (Kalhu), no Palácio Noroeste de Assurnasirpal (placa B-19 da Sala B = Sala do Trono; BM 124535), mas não existe na iconografia monumental persa. Em relação à composição formal, o modelo para o Salão Assyrio foi, sem sombra de dúvida, o painel BM 124886 do Palácio Norte de Assurbanípal em Nínive. Nele, o rei verte o conteúdo da libação, há um total de quatro leões mortos no chão e a inscrição cuneiforme ocupa virtualmente a mesma posição (**figuras 10 a 12**).²⁴

²⁴ Imagens do British Museum disponíveis em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-51_1 e https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-13. Acesso em: 16 abr. 2026.



Figura 10: Painel central com cena de libação do rei persa diante de um altar de fogo. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

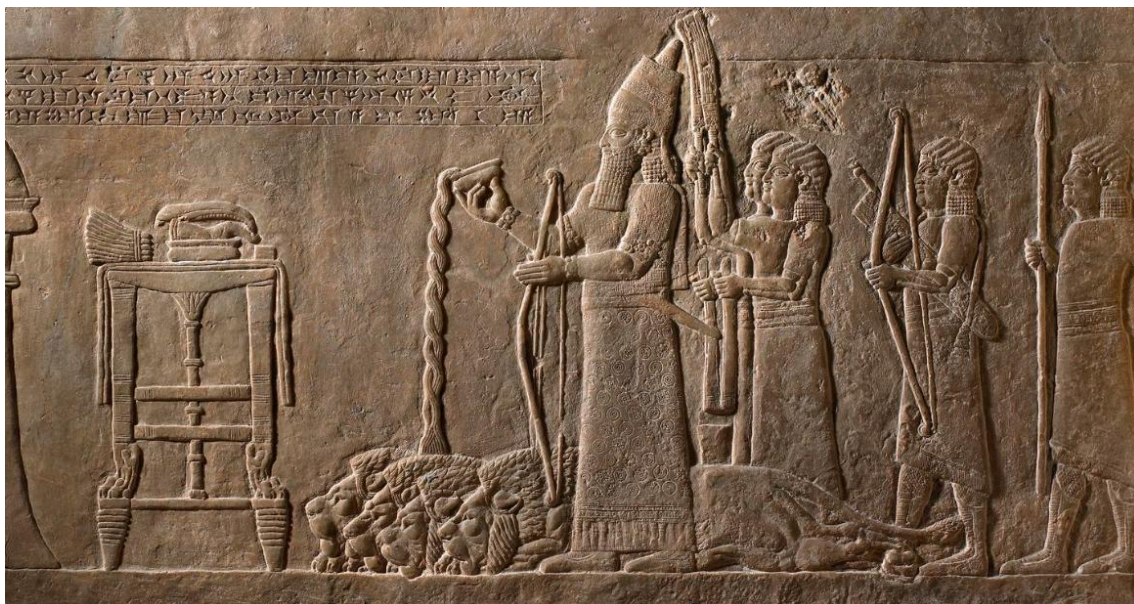


Figura 11: Assurbanipal faz libação após a caça de leões. BM 124886. © The Trustees of the British Museum.

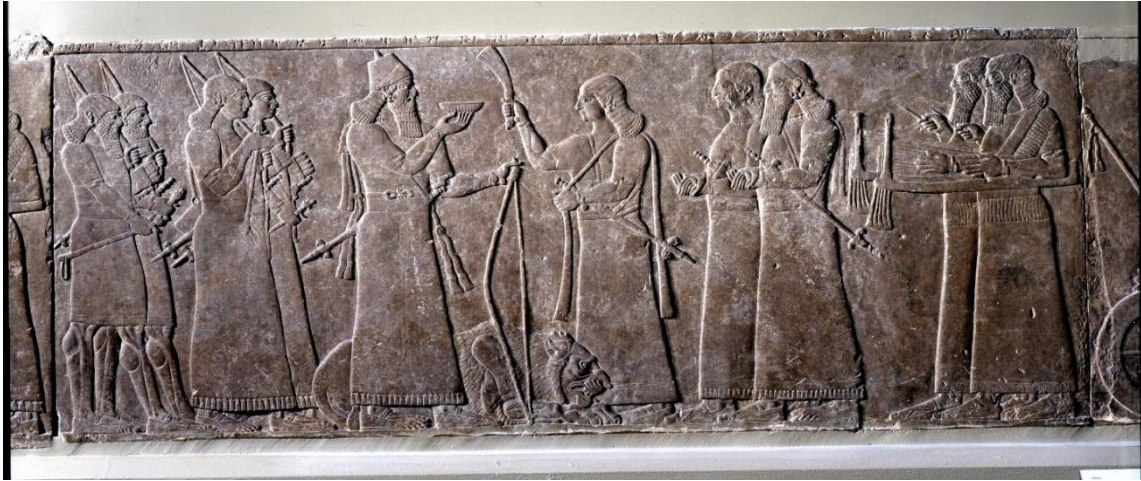


Figura 12: Relevo B-19, painel inferior, do Palácio Noroeste de Assurnasirpal (século IX AEC), com cena de libação com leão. BM 124535. © The Trustees of the British Museum.

No Rio de Janeiro, contudo, o artista, ao substituir o rei assírio e seus serviçais pelo rei persa e seus guardas, criou algo inteiramente novo. Para tal, ele se inspirou em paralelos de Persépolis e Naqsh-e Rostam, e não apenas de Susa, adaptando o tema da libação assíria à realidade Aquemênida. Os atendentes que flanqueiam o rei, por exemplo, seguram na mão direita um “abanador de moscas” cujo protótipo aparece nos relevos parietais da Sala do Trono de Persépolis, ao mesmo tempo em que, ecleticamente, seguram na mão esquerda uma “toalha” de tipo assírio, em vez da esperada toalha persa com um laço na ponta ou com marcas de dobra (**figura 13**). O altar de fogo da versão carioca que substitui, no tema original, a mesa de oferendas assíria e um incensário, evoca, por sua vez, os altares dos relevos funerários Aquemênidas de Naqsh-e Rostam (**figura 14**).



Figura 13: Relevo da cena do trono no portal sul da Sala do Trono, em Persépolis, Irã, mostrando um rei entronizado e um atendente. Atenção ao modelo de toalha e de abanador de moscas. © Carole Raddato (Frankfurt, Alemanha), 22 abr. 2019



Figura 14: Detalhe da parte superior da tumba em forma de cruz de Dario I, com altar de fogo. © Nima9170027276, 26 abr. 2024

Em outra fonte de água do Salão Assyrio, vemos também a típica cena do “controle heroico” (**figura 15**) (GARRISON; ROOT, 2001, p. 42), que decora o *tacara* de Dario em Persépolis – um herói, trajando vestes reais, a combater uma fera. A criatura retratada parece ser a mantícora (ou “martícora”), espécie de

quimera com cabeça humana, corpo de leão e cauda de escorpião, cuja descrição folclórica chegou até o médico grego Ctésias de Cnido (Ctes. F45 §14; F51a-b; LENFANT, 2004, p. 174-175). A cena é circundada por grés que replicam os tijolos coloridos susianos, enquanto uma faixa decorativa superior traz o disco alado com a figura antropomórfica de Ahura-Mazda, centralizada em meio a duas filas antitéticas de leões (*cf.* o friso com as mesmas características na **figura 1**). Uma sequência de palmetas e triângulos emoldura essa faixa decorativa em cima e embaixo. O modelo óbvio para os leões é, mais uma vez, o friso removido de Susa pelos Dieulafoy e hoje presente no Louvre, que segue o mesmo padrão de palmetas e triângulos.²⁵



Figura 15: Cena do “encontro heroico” em uma das fontes do Salão Assírio, com o herói combatendo um Mischwesen (um ser híbrido). Essa decoração reproduz relevos parietais do “tácara” de Dario em Persépolis. Cortesia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

²⁵ O friso preservado no Louvre (AOD 489 A) pode ser conferido no seguinte local: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010170855>. Acesso em: 15 abr. 2026.

No entanto, a presença de uma figura de Ahura Mazda central evoca temas ornamentais de Persépolis, como os relevos da Sala do Trono, embora, nesse caso, Ahura Mazda não seja representado em sua forma antropomórfica, como ocorre em outras decorações persepólitanas. A origem, no Salão Assyrio, de uma figura centralizada de Ahura Mazda, ladeada por fileiras de leões que a ele se voltam talvez se deva à maquete já mencionada que reconstrói o Apadana de Artaxerxes e que esteve presente na Exposição Universal de 1989 e, depois, em exposição no Louvre (**figura 16**, recorte da **figura 2**).

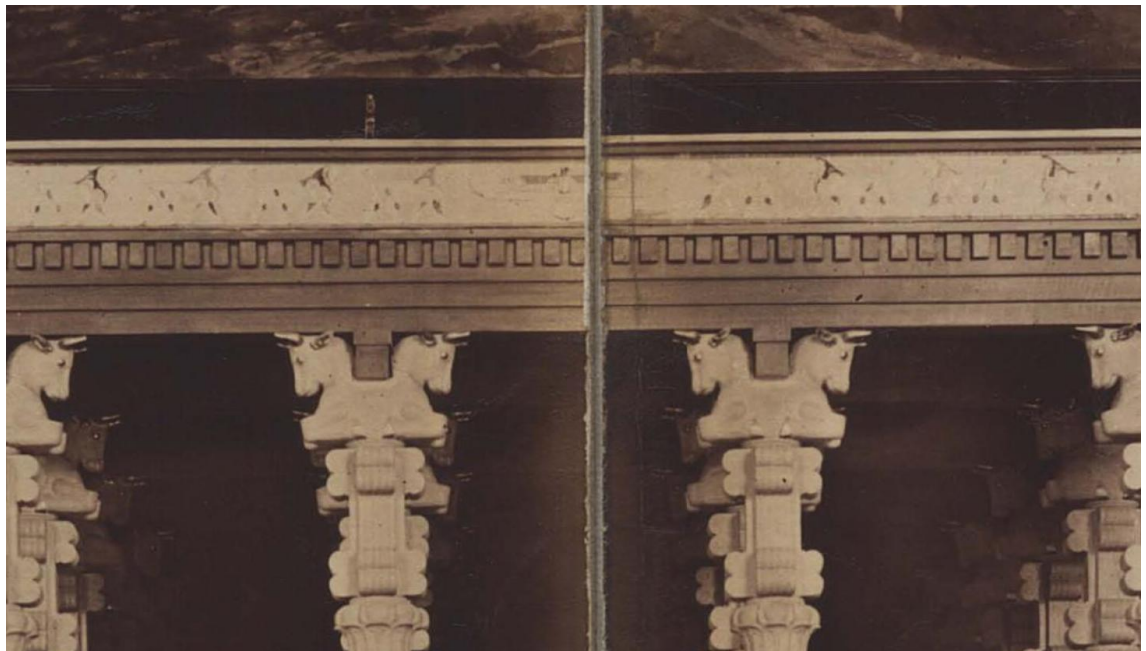


Figura 16: Destaque da figura 2.

Por fim, no balcão do café do salão, a decoração traz os “carregadores do trono” de Persépolis e Naqsh-i Rostam, na “pose de atlas” (com os braços erguidos) (ROOT, 1979, p. 147-153), em painéis posicionados lado a lado. Mais uma vez, a inspiração óbvia para esses ornamentos não é Susa, mas outras partes do império persa.

A composição de algo inteiramente novo a partir da combinação de temas presentes em diversos sítios arqueológicos e provenientes de diferentes períodos históricos é uma atestação da alta expertise e erudição da *Grès Muller*. Assim, o

Salão Assyrio constitui, sem sombra de dúvida, uma das obras mais fascinantes e excepcionais da história do orientalismo e da recepção da Antiguidade Persa, devendo ter um lugar de destaque nos estudos sobre o tema no país.

Bibliografia

AUTRET, Mathilde. *L'archéologie orientale dans les Expositions Universelles de 1855 à 2015*. Mémoire d'étude (1re année de 2e cycle) – Discipline : Archéologie, École du Louvre, Paris, 2021. Disponível em: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04223029v1/file/0-17ELE01424_M1_2020_annexes_1.pdf. Acesso em: 6 jan. 2026.

BARRETO, Paulo. *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. 1913.

BRANDÃO, Jacyntho Lins (ed.). *Sin-léqi-unninni. Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Tradução do Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHEVALIER, Nicole. Du chantier au musée: l'impact des découvertes des fouilles Dieulafoy à Suse dans l'opinion publique française à la fin du XIXe siècle. *ARTA*, v. 2020, p. 1-45.

CLERMONT-GANNEAU, Charles. *Journal officiel de la République française: lois et décrets*. Paris: Imprimerie nationale, 25 ago. 1889. p. 4150 et seq. Seção: Exposition universelle de 1889. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65424527/f8.item>

CLERMONT-GANNEAU, Charles. *Journal officiel de la République française: lois et décrets*. Paris: Imprimerie nationale, 15 set. 1889. p. 4465–4469. Seção: Exposition universelle de 1889. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2014678x/f7.item>

DIEULAFOY, Jane. *La Perse, la Chaldée et la Susiane*. Paris: Hachette, 1887. Disponível em: https://archive.org/details/ldpd_6885554_000. Acesso em: 5 jan. 2026.

DIEULAFOY, Jane; et al. *Album Dieulafoy*. Perse 6. Cariatide, bibliothèque numérique de l'INHA, NUM 4 PHOT 018 (6). [1880-1894]. Disponível em:

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/62754>. Acesso em: 14 abr. 2026.

DIEULAFOY, Marcel. Expédition en Susiane. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, v. 29, n. 3. p. 240-242, 1885. DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1885.69110>.

DIEULAFOY, Marcel. *L'Acropole de Susa*. D'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886 sous les auspices du Musée du Louvre. Troisième partie. Faiences et terres cuites. Paris: Librairies Hachettet et cie., 1891. Disponível em: <https://archive.org/details/lacropoledesusedo3dieu>. Acesso em: 15 abr. 2026.

EICHLER, Raanan. Cherub: A History of Interpretation. *Commentarii Periodici Pontificii Instituti Biblici*, v. 96, n. 1, 2015.

EMILE MULLER & CIE. *Produits Céramiques pour Constructions et Industries*. Céramique d'Art. Catalogue No 2. Construction et Décoration Architecturale. Paris: Emile Muller & Cie, 1904.

GARRISON, Mark B.; ROOT, Margaret Cool. *Seals of the Persepolis Fortification Tablets, volume I*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2001.

GIPPERT, Jost; MARTÍNEZ, Javier; KORN, Agnes. *Old Persian Corpus*. Frankfurt. 2011. Disponível em: <https://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/iran/airan/apers/apers.htm>. Acesso em: 15 abr. 2026.

HOLLOWAY, Steven W. *Orientalism, Assyriology, and the Bible*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2007.

LARSEN, Trolle Mogens. *Orientalism and the Ancient Near East*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1987.

LENFANT, Dominique. *La Perse, l'Inde, de Ctésias de Cnide*. Paris: Belles Lettres, 2004.

LOFTUS, William Kennett. *Travels and researches in Chaldaea and Susiana*. With an account of excavations at Warka, the "Erech" of Nimrod, Shush, "Shushan the Palace" of Esther, in 1849-52. New York: Robert Carter & Brothers, 1857.

MALLEY, Shawn. *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain: the case of Assyria, 1845-1854*. London: Routledge, 2012.

MARAS, Sabrina. A Reassessment of Brick Motifs and Brick-Building Techniques at Achaemenid Susa. In: CURTIS, John. SIMPSON, St John (eds.). *The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East*. London: I. B. Tauris, 2010, p. 207-220.

NAGEL, Alexander. *Colour and Meaning in the Art of Achaemenid Persia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

NEZAM-MAFI, Mansoureh Ettehadieh. Qajar Iran (1795-1921). In: DARYAEE, Touraj (ed.). *The Oxford Handbook of Iranian History*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 319-364.

OPPERT, Jules. *Le peuple et la langue des Mèdes*. Paris: Maisonneuve, 1879. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208272b>. Acesso em: 5 jan. 2026.

RAMOS, Renato Menezes (org.). “O Restaurante Assyrio é Persa... e o Café Mourisco também”, de Adolfo Morales de los Rios: Comentários e Anotações. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/persa_rmr.htm.

RAZMJOU, Shahrokh. In: CURTIS, John. SIMPSON, St John (eds.). *The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East*. London: I. B. Tauris, 2010, p. 231-246.

ROOT, Margaret Cool. *The king and kingship in Achaemenid Art*. Leiden: Brill, 1979.

SCHMITT, Rüdiger; STRONACH, David. **Apadāna**. *Encyclopaedia Iranica*, v. 2, fasc. 2, p. 145–148, 1986. Atualizado em 21 set. 2016. Disponível em: <https://iranicaonline.org/articles/apadana>. Acesso em: 5 jan. 2026.

SCHMITT, Rüdiger. *Die altpersischen Inschriften der Achaimeniden. Editio minor mit deutscher Übersetzung*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009.

SCHMITT, Rüdiger. *Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2014.

WEISSBACH, F. H. *Die keilinschriften der Achämeniden*. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/diekeilinschriftoweis>. Acesso em: 15 abr. 2026.

Contribuição de Autoria (CRediT): Todos os autores contribuíram igualmente para: Conceptualization, Methodology, Investigation, Formal Analysis, Writing – original draft, Writing – review and editing. Todos os autores aprovaram a versão final deste manuscrito.

Conflito de interesses: Não há conflitos de interesse a serem declarados.

Declaração de Disponibilidade de Dados de Pesquisa: todos os dados relevantes estão incluídos no artigo.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.