

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC SP

Francisco Marques Miranda Filho

Arte, arquitetura e arqueologia no Levante Sul à luz de Ex 31,1-11

Mestrado em Teologia

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC SP

Francisco Marques Miranda Filho

Arte, arquitetura e arqueologia no Levante Sul à luz de Ex 31,1-11

Mestrado em Teologia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Teologia, sob orientação do Prof. Dr. Gilvan Leite de Araújo

São Paulo

2021

Banca examinadora

A presente pesquisa é dedicada a meu filho Théo, cujo nome fala da paternidade e filiação divina, enquanto me faz aprendiz da paternidade e da filiação humana, e que carrego tatuado em meu corpo e coração - ὁ Θεὸς ἀγάπη ἐστίν (Jo 4,8b).

E ao Prof. Dr. Emanuel Bouzon (in **memoriam**), meu primeiro orientador na ciência - אֶרְמִי אֶבְרָם אֲבִי

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação São Paulo/Adveniat.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – nº 88887.645381/2021-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº 88887.645381/2021-00.

FRANCISCO MARQUES MIRANDA FILHO

Arte, arquitetura e arqueologia no Levante Sul à luz de Ex 31,1-11

RESUMO

A investigação proposta nesta dissertação tem como ponto de partida a nova compreensão que a arqueologia contemporânea desenvolveu sobre a classificação de toda arte e arquitetura produzida no Antigo Oriente Próximo, locus privilegiado da narrativa bíblica. A escolha de Ex 31,1-11 está relacionada não somente ao fato de se tratar da história contada sobre a origem do antigo Israel, mas, principalmente, buscar, a partir de uma releitura da perícopé, a possibilidade de que a mesma arte e arquitetura tenha sido realizada pelo judaísmo, ainda que a exegese contemporânea situe o trecho em período pós-exílico. Esta é a razão por começar a situar a narrativa na saga do Êxodo como um todo, e correlacioná-la com as outras duas grandes narrativas descritivas e prescritivas de Ex 25,1-30,38 e 35,4-39,43, que descrevem a construção do Santuário do Deserto. A pesquisa desenvolvida considerou a exuberância da arte e da arquitetura mesopotâmica em comparação com a produzida no Levante Sul, buscando oferecer um contraponto à periferia artística atribuída pela arqueologia. O trabalho não somente propôs uma análise da narrativa em si, mas investigou o problema da recusa à produção de imagens que a aniconia judaica estabeleceu como tese teológica. O argumento final do trabalho também se debruçou, brevemente, sobre a compreensão teológica que a beleza pode oferecer como fundamento sobre a relação entre a arte e a teologia na compreensão da fé. A estética teológica consiste em dizer: a arte fala da beleza, e a glória de Deus é a expressão plena dessa beleza buscada.

Palavras chaves: Arte, Arquitetura, Arqueologia, Santuário, Levante Sul, Aniconia Judaica, Estética Teológica

FRANCISCO MARQUES MIRANDA FILHO

Art, architecture and archaeology in the Southern Levant at the light of Ex 31:1-11

ABSTRACT

The research proposed in this dissertation has as its starting point the new understanding that contemporary archeology has developed about the classification of all art and architecture produced in the Ancient Near East, privileged locus of the biblical narrative. The choice of Ex 31:1-11, is related not only to the fact that it is the story told about the origin of ancient Israel, but mainly to seek, from a re-reading of the pericope, the possibility that the same art and architecture may have been produced by Judaism, even though contemporary exegesis situates the passage in the post-exilic period. This is the reason for beginning to situate the narrative in the Exodus saga as a whole, and correlating it with the other two great descriptive and prescriptive narratives of Ex 25:1-30:38 and 35:4-39:43, which describe the construction of the Desert Sanctuary. The research undertaken considered the exuberance of Mesopotamian art and architecture in comparison with that produced in the Southern Levant, seeking to offer a counterpoint to the artistic periphery attributed by archaeology. The paper not only proposed an analysis of the narrative itself, but investigated the problem of the refusal to produce images that Jewish aniconia established as a theological thesis. The final argument of the paper also briefly looked at the theological understanding that beauty can offer as a foundation on the relationship between art and theology in understanding faith. Theological aesthetics is to say: art speaks of beauty, and the glory of God is the full expression of this sought-after beauty.

Keywords: art, architecture, archaeology, sanctuary, Southern Levant, Jewish aniconia, Theological Aesthetics

LISTA DE ABREVIATURAS

AASOR	Annual of the American Schools of Oriental Research
AYBD	Anchor Yale Bible Dictionary (6 vols.), ed. David Noel Freedman (New York: Doubleday, 1992)
ASOR	American Schools of Oriental Research
BA	Biblical Archaeologist
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research
BR	Bible Review
DOTP	Dictionary of the Old Testament: Pentateuch, ed. T. Desmond Alexander and David W. Baker (Downer's Grove, Ill.: InterVarsity Press, 2003)
HBD	Harper's Bible Dictionary, ed. Paul J. Achtemeier (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1996)
IES	Israel Exploration Society
JAOS	Journal of the American Oriental Society
JBL	Journal of Biblical Literature
JCS	Journal of Cuneiforms Studies
JSOTS	Journal for the Study of the Old Testament Supplement

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas	8
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	
Ex 31,1-11 NO CONTEXTO DO LIVRO DA ALIANÇA E O SANTUÁRIO DO DESERTO COMO HIPÓTESE	19
1.1 Inserção de Ex 31,1-11 no contexto do Êxodo e do Livro da aliança	20
1.1.1 Narrativa do Êxodo e alguns aspectos arqueológicos e históricos	22
1.1.2 “Mnemohistória”	27
1.1.3 Teoria da “multidão mista” e Êxodo	28
1.1.4 Êxodo, teologia e fé	33
1.1.5 Corolário	35
1.2 Questões introdutórias à narrativa de Ex 31,1-11: instruções prescritivas (Ex 25,1-30,38) e descritivas (35,4-39,43) do Santuário do Deserto	37
1.2.1 Características da construção do Santuário do Deserto	37
1.2.2 Santuário e contexto histórico	43
1.2.3 A versão prescritiva e a executiva	46
1.2.4 Comparativo detalhado dos conjuntos de textos	49
1.2.5 Sentido teológico do Santuário Tenda	54
1.2.6 Corolário	58
1.3 A hipótese de um Santuário Tenda primitivo	60
1.3.1 Arqueologia das tendas e dos nômades pastorais	62
1.3.2 As diferentes tendas e suas funções em Israel e nos povos vizinhos	65
1.3.3 Corolário	70
CAPÍTULO 2	
ARTE, ARQUITETURA E ARQUEOLOGIA DO ANTIGO ORIENTE PRÓXIMO NO DEBATE CONTEMPORÂNEO	75
2.1 Arte e arquitetura no Antigo Oriente Próximo	76
2.1.1 Arte e Antigo Oriente Próximo – delimitação geográfica e periodização	77
2.1.2 Produção de arte no Antigo Oriente Próximo	80
2.1.3 Corolário	83
2.2 Conceitos de arte aplicados ao Antigo Oriente Próximo	84

2.2.1 Representação	85
2.2.2 Narrativa	89
2.2.3 Ritual	93
2.2.4 Corolário	98
2.3 Arte monumental versus arte periférica – desafios e hipóteses relacionados à arte do Levante Sul.	101
2.3.1 Itinerário do fim da Idade do Bronze ao Ferro	102
2.3.2 O Levante Sul – arte menor?	110
2.3.3 Corolário	116
2.4. A menorá: hipótese de arte no Levante Sul	119
2.4.1 Origem e significado da menorá	121
2.4.2 História da presença da menorá	125
2.4.3 A menorá como provável objeto de arte	130
2.4.4 Corolário	133
CAPÍTULO 3	
ANÁLISE DA NARRATIVA DE Ex 31,1-11, ANICONIA JUDAICA E ESTÉTICA TEOLÓGICA	137
3.1 Análise da narrativa de Ex 31,1-11	138
3.1.1 Análise morfológica e tradução de Ex 31,1-11	138
3.1.2 Texto segmentado e tradução em português	144
3.1.3 Análise da estrutura da narrativa	146
3.1.4 Bezalel e Ooliab, arquitetos e artistas	156
3.1.5 Corolário	160
3.2 Aniconia judaica e riqueza iconográfica Siro-palestina – uma provável resposta à periferia artística do Levante Sul	162
3.2.1 Armadilhas do estudo iconográfico	163
3.2.2 Questões abertas sobre catalogação e classificação de imagens	165
3.2.3 Invisibilidade de YHWH e aniconia judaica	170
3.2.4 Corolário	171
3.3 Estética teológica – uma relação entre arte, beleza e teologia	175
3.3.1 Arte e Teologia	176
3.3.2 Dois objetos distintos, Teologia e Estética	179
3.3.3 Beleza, Teologia e Teologia da Beleza	183

3.3.4 Corolário	190
CONCLUSÃO	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199

INTRODUÇÃO

O exercício teórico a que me proponho realizar neste trabalho, para além de uma exegese do texto escolhido como ponto de partida, é a busca por uma certa ideia de arte, hoje amplamente aceita pelos estudiosos do Antigo Oriente Próximo. Esta é uma região razoavelmente datável e definível geograficamente, na qual a grande narrativa da Bíblia Hebraica se desenvolveu, em particular o evento do Êxodo, no contexto de continuidade que o Pentateuco permite delimitar. O texto de Ex 31,1-11 está inserido num trecho maior entre duas aparentes repetições do relato da construção do Santuário do Deserto (ou Santuário Tenda primitivo), uma prescritiva e outra descritiva. Ele é carregado de nuances que evocam justamente a necessidade de definir arte e sua tipologia aplicada aos detalhes da arte produzida. Em especial, é possível o reconhecimento de que ali, naquele objeto complexo que era a tenda, não haveria apenas uma ideia teológica do que vem a ser o lugar da habitação divina, mas que a forma como o santuário foi construído fala de YHWH por meio da beleza humana de quem o executou, mesmo que seguindo suas prescrições divinas.

O texto retirado do livro do Êxodo obriga a situá-lo inicialmente na narrativa inteira do evento bíblico. Contudo, é necessário que o primeiro ponto a ser investigado seja a própria narrativa do Êxodo, sua veracidade histórica, seus elementos críticos e o que a arqueologia contemporânea traz como evidência que possa sustentar sua historicidade. É o que se pretende fazer no primeiro capítulo. Ainda assim, todo esse esforço inicial tem como pano de fundo a investigação da arte, em particular o tipo de arte do Antigo Oriente Próximo. A investigação conduzida aqui haverá de propor que os últimos estudos bíblicos arqueológicos demonstram que situar o evento do Êxodo na história egípcia é muito difícil. Considerar pura e simplesmente o relato bíblico não ajuda a dar-lhe sustentação histórica, ainda que em alguns pontos a verossimilhança entre personagens e lugares encontre algum eco naquilo que a arqueologia atual permite fazer. Uma conclusão imediata não é o abandono do texto em favor de um rigor arqueológico, mas compreender que há uma distinção entre a história contada e a história acontecida, ou seja, que a intencionalidade dos seus autores não foi relatar tal e qual se faz história hoje, mas em propor uma releitura teológica dos acontecimentos face à compreensão gradativa que a fé judaica vai construindo. Pode derivar desse argumento que boa parte do livro do Êxodo deva ser submetido na sua exegese a uma análise mais literária que histórica, e isso, há de se crer, não é um problema, porque até textos antigos também estão submetidos a seu contexto histórico. Contudo, todo o esforço de circunscrever o texto e a narrativa na história de

Israel deve levar em conta o contexto teológico, porque é a partir do olhar do crente que eles devem ser julgados em última análise.

Por se tratar de estrutura textual, antes de qualquer análise da narrativa do texto em si (Ex 31, 1-11), é necessário circunscrever a perícope na estrutura interna do livro do Êxodo, introduzindo algumas primeiras questões relativas ao objeto do trabalho que é arte do Santuário do Deserto (Santuário Tenda) e dos seus objetos cúlticos. Na segunda parte do primeiro capítulo, esta perícope termina por ser melhor explicada pelo fato de estar situada entre as duas longas tradições de escritos com as descrições do material e das técnicas usadas para a execução do santuário. A diferença sugerida pela leitura técnica dos dois textos consiste em reconhecer que a primeira apresenta aspectos tipicamente prescritivos, o que significa dizer que, para o construtor, a obediência ao modelo apresentado a Moisés no Sinai é o modo orientador de como deveria ser edificado o lugar da habitação divina. A segunda é meramente descritiva da execução, porque se ocupa de descrever todas as etapas da construção seguindo uma lógica comum da época em que a descrição das edificações seguia um padrão. Evidentemente, não é possível falar sobre o Santuário do Deserto sem pensar nos aspectos teológicos que se encontram no fundo do texto, porque é bem provável, dada a datação sugerida pela exegese textual, que seja tardio, bem posterior aos eventos narrados. A terminologia usada para falar do mesmo objeto ajuda a definir com certa propriedade de que tipo de espaço se está falando, da sua importância no contexto social, e principalmente da sua significação cúltica. É fundamental para o trabalho a definição de qual objeto estou falando, a tenda, ou sobre quais objetos estou me debruçando, os objetos da tenda. Ao definir melhor sua função prática (cúltica), será possível tentar identificar a tipologia dos objetos pertencentes à tenda e as prováveis características artísticas que o próprio texto sugere.

Por outro lado, não é possível simplesmente situar a existência do Santuário como um objeto tardio com influências tardo mesopotâmicas, razão pela qual a terceira parte do primeiro capítulo se ocupa de uma hipótese, a provável existência de um Santuário Tenda primitivo, importante para o período no qual todas as hipóteses históricas situam a lenta ocupação do Levante Sul por parte desse grupo heterogêneo de migrantes cananeus. A existência de tendas não é apenas uma característica nômade. A crise da urbanização no final do Bronze Tardio indica que houve um período intenso anterior de urbanização em que grandes cidades foram erguidas do Neolítico ao Bronze Médio. Contudo, a extensa região geográfica a qual nos referimos pressupõe não as metrópoles como as conhecemos hoje. Estas eram cidades estados importantes que constituíam, ora a sede de reinos e impérios, ora lugares de passagem das rotas

comerciais ou de migração das ondas de trânsito humano segundo os movimentos de conquista, ou mesmo quando das crises de fome e de decadência estrutural. Somado a isso, a extensão do Antigo Oriente Próximo pressupõe largas faixas de terra desérticas que não foram ocupadas. Estas terras possuíam rotas conhecidas não apenas para os migrantes, mas também para parte considerável do nomadismo do período. Nômades não vivem em construções de pedra, mas em tendas. A tenda, como veremos, tem diversas tipologias, e pode ser usada para habitação doméstica, lugar de culto, centro do poder administrativo, proteção dos exércitos, etc.

Tenda é um objeto que deixou poucos vestígios nos sítios arqueológicos. No entanto, existe uma gama de artefatos, monumentos, entre outros, cujos registros não falam apenas das características desses povos, mas de uma forma de compreensão do seu mundo, e de um esforço em impor essa expressão de poder e de vida social por meio da arte. Uma nova leitura significou a principal característica da mudança de paradigma nas investigações arqueológicas, que impuseram também maiores fontes de financiamento para a busca desses artefatos, bem como na ampliação do olhar sobre o que deles de fato pode ser dito arte. Esse tipo de pesquisa foi fundamental para expor no segundo capítulo as recentes publicações que demonstram essa mudança. Ocorreu o desenvolvimento de uma nova compreensão teórica da classificação dos artefatos trazidos pelas escavações por todo o Antigo Oriente Próximo. Estas acabaram por revelar uma arte deslumbrante com características bem definidas, que nos últimos vinte anos de pesquisa e estudos se tornou uma referência canônica, a definir com certa precisão o tipo de arte produzida por sumérios, caldeus, mesopotâmicos, babilônicos, persas, cassitas, gudea, aquemênidas e tantos outros. O modo como se classifica a arte produzida no Antigo Oriente próximo utiliza um aparato teórico robusto para dar fundamentação à tese de equiparação entre essa arte e aquela egípcia e grega. Conceitos de filosofia da arte, antropologia, sociologia, etc. fazem parte da releitura da arte no Antigo Oriente Próximo.

Contudo, a mesma arte monumental da Mesopotâmia não se reproduz visivelmente nos registros do Levante Sul, locus primário do evento bíblico, razão pela qual essa região passou a ser classificada como periférica. Numa terceira etapa do segundo capítulo, será necessário enfrentar essa problemática, porque é importante notar que o desafio de retirar da periferia o Levante Sul significa promover uma nova investigação entre os objetos ali encontrados. Mesmo que estes objetos sejam tomados em menor escala, com características distintas em relação a seus vizinhos regionais, eles precisam tomar seu devido lugar na produção artística do Antigo Oriente Próximo.

O percurso teórico proposto terminará com a apresentação de uma segunda hipótese.

Será um esforço de apresentar um objeto que é parte integrante do Santuário do Deserto, a menorá. Ela não somente atravessou os períodos da narrativa bíblica, mas permanece até hoje gravada como registro histórico num arco romano, o último testemunho de sua existência relativa à Antiguidade. A menorá é o candelabro cúltico executado no modelo dado por YHWH a Moisés. Ela aparece no Santuário do Deserto, no Santuário em Silo, e no Primeiro Templo com Salomão. Desaparece no exílio, e retorna com a reconstrução do Segundo Templo, inicialmente com Esdras. Desaparece de novo com Antíoco Epifânio após nova destruição, reaparece com Judas, o Macabeu, e permanece com Matatias Antígono. Por fim, é embelezado junto com o templo por Herodes, o Grande, para, finalmente, acabar entre os objetos que são os despojos de guerra, quando Tito destrói Jerusalém. Sua existência termina eternizada no arco triunfal do mesmo Tito, cujo irmão, o imperador Domiciniano, manda construir para retratar as conquistas do irmão.

A menorá não pode ser vista apenas como um artefato decorativo. Sua importância cultural e funcional é reforçada depois da diáspora judaica, mas sua presença em registros históricos e textuais anteriores fala da sua existência, do seu lugar no culto, e que também foi elaborada com esmero artístico. A menorá não é um simples candelabro iluminativo, mas pode ser também uma obra de arte, embora não haja nenhuma menorá encontrada nos sítios arqueológicos, afora a escultura em relevo que está à disposição no Arco de Tito, cuja datação não ajuda na aproximação com seu percurso histórico antigo.

O objeto central desse trabalho começa na obra de arte, mas não se encerra nela. O ponto de partida é o texto bíblico, é o Santuário do Deserto. Mas o que se busca nele é a compreensão do que YHWH quis ao edificar um lugar para sua presença, de uma forma em que seu modelo refletisse sua glória, outra forma de dizer sua beleza. A última parte deste trabalho se obriga a um passo a passo que enfrente o texto bíblico, a ideia subjacente no texto de arte e artista, o desafio da recusa de imagens na tradicional aniconia judaica, e o entendimento do que esta arte significa de um ponto de vista teológico. Arte fala do belo e da beleza. Sobre qual beleza se fala quando se parte de Deus?

Por isso, no terceiro capítulo, a investigação se volta, inicialmente, para a análise textual da narrativa de Ex 31,1-11. O objetivo não é a construção teórica centrada na crítica textual, análise morfológica, sintática, estilística, etc. O que se pretende é retirar do texto aquilo que se depreende na compreensão de uma provável noção de arte produzida, seja na construção da narrativa, seja nos personagens da trama. Dividir o texto e traduzir do hebraico ajuda a dar uma forma ao argumento, porque resta o enredo de uma construção literária em que artistas e obra

de arte produzida aparecem numa linguagem típica do texto bíblico. Os personagens centrais da narrativa são Bezalel e Ooliab, ambos escolhidos por YHWH para serem os construtores do Santuário. O texto permite concluir que não são apenas mestres de obra. O espaço sagrado e os objetos do seu interior são produzidos com material e técnica que sugerem um trabalho artístico e um olhar arquitetônico, razão pela qual Flávio Josefo os comparará aos arquitetos romanos do Império.

Ao falar de arte no Antigo Oriente Próximo há de se referir às formas de representação imitativa características da maioria dos povos da região, em especial no espaço religioso. Divindades e deidades representadas em imagens pictóricas ou escultóricas, arte glíptica, e outras técnicas são parte definidora da identidade e da história das regiões da Antiguidade. Este é o ponto de inflexão que a recusa à reprodução imagética de YHWH provoca, pela qual a segunda parte do último capítulo enfrenta a tese da tradicional aniconia judaica. O entorno dos povos com os quais Israel se relaciona revela uma produção de imagens de deidades surpreendente, cujo estudo realizado pela iconografia exegética demonstra o uso dessas deidades em diferentes situações do dia a dia desses povos. Questões relativas ao tipo de material usado para criar uma deidade, papel do artesão, uso em rituais e a teologia subjacente conduzem à reflexão que permeia este trabalho: a aniconia judaica foi capaz de não permitir uma produção artística relevante no Levante Sul?

Por fim, o maior desafio será estabelecer um exercício reflexivo sobre a arte e a forma como ela é compreendida no interior da fé, ou seja, em que sentido a arte e sua reflexão estética podem ajudar a reflexão teológica. Seria possível fazer uma teologia do belo ou uma teologia da beleza? Ou só é possível falar sobre o belo sem que ele afete de uma forma profunda a existência humana? Na teologia contemporânea teologia e estética foram postas em relação reflexiva tanto pela busca da forma teológica de se falar belamente de Deus, quanto pela pergunta sobre qual beleza se está falando ao adentrar o mistério da sua autorevelação na história. Os teólogos Barth, Rahner e Balthazar serão os guias no percurso final do argumento, com o objetivo de trazer os aspectos da razão teológica que sustente na experiência cristã o uso da arte como instrumento de fé, mas principalmente perguntar-se sobre a experiência estética.

É mais simples estabelecer a experiência estética no âmbito da experiência e da sensação provocada pelo objeto que conduz a pessoa na sua relação com a divindade. Mas o que faz um objeto ser obra de arte, de tal forma que esta arte lhe proporcione reflexão e experiência de fé? Por mais simplória que seja sua função, por exemplo, uma bacia de ablução cúltica feita em fundição de metal de alto valor, com ornamentos, desenho e detalhes ricos, cravejado de pedras,

ela não é mais que uma simples bacia? Acostumados com a arte literária, razão de boa parte da reflexão exegética e hermenêutica, acabamos por reduzir a experiência religiosa ao contexto da bela e bem escrita palavra, cujo rigor estético é facilmente reconhecido por quem domina a técnica e é capaz de reproduzir de igual modo o mesmo rigor. Há, sem dúvida, um rigor estético e belo na construção textual. Mas este não é meu objeto de reflexão. O que procuro está ligado diretamente à experiência histórica que a arqueologia permite ver sobre um determinado povo e lugar, neste caso, Israel e o Levante Sul. A arqueologia do Antigo Oriente Próximo foi chamada de bíblica no seu início, mas terminou por ser crítica a essa definição e terminou por dar um caráter periférico ao Levante. O mesmo se aplica à nova leitura que se fez sobre a produção artística e arquitetônica. Ao tomar com ponto de partida o Santuário do Deserto do relato de Ex 31,1-11, a busca pelo recurso à história era começar pelo Israel antigo, a fim de remontar uma trajetória que desse sustento ao argumento contrário, que existe arte e arquitetura ali produzida, embora tomada em menor escala. A arte e a arquitetura no Levante Sul permanecem um desafio a ser enfrentado.

CAPÍTULO 1

Ex 31,1-11 NO CONTEXTO DO LIVRO DA ALIANÇA E O SANTUÁRIO DO DESERTO COMO HIPÓTESE

1.1 Inserção de Ex 31,1-11 no contexto do Êxodo e do Livro da Aliança

O livro do Êxodo, *wé'ěllé šěmôt* (“estes são os nomes”) ou simplesmente *šěmôt*, título hebraico do livro que segue a antiga prática semita de nomear uma obra por suas palavras iniciais, refere-se aos “nomes” dos filhos de Jacó, cujos descendentes estão agora no Egito. Dessa forma está unido a Gênesis e indica que o Êxodo faz parte da unidade literária maior conhecida como Torá, ou Pentateuco. É a história do grupo de pessoas oprimidas no Egito, que consegue escapar, para depois viajar através do deserto até uma montanha onde Deus revela, através de Moisés, diretrizes e instruções comunitárias para um santuário nacional que eles constroem. Seu início é marcado pela dominação de um governante humano, e seu fim é um serviço voluntário a um soberano divino.

Segundo Meyers, na sua obra publicada com o título *Exodus*¹, uma breve história do estudo recente sobre o livro Êxodo apresenta uma mudança de paradigmas importante. Da geração em que a maioria dos estudiosos bíblicos aceitava a linha da história do Êxodo sem qualquer crítica, tratando sua narrativa como um fato histórico, até o questionamento sobre essa compreensão, muita coisa mudou. A tese da combinação das narrativas ou fontes separadas que dariam sustento histórico deu lugar aos esforços críticos ou diacrônicos para reconstruir as realidades históricas, sociais e religiosas, na tentativa de localizar a experiência do Êxodo no final da Idade do Bronze, em algum momento entre 1500 e 1200 a.C. O impacto das tendências dos estudos literários modernos também foi importante, porque a abordagem sincrônica a partir das críticas retóricas, narrativas, entre outras, terminou por concluir que os materiais bíblicos são inventados, e que seus autores exercitaram uma enorme criatividade em seu discurso cuidadosamente arranjado e retórico.

De um lado os revisionistas ou minimalistas afirmaram que praticamente todos os escritos bíblicos do período persa (séc. VI a IV a.C.) não possuem valor para a compreensão dos primeiros séculos da história de Israel. Esse mesmo Israel bíblico seria uma invenção literária, ou seja, uma construção ficcional produzida por grupos judeus dos séculos VI ao III a.C. a fim de evitar a assimilação e criar uma identidade face à dominação imperial. Outros aceitaram em suas análises que Israel tenha existido na Idade do Ferro (séc. XII a VI a.C.), mas insistiram que as provas da sua existência e do seu tipo de sociedade só podem vir da arqueologia ou de fontes extrabíblicas escritas. A Bíblia em si não pode ser usada, e, provavelmente, nem mesmo a arqueologia seria capaz de encontrar alguma evidência extra

¹ MEYERS, C. *Exodus*. New York: Cambridge University Press, 2005.

bíblica relevante para o passado pré-exílico de Israel. Do outro lado do debate, a perspectiva maximalista olhou para a arqueologia, bem como para os documentos do Antigo Oriente Próximo na tentativa de usar os resultados das escavações e levantamentos, juntamente com restos escritos, para iluminar e talvez até “provar” o que está no texto bíblico, da mesma forma que a arqueologia moderna e os estudos do Antigo Oriente Próximo se propuseram a fazer no início do século XIX.

No meio termo da disputa, estudiosos rejeitaram as noções binárias representadas pela oposição minimalista-maximalista. Para estes, as narrativas bíblicas não podem ser lidas como história simples. Existe uma relação entre a narrativa textual e a experiência real dos seres humanos no passado bíblico. De certo modo, é preciso reavaliar os conceitos sobre o que é a história e como ela se relaciona com os materiais bíblicos. As críticas pós-modernas ao próprio projeto de escrever história têm desafiado as formas tradicionais de usar fontes escritas para reconstruir o passado. Se já é difícil ou mesmo impossível saber o que “realmente” está acontecendo em nosso próprio mundo, qual tarefa hercúlea exige a dedicação para recuperar o que “realmente aconteceu” milhares de anos atrás? O fato é que os resultados das críticas de fontes e críticas de redação, na busca por descobrir as partes componentes do Pentateuco e recuperar o processo pelo qual foram editadas e unidas, mostraram que a Bíblia Hebraica dificilmente é uma narrativa direta e factual do passado de Israel.

É fundamental ter em conta que os autores e redatores do Êxodo não estavam escrevendo sobre os acontecimentos e povos do passado de uma forma que envolvesse o exame crítico das fontes e a tentativa de usar materiais confiáveis.

As análises literárias demonstraram que o Êxodo é uma obra cuidadosamente organizada e artística. Tem uma lógica e um plano próprios que não têm nenhuma relação com as preocupações da escrita da história moderna. Baseia-se num conjunto irrecuperável de tradições e materiais; incorpora lendas, folclore, materiais de arquivo, registos institucionais e coleções legais. Faz isso não para preservar um registro do passado, mas para demonstrar os propósitos e atos de Deus com respeito a um povo, Israel, especialmente à luz das condições na época em que um rascunho inicial dos livros bíblicos pré-exílicos foi compilado, provavelmente na era da catástrofe nacional no século VI (tradução minha).²

É possível concluir com Meyers que a Bíblia Hebraica, tomada como um todo, não é um manual de história com registos factuais dos acontecimentos. Ela conta muitas histórias com diferentes finalidades: ensinar, exortar, reger condutas, normatizar, celebrar, fazer memória, etc. Ela não é um exercício de registro históricos de eventos. Parece um livro de

² MEYERS, 2005, p.4-5.

história, mas não é. A questão então é: como conceituar o que é esta literatura e até onde ela alcança? Mas não apenas isso. Por se tratar de um texto inserido na história da formação tanto de Israel quanto de Judá, não é possível apenas tratá-lo como simples e pura literatura. A história só acontece em quem fez história. Da mesma forma a arte, quando sobrevive aos rigores dos tempos e às guerras, ela serve como outra forma de registro que permite explorar a história de quem deixou a sua própria escrita em painéis, louças, jarros, metais, pedras, esculturas, desenhos e pinturas.

Para o propósito deste trabalho, utilizar tanto a abordagem diacrônica quanto a sincrônica ajudarão a explorar a ferramenta da arqueologia, mais precisamente, a arqueologia da arte do Antigo Oriente Próximo. O objetivo é colher elementos que ajudem a apresentar a arte e a arquitetura que possam existir na narrativa do Santuário do Deserto, como um provável ponto de encontro com o modo como se desenvolveu algum tipo de arte própria aos hebreus. Aquilo que a arqueologia permite recuperar são os restos de artefatos e escritos, e estes são as ferramentas para este empreendimento. Estes restos constituem fontes primárias independentes do período que o texto parece descrever. Aqui a arqueologia se torna valiosa para estabelecer as convergências entre as referências no texto bíblico e o que pode ser recuperado dos sítios e documentos do mundo bíblico em que o texto está inserido.

1.1.1 Narrativa do Êxodo e alguns aspectos arqueológicos e históricos

O ponto de partida mais conhecido é a estela de *Merneptah*, inscrição egípcia do final do século XIII a. C. É a mais antiga referência extrabíblica ao Israel antigo, no qual grande variedade de artefatos, níveis de ocupação e restos epigráficos ligam ao Israel da Terra Prometida. Mas se considerar o período anterior, justamente a suposta partida do Egito e viagem através da Península do Sinai, a arqueologia é de pouco valor. Meyers afirma que nada foi recuperado capaz de confirmar o relato do Êxodo, nem de uma migração em grande escala pelo Sinai.³

Meyers cita uns exemplos desse fracasso. Nenhum texto jamais descoberto no Egito menciona Moisés ou Aarão, suas lutas com os líderes políticos e religiosos da terra, e a partida de um número considerável de asiáticos que haviam sido forçados a trabalhar em projetos estatais de grande escala. Apesar de extensas pesquisas e escavações ao longo dos 23.000 m²

³ HASEL, Michael G. Israel in the Merneptah Stela. *BASOR* 296 (1994), p. 45-61. Cf. WEINSTEIN, James. Exodus and Archaeological Reality. in *Exodus: The Egyptian Evidence*, eds. Ernest S. Frerichs e Leonard H. Lesko. Winona Lake: Eisenbrauns, 1997, p. 87.

da Península do Sinai, nenhum vestígio do movimento de um grupo de pessoas do Delta Oriental do Egito para o Levante Sul foi recuperado; e não há vestígios da presença humana na Idade Média e na Idade Final do Bronze. Não há identificações positivas para os topônimos mencionados no relato do Êxodo, incluindo a terra de Gósen, as cidades de Pithom e Ramsés, o Mar Vermelho e até mesmo o próprio Sinai (para o qual foram propostas até dezesseis possibilidades diferentes). Um dos poucos sítios identificados, Kadesh Barnea, o maior oásis do norte do Sinai e importante palco para os israelitas antes da sua entrada na terra de Canaã, não aparece no Êxodo.

Portanto, todas as evidências arqueológicas do Egito e do Sinai são negativas. Nem mesmo as pesquisas arqueológicas na própria terra de Israel relativas às teorias do início de Israel ajudam com o problema do Êxodo.

Centenas de novos sítios de aldeias nas terras altas que datam do período do Ferro I (século XII-XVII a.C.) foram descobertos nos anos 60 e 70. Construídos em áreas deixadas em grande parte desocupadas pelos cananeus, que viviam principalmente em sítios urbanos, cidades-estados realmente, ao longo da costa e nos vales maiores, esses assentamentos foram identificados como israelitas e ligados às tradições bíblicas da ocupação da terra por Israel, que geralmente é datada do Ferro I. Estas seriam precisamente as pessoas a quem a Estela de *Merneptah* se refere? (tradução minha)⁴

A pergunta proposta por Meyers é: quem eram esses colonos? As escavações não trazem elementos capazes de corroborar o que relatam os contos bíblicos da conquista dos grupos tribais vindos do Egito. São trinta e um locais conquistados pelos israelitas segundo Josué, mas apenas Betel se sustenta. Portanto, a hipótese de uma invasão em massa não encontra respaldo nas evidências arqueológicas. Além disso, a cultura material e as outras notícias marcam seus habitantes como herdeiros de grande parte da cultura material dos cananeus. Outro ponto, a língua encontrada nas inscrições dos períodos posteriores, e naturalmente na Bíblia Hebraica, está intimamente relacionada com a língua dos cananeus. Muitos arqueólogos e estudiosos bíblicos identificam os ocupantes dos novos assentamentos como cananeus que deixaram seus centros urbanos para se assentar por conta própria no país das colinas. Tais movimentos de pessoas foram, aparentemente, o resultado do profundo turbilhão no final do século XIII a.C, devido ao colapso da cultura urbana da Idade do Bronze Final e à desintegração do controle imperial egípcio sobre o Levante, para não dizer da extensa seca, fome e doenças. Juntos com outros grupos igualmente afetados da costa e do Norte e, talvez também, por alguns elementos pastorais do Leste, eles se tornaram conhecidos como israelitas. As aldeias relativamente

⁴ MEYERS, 2005, p. 8.

isoladas das terras altas teriam proporcionado um ambiente agradável para o surgimento de uma nova identidade étnica, com um componente ideológico reconhecendo YHWH como seu Deus.

Não pode ser coincidência que esta região se tornasse o coração da monarquia israelita. Os adoradores do YHWH não viviam ali sozinhos, mas se estabeleceram entre os cananeus e outros que também haviam procurado refúgio naquelas montanhas remotas. Um tato prolongado entre eles e seus vizinhos teria sido crítico para o desenvolvimento de uma etnia comum e, especialmente, de uma religião comum. Com o tempo, eles teriam compartilhado sua devoção a YHWH, o deus que eles reverenciavam acima de tudo por sua derrota esmagadora contra o Egito. Que esta façanha era a pedra angular da fé yahwista tornou sua religião irresistivelmente atraente para outros nas Terras Altas, que haviam sofrido com a exploração egípcia durante toda a Idade do Bronze Final. Desta forma, uma etnicidade plena teria sido forjada, uma que tinha a ideologia em seu núcleo e que ao longo do tempo viu o desenvolvimento de uma gama completa de traços de estilo de vida e tecnologia compartilhados também (tradução minha).⁵

Meyers aponta a convincente e amplamente aceita como resultado de uma teoria chamada ‘modelo de revolta camponesa’, que foi primeiro gerada nos anos 60 como um substituto para a ideia da conquista e de modelos pacíficos de infiltração. Consequentemente, sem ser intencional, esta hipótese lança dúvidas sobre o relato bíblico dos colonos de Canaã, todos sendo nômades cujos pais ou avós tinham escapado da servidão egípcia. Se muitas das novas aldeias foram realmente fundadas por cananeus deslocados ou desalojados, entre outros, o relato do Êxodo parece ser pouco mais do que um conto desenvolvido para dramatizar as suas novas povoações e justificar o seu eventual deslocamento e absorção por cananeus que ainda viviam em centros urbanos e cidades estratégicas. Mesmo aqueles que contestam essa hipótese não reivindicam uma origem egípcia para os recém-chegados.

Foram muitas as tentativas de mostrar historicidade para a narrativa do Êxodo. Apesar da aparente plausibilidade, tanto os estudiosos conservadores quanto os centristas reconhecem a falta de evidências diretas, tanto da terra de Canaã quanto do Egito e do Sinai. Ainda assim, não significa que o Êxodo e o Sinai sejam invenções puras. O que está narrado no texto como uma série de acontecimentos momentâneos não passaria mais do que um pequeno sinal nos movimentos de mudança dos povos do Mediterrâneo oriental, improvável de ser notado pelas superpotências da época e sem deixar marcas nos monumentos nativos ou nas ruínas.

O conjunto de evidências revisto neste livro fornece provas indiretas que mostram que os pontos principais das narrativas de Israel no Egito e do Êxodo são de fato plausíveis. Depois de argumentar que os egípcios do êxodo são datáveis para o período persa, Donald Redford determina que o ‘Êxodo é uma composição pós-exílica que, na

⁵ NAKHAI, Beth A. Israel on the Horizon: The Iron I Settlement of the Galilee, in *The Near East in the Southwest: Essays in Honor of William G. Dever*, ed. Beth Alpert Nakhai - AASOR 58. Boston: ASOR, 2003, p. 141.

ausência de detalhes históricos genuínos, foi obrigada a se basear na toponímia contemporânea: mas tirar tal conclusão não equivale, escusado será dizer, a marcar a tradição bíblica como uma fabricação totalmente tardia' (tradução minha).⁶

Ainda segundo Meyers, se tomarmos desses eventos os líderes e a massa de pessoas que dominam o fio narrativo da parte primeira do Êxodo, veremos que não podem ser verificados pela pesquisa histórica, mas a linha geral da história e muitos de seus detalhes podem ser estudados pela arqueologia e Egíptologia. No entanto, surge o problema de estabelecer a era na história egípcia para a qual se deve procurar materiais que possam estar relacionados com as narrativas do Êxodo. É errado, não resta dúvida, tentar usar a própria cronologia da Bíblia para "datar" o Êxodo. Isto resta evidente pelo fato de que muitas datas prováveis entre o século XVI e o XII podem oferecer fortes indícios, mas não há consenso ou perspectivas de resolução para esse problema.

Se de um lado é possível evitar a necessidade de achar uma data exata entre os dados bíblicos, é possível olhar para o Egito e o Sinai da Idade do Bronze Final, o período da Décima Oitava e Décima Nona Dinastias, onde se pode encontrar evidências circunstanciais relevantes para a narrativa do Êxodo. Na verdade, os paralelos históricos gerais ou análogos aos três componentes principais da narrativa - a descida de não egípcios da Ásia ocidental para o Egito, sua permanência ali e sua partida - são encontrados de forma única nesta era do passado egípcio.

Numerosos textos egípcios que datam do segundo milênio a.C. nos dizem que os "asiáticos" (*amw*, a denominação mais comum empregada pelos egípcios para pessoas vindas da região geral da antiga Síria Palestina), como todos os prisioneiros de guerra ou estrangeiros a serviço da coroa ou templos egípcios, eram forçados a executar uma variedade de tarefas, incluindo agricultura e trabalho pesado de construção (tradução minha).⁷

Por outro lado, existe uma gama enorme de informações sobre os movimentos intermitentes de todo tipo de asiáticos para o Egito, vindos de tantos lugares diferentes onde as dinastias egípcias alcançaram em sua expansão territorial, e mesmo quando o Egito atraía apenas por sua pujança econômica. Isso ocorreu em quase todos os períodos da história egípcia, a partir do quarto milênio. Entretanto, na segunda metade do segundo milênio a.C., quando o Egito exerceu o controle hegemônico da Síria-Palestina, um número substancial de pessoas da Ásia ocidental se encontrou no Egito. Muitos foram trazidos lá como escravos, capturados pelas

⁶ HOFFMEIER, James K. *Israel in Egypt: The Evidence for the Authenticity of the Exodus Tradition*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 226.

⁷ HOFFMEIER, James K. "Bitter Lives: Israel in and out of Egypt", in *The Oxford History of the Biblical World*, ed. Michael D. Coogan. New York: Oxford University Press, 1998, p. 98-103.

expedições militares frequentes do Egito no Levante Sul e além.

Por exemplo, uma expedição do final do século XV para a Síria/Palestina rendeu “550 marianitas; 240 de suas esposas; 640 cananeus; 232 filhos de chefes; 323 filhas de chefes; 270 concubinas”, além de grandes quantidades de espólio não humano. Outra campanha asiática trouxe números astronômicos e talvez hiperbólicos de espólio humano, incluindo “33.600 *‘Apîru*, 15.200 *Shasu* [habitantes do deserto] vivos, 36.000 sírios, ...[e outros] totalizando 89.600” (tradução minha).⁸

Meyers aponta ainda que o termo *‘apîru* foi considerado por alguns como sendo relacionado aos hebreus da Bíblia, mas designa, provavelmente, mais uma realidade social do que étnica.

Diferentes documentos revelam uma intensa movimentação migratória, seja por razões da dominação egípcia, seja por busca de melhores condições que o próprio Egito como centro dominante oferecia. Assim, uma carta do faraó do século XIV ao governante de Gezer menciona que quarenta belas mulheres portadoras de copas serão transportadas para a corte real, bem como outros asiáticos foram enviados ao Egito como tributo de estados vassallos.⁹ Outros entraram no Egito para empreendimentos comerciais, com bairros residenciais especiais estabelecidos em portarias para estes comerciantes estrangeiros. Os comerciantes sírios são retratados em pinturas de túmulos de Tebas do domínio do Novo Rei.

Além disso, pequenos grupos de asiáticos ocidentais que estavam passando por dificuldades em seus próprios territórios aparentemente migraram para o Egito, notadamente para o Delta Leste do Nilo, em busca de segurança econômica. Uma carta do final do século XIII ou início do século XII a.C. refere-se a grupos tribais de áreas a leste, e talvez a oeste, do rio Jordão entrando no Egito em sua fronteira norte do Sinai para encontrar alívio para si mesmos (tradução minha).¹⁰

É possível considerar que a descida de pessoas da Ásia ocidental para o Egito não seria incomum e indica padrões de migração do século XV ao XII a.C. Por meio de fontes é possível atestar a permanência dos asiáticos no Egito, especialmente no Novo Reino, na segunda metade do segundo milênio a.C. No Egito, alguns desses asiáticos ocupavam posições importantes. Eles eram escribas, supervisores de operações de construção, mordomos do palácio e arautos no governo. Os que tinham habilidades técnicas trabalhavam nas oficinas. Mas a maioria dos imigrantes, especialmente os trazidos para o Egito como cativos, trabalhavam como

⁸ MEYERS, 2005, p. 8-9.

⁹ MORAN, William L. *The Amarna Letters* – editor e tradutor. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 199), p. 366 (letter 369) e p. 326–288 (letters 286, 287).

¹⁰ MEYERS, 2005, p.9.

trabalhadores serviçais em projetos do estado ou do templo. A maioria dos estrangeiros no Egito estavam dispersos entre a população em geral. No entanto, às vezes, grupos de estrangeiros eram instalados em enclaves, especialmente no Delta no final do século XIII ou início do século XII a.C. Isso nos permite traçar um paralelo razoável com a permanência retratada no Êxodo.

Contrário à isso, as informações sobre os estrangeiros que partem do Egito são menos abundantes. Um aspecto relevante é saber que a maioria dos estrangeiros foi absorvida pela sociedade egípcia e não fez nenhuma tentativa de partir. Para Meyers, outro fator importante é que dificilmente os egípcios registravam seus fracassos na retenção de trabalhadores estrangeiros. É mais valioso registrar o sucesso da aquisição.

1.1.2 ‘Mnemohistória’

Diante do exposto, conclui-se com Meyers, que não existe um fundamento histórico específico para o relato bíblico de descida, permanência e partida dos hebreus. Pode-se aventar um núcleo de realidade. A questão que deve ser posta é: como a experiência dos semitas, dentro e fora do Egito, foi transformada na história bíblica? Deixada de lado a historicidade como questão, advém outra pergunta correlata: como entender a narrativa que liga um relato de fuga da servidão forçada com uma teofania, regulamentos comunitários e instituições sacras? Meyers propõe uma nova perspectiva ao trazer a categoria da memória.

Ela reconhece que judaísmo e cristianismo usam a memória do passado como centralidade nas crenças e a identidade do presente. Segundo Meyers, o mesmo se aplica, sem dúvida, às comunidades bíblicas das quais elas surgiram. Todavia, a maioria dos debates sobre história e historiografia não dão a devida atenção ao papel da memória na formação da tradição. Considerar a memória traz uma abordagem que pode transcender as armadilhas e os pequenos avanços da análise histórica.

Meyers propõe o uso de um termo *mnemohistory*, que traduzo como ‘mnemohistória’. Ele representa este tipo de pensamento, no qual as tradições bíblicas de origem nacional são entendidas como fenômenos de memória cultural coletiva e não como registro histórico. Assim, Moisés e o Êxodo são figuras da memória e não da história.

Ao substituir uma investigação positivista do passado por uma análise de como o passado é lembrado, a ‘mnemohistória’ permite que a pesquisa histórica se funda com as perspectivas dos estudos literários e a sofisticação das teorias ideológicas e leitor-recepção (tradução minha).¹¹

¹¹ MEYERS, 2005, p. 9.

As formas de memória coletiva ou cultural em torno de experiências grupais são organizadas, transformadas, ampliadas e ritualizadas para servir ao presente. As memórias coletivas criam identidade. A verdade do passado codificada na memória está na identidade que ela molda.

O *Merneptah Stela* fornece evidências textuais de um grupo chamado Israel nos planaltos cananeus no final do século XIII a.C. Vários aspectos de sua cultura material, em relação aos textos bíblicos, também indicam que as origens de um povo auto identificado como israelita podem ser legitimamente colocadas no início da Idade do Ferro (séculos XIII a XI a.C.). A história do Êxodo seria o tipo de narrativa que ajudaria a formar a identidade de um povo emergente (tradução minha).¹²

A ‘mnemohistória’ no Êxodo evidencia o tipo de experiência intensa em torno da qual se forma a memória coletiva no processo de formação de um novo povo, cuja identidade aparece no Israel bíblico, lutando para se diferenciar de seus antepassados ou vizinhos cananeus.

Ao considerar o êxodo e as demais tradições do Êxodo, afirma Meyers, estamos estudando a comemoração do passado, com todos os seus multifacetados desenvolvimentos. O que temos do livro canônico é o resultado de como o passado foi lembrado e moldado de forma a servir à sua comunidade de origem, à muitas comunidades posteriores de israelitas e muitas facções dentro dessas comunidades. É possível identificar no texto do Êxodo referências explícitas à memória e à comemoração. Tome-se o corpo de materiais do Sinai, por exemplo, e será fácil atribuir à antiguidade israelita os valores e programas desenvolvidos ao longo do tempo e em tempos posteriores, tornando-os parte de uma unidade permanente.

1.1.3 Teoria da “Multidão (povo) mista” e Êxodo

Êxodo e início de Israel são temas intrinsecamente relacionados. Killebrew¹³ apresenta uma hipótese que pode ajudar a definir melhor a pesquisa e situar o contexto no qual o objeto deste trabalho quer se situar, na busca pela arte no Levante Sul. Segundo a autora, a recente pesquisa sobre o surgimento de Israel aponta, sem a menor dúvida, para a conclusão de que as raízes bíblicas de Israel se encontram no último século da Idade do Bronze Final de Canaã. A desintegração dos impérios da Idade do Bronze durante os séculos XIII e XII a.C. desencadeou

¹² MEYERS, 2005, p.10

¹³ KILLEBREW, Ann E. *Biblical Peoples and Ethnicity. An Archaeological Study of Egyptians, Canaanites, Philistines, and Early Israel, 1300-1100 B.C.E.* Atlanta: SBL, 2005.

uma fragmentação cultural, política e social em larga escala no Levante, resultando na afirmação de identidades locais e no estabelecimento de novas fronteiras sociais. Ainda que seja amplamente reconhecido, nos últimos cinquenta anos as questões relativas à origem e emergência do Israel bíblico têm sido uma das questões mais polêmicas enfrentadas pelos estudiosos e arqueólogos bíblicos. O resultado foi a afirmação de que o Israel antigo talvez não tenha existido. Ultimamente estão buscando uma abordagem mais contextualizada e integrada dos textos bíblicos.

Sua tese propõe uma abordagem mais matizada na qual o surgimento do antigo Israel é interpretado como um processo de etnogênese, ou seja, uma emergência gradual de uma identidade de grupo a partir de uma “multidão mista” de povos cujas origens são em grande parte de nativos, e só podem ser compreendidas no contexto mais amplo do Mediterrâneo oriental. Killebrew cita a tese de Wolfram's,

para quem o processo de etnogênese que forma a ideologia central de um grupo muitas vezes compreende três características: (1) uma história ou histórias de um ato primordial, que pode incluir a travessia de um mar ou rio, uma vitória impressionante contra todas as probabilidades sobre um inimigo, ou combinações de histórias “miraculosas” semelhantes (por exemplo, o êxodo); (2) um grupo que passa por uma experiência religiosa ou mudança no culto como resultado do ato primordial (por exemplo, a recepção dos Dez Mandamentos e adoração de YHWH); e (3) a existência de um inimigo ou inimigos ancestrais do grupo de cimento coesão (por exemplo, principalmente os cananeus e filisteus). Estes elementos básicos formam os temas chaves da narrativa bíblica sobre a emergência do início de Israel (tradução minha).¹⁴

Ela propõe que se explore a etnogênese do Israel bíblico através de uma abordagem histórica em muitas perspectivas, levando em conta elementos históricos da cultura, aspectos processuais de longo prazo e preocupações pós-processuais. Isto incluiria ideologia e organização, bem como a busca pelas mudanças sociais, culturais e políticas que se manifestam no registro da cultura material, com base nas evidências textuais e arqueológicas direta ou indiretamente relacionadas ao século XIII a.C. Deve-se manter o foco nos desenvolvimentos nas regiões montanhosas de Canaã inseridas num contexto regional maior.

Segundo Killebrew, com base nas evidências textuais e arqueológicas, a maioria das abordagens para o surgimento de Israel cai em uma das quatro teorias gerais: a teoria da conquista, a da infiltração pacífica, a da revolução social ou as teorias pastorais cananeias. Tais escolas de pensamento seguiram os períodos de aumento do trabalho de campo arqueológico, ao mesmo tempo que acabaram por refletir as tendências políticas dos últimos oitenta anos,

¹⁴ KILLEBREW, 2005, p. 149

revelando não apenas a opinião escolar e a moda dos tempos, mas também crenças pessoais profundamente mantidas. Um exemplo dessa influência são as duas primeiras abordagens (teorias da conquista e da infiltração pacífica), que postulam uma origem externa para os israelitas. Apesar disso, Killebrew afirma que numerosos aspectos do culto material do Ferro I, que continuaram as tradições da Idade do Bronze Final, tais como o repertório cerâmico e elementos de culto, tendem a lançar dúvidas sobre uma fonte puramente externa. As escolas de pensamento mais recentes, reconhecendo uma relação mais próxima com as tradições nativas, propõem uma origem interna, ou cananea. Ainda que seja possível oferecer apoio arqueológico para cada uma dessas teorias, Killebrew argumenta que nenhuma teoria leva satisfatoriamente em conta todas as evidências atualmente disponíveis, e que nenhuma das quatro principais escolas de pensamento explica satisfatoriamente os complexos processos e eventos que levaram ao surgimento de Israel. Segundo ela, as diferentes teorias possuem todos os elementos, em graus de relevância e precisão, do que ela chama “multidão mista” que levou à formação do mundo do Israel antigo.

A teoria da multidão mista interpreta a evidência bíblica e arqueológica como reflexo de um heterogêneo, multifacetado e complexo processo de etnogênese israelita. A crítica de Killebrew começa afirmando que as abordagens sobre início de Israel tendem a interpretar a forma étnica como um desenvolvimento linear e evolutivo. Mas não é assim. As pesquisas recentes etnográficas, antropogênicas e sociológicas sugerem que a etnicidade é um processo complexo enraizado em diversos grupos antecedentes que convergem e divergem com o tempo.

O componente vinculante da formação de grupos e da identidade geralmente inclui uma narrativa fortalecedora de experiências compartilhadas, tecida em um relato épico de obras primordiais, milagres e genealogias. No caso da pré-história de Israel, sua epopeia duradoura, a Bíblia, relata a jornada da escravidão para a salvação em uma terra prometida a eles pelo Deus israelita, YHWH. O tema central da etnogênese de Israel é a saga de seu relacionamento único como o povo escolhido de YHWH. A adoração do Deus de Israel formou a ideologia central do antigo Israel e Judá e ainda é um componente essencial da identidade judaica (tradução minha).¹⁵

O que ela chama de ‘multidão mista’ do Israel antigo é como uma coleção de grupos organizados e em grande parte nativos, tribais e parentes, cujas fronteiras porosas permitiam a penetração de grupos externos em menor número. Para Killebrew, embora seja impossível reconstruir com certeza a proto-história das origens de Israel, ela julga que é muito provável a existência de diversos elementos da sociedade da Idade do Bronze Final, entre eles: a população

¹⁵ KILLEBREW, 2005, p. 184.

cananea rural formada por camponeses e pastores deslocados, assim como os *'apîru e Shasu*. Além desses, vieram os escravos fugitivos ou semíticos do Novo Reino do Egito, que podem ter se juntado a essa 'multidão mista', mas também havia grupos não nativos mencionados na narrativa bíblica: os midianitas, os quenitas e os amalequitas (ligados ao controle das rotas comerciais das caravanas de camelos entre a Arábia e Canaã). Todos dessa 'multidão' que se reúne aos poucos podem ter formado um elemento essencial. Há de se considerar de outra parte o declínio do Egito, entre outros, como um dos principais fatores que contribuíram para o retorno de Canaã a uma sociedade tribal mais fragmentada baseada em nativos e a subsequente etnogênese de Israel.

Muitas das tentativas de localizar a etnogênese de Israel nos pequenos vilarejos de Ferro I nas regiões montanhosas e marginais, terminaram, segundo Killebrew, por levar as pesquisas de volta à narrativa bíblica situada no contexto dos livros de Josué e Juízes. Do ponto de vista arqueológico, foram encontradas evidências corroborantes em registros que documentam mudanças nos padrões de assentamento dos séculos XII e XI a.C. Isto aparece na cultura material distinta que caracteriza as regiões montanhosas centrais de ambos os lados da Jordânia. São os elementos de continuidade e descontinuidade, bem como estabilidade e mudança, que dão distinção ao registro arqueológico do altiplano de Ferro I.

Estas características incluem padrões de povoamento, demografia, arquitetura, economia, estrutura social, organização política, práticas de enterro e aspectos de culto que o distinguem tanto da Idade do Bronze Final quanto da cultura material das terras baixas do Ferro I. As diferenças entre o repertório limitado de formas cerâmicas e seus modos de produção nestes pequenos povoados de montanha com sítios nas terras baixas são especialmente notáveis e parecem demarcar uma "fronteira". Esta fronteira pode ter sido o resultado de diferenças sociais, econômicas e ideológicas com os sítios das terras baixas (tradução minha).¹⁶

Importa considerar que, em seu maior contexto no mediterrâneo oriental, o processo de etnogênese israelita não é de forma alguma único. Há processos similares de quebra, fragmentação e transformação que ocorreram simultaneamente em grande parte da região. O impacto da desintegração das esferas de influência hitita e micênica apareceu na forma de um novo grupo de povos que colonizou a costa sul de Canaã e entrou na história bíblica: os infames filisteus.

É possível situar a narrativa do Êxodo neste movimento intenso e gradual de formação da etnogênese israelita, como defende Killebrew? De certo modo sim. Esta resposta encontra

¹⁶ KILLEBREW, 2005, p. 185.

eco nas hipóteses de Mazar¹⁷ sobre o que, da mesma forma em Killebrew, a arqueologia traz como contribuição. De princípio, afirma Mazar, nenhuma evidência direta sobre a permanência dos israelitas no Egito e o Êxodo pode ser extraída da arqueologia. A única evidência que se pode considerar seriamente é circunstancial. A história bíblica dos hebreus vivendo na Terra de Gósen (o Delta Oriental do Egito) durante a época do Novo Reino egípcio pode ser compreendida no contexto das ricas evidências para as populações semitas ocidentais que viveram nesta área durante a maior parte do segundo milênio a.C.

Como agora é bem conhecido, estes semitas ocidentais fundaram a Décima Quinta, ou Hyksos, Dinastia no Egito. Durante o século XIII, Ramessés II, o poderoso faraó da Dinastia XIX, construiu uma nova cidade chamada Pi-Ramesse muito próxima à localização da antiga capital dos Hyksos, em Avaris. Era uma enorme cidade construída de tijolo de lama em uma área onde grandes populações semíticas ocidentais viveram por séculos. A história no livro do Êxodo, onde os hebreus são retratados como a construção da cidade de Ramessés, pode refletir esta enorme operação de construção do século XIII (tradução minha).¹⁸

Mazar afirma que papiros descrevem pequenos grupos de escravos escapando para o Sinai através do sistema de fortificação oriental do Egito, que corresponde mais ou menos à linha do moderno Canal de Suez. Isto significa que o tema da fuga para o deserto do Sinai é algo não desconhecido durante este período. Pode ser associado à “estrada da terra dos filisteus” mencionada em Ex 13,17. Poderia ser um termo que relaciona à conhecida estrada denominada pelos egípcios “a estrada de Hórus”, que vai do ramo mais oriental do Delta do Nilo (o ramo Pelusíaco, que hoje está seco) até Gaza, o principal reduto dos egípcios em Canaã.

Um dos primeiros roteiros dos registros históricos, um relevo de parede esculpido na parede externa do templo de Amon em Karnak durante a época de Seti I (1.300 a.C.), retrata mais de vinte estações ao longo desta rota desértica do norte do Sinai, cada uma tendo um pequeno forte e um reservatório de água (tradução minha).¹⁹

Investigações arqueológicas no norte do Sinai e no sul de Gaza revelaram algumas dessas fortalezas. Os autores bíblicos conheciam bem essa estrada, mas lhe deram o nome dos filisteus que ocupavam a costa sudoeste da Palestina na época em que foi escrita. Os israelitas teriam evitado esta estrada fortificada através do norte do Sinai, assim como os escravos que escaparam do Egito, como os mencionados em papiros datados até o fim do Novo Reino

¹⁷ FINKELSTEIN, Israel e MAZAR, Amihai. *The Quest for the Historical Israel Debating Archaeology and the History of Early Israel*. Atlanta: SBL, 2007.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹ *Ibid.*, p.60

egípcio. Para Mazar, estas referências a escravos fugitivos podem ser tomadas como paralelos tipológicos à gênese da narrativa do Êxodo.

Ainda assim, a história do Êxodo, uma das tradições mais importantes da memória comum israelita, não pode ser aceita como um evento histórico e deve ser definida como uma saga nacional. É improvável conceber uma nação inteira vagando pelo deserto por quarenta anos sob a liderança de Moisés, como apresentado na tradição bíblica. Contudo, pode ser conjecturado que a tradição está enraizada na experiência de um certo grupo de escravos semíticos ocidentais que fugiram da região do Delta Nordeste para o Sinai durante o final do século XIII, como paralelo aos eventos registrados em papiros do Novo Reino no Egito. Tal grupo poderia ter se juntado ao que ele chama de confederação israelita surgida depois, e ter sido portadora tanto da história do Êxodo quanto das novas ideias religiosas.

Mazar afirma que os arqueólogos não podem fornecer nenhuma pista para o Êxodo como um evento que de fato aconteceu. Todavia, a história do Êxodo reflete um bom conhecimento da geografia e das condições naturais do Delta Oriental, da Península do Sinai, do Negev e da Transjordânia. Todas as tentativas de encontrar alguma localização geográfica nesta região (Monte Sinai, Mar dos Juncos, etc.) não tiveram sucesso. Conclui-se, por isso, que não é possível verificar a historicidade do Êxodo como um grande evento fundador na história de Israel. Tudo o que pode ser dito é que a história do Êxodo se baseia em algumas memórias remotas enraizadas na realidade do século XIII a.C e em um conhecimento relativamente forte das condições geográficas e ambientais dos territórios incluídos na narrativa.

Outros componentes da tradição do Êxodo relacionados ao Negev e à Transjordânia referem-se a características posteriores não estabelecidas antes da época da monarquia israelita (como o reino de Edom) ou inteiramente desconhecidas da história real (como o reino amorita de Sihon). Assim, os poucos detalhes que estão enraizados na realidade do século XIII ainda não podem corroborar a historicidade do Êxodo, mas podem fornecer uma dica sobre a data mais antiga do surgimento desta história. Eventualmente, a história foi transmitida e adaptada como uma grande narrativa pan-israelita. Durante vários séculos de transmissão, ela foi constantemente alterada e elaborada até receber a forma conhecida da Bíblia Hebraica (tradução minha).²⁰

1.1.4 Êxodo, teologia e fé

Houtmann²¹ dirá de outra forma a mesma coisa. Ler de forma fácil um texto pertence à

²⁰ FINKELSTEIN, MAZAR, 2007, p. 61

²¹ HOUTMANN, Cornelius. Exodus – Vol. 1 – History Commentary on the Old Testament. Kampen: Kok Publishing House. 1993, p.172-189.

natureza das histórias que foram incluídas nele. O exegeta consciente dificilmente pode evitar a conclusão de que os relatos em Êxodo contêm material lendário e folclórico em que motivos literários divergentes foram entrelaçados. É igualmente importante perceber que as narrativas não nos familiarizam com a fé e as experiências e visões do 'Israel' que esteve no Egito e partiu dali. Elas refletem a fé e as experiências e pontos de vista do Israel posterior.

É possível que experiências históricas sejam escritas com o uso de material lendário e folclórico e colorido com a fé e as experiências e visões das gerações posteriores. Essas experiências históricas certamente incluem a opressão no Egito e o resgate milagroso. Muitos têm apontado que não há razão para sustentar que a tradição sobre a escravidão no Egito é um relato fictício, pois não é provável que uma nação invente um quadro tão vergonhoso de seu passado. O ponto de vista aqui exposto implica a necessidade de aprender a viver com o conhecimento de que um quadro mais ou menos historicamente exato do que aconteceu no Egito, no Êxodo e no deserto não pode ser dado.

Mas também parece inquestionável que os autores dos livros históricos de Gênesis a Reis, isso inclui também Êxodo, não pretendiam oferecer um registro histórico. Nesse sentido, é digno de nota que sua reprodução da história, em contraste com a dos salmistas e profetas, é caracterizada pela atenção a detalhes, como o tempo e o lugar dos acontecimentos, bem como a pessoas de destaque. Em nenhum lugar, entretanto, com exceção de Ex 1,11 (cf. Nm 13,22), ele faz uma conexão concreta entre a história de Israel no Egito e a própria história do Egito. Ele não menciona nenhum Faraó pelo nome. Evidentemente, as fontes à sua disposição tornaram isso impossível. Devido à natureza das narrativas em Êxodo é praticamente impossível estabelecer uma conexão entre os dados em Êxodo e os dados extrabíblicos da 2ª metade do 2º milênio, período em que as experiências históricas às quais as histórias em Êxodo devem sua existência aconteceram. É claro que se pode buscar pontos de semelhança entre esses dados e as narrativas do Pentateuco, e, assim, com o uso de analogias, tentar reconstruir a história. Mas, como o acima exposto pode ter mostrado, a escassez de dados extrabíblicos e a interpretação frequentemente disputada desses dados, significa que reconstruções a partir desta base têm todas as marcas da arbitrariedade.

Finalmente, mesmo que seja possível chegar a uma reconstrução precisa da história inicial de Israel tão firmemente embutida na história do Antigo Oriente Próximo, e demonstrar a confiabilidade da historiografia do Êxodo, isto ainda não prova que Deus se tenha revelado a Moisés e entrado em um pacto com Israel. Não documenta que foi Deus, o Pai de Jesus Cristo, que se preocupou com a miséria do povo de Israel e o conduziu ao cumprimento de suas

promessas. Aceitar isso é uma questão de fé. Essa fé não depende de provas externas e reconstruções da história. Mais do que isso, não pode e não deve se basear em tais coisas. Pois isso significaria que a crença na orientação de Deus na história viria a depender de provas falíveis baseadas em nosso conhecimento limitado da história do Antigo Oriente Próximo e em constantes mudanças nas reconstruções. Isso significaria correr o risco do colapso da nossa fé na orientação de Deus na história, sempre que uma determinada visão do que “realmente” pode ter acontecido se mostrar defeituosa. Não se pode deixar de dizer que não é tarefa do exegeta do livro do Êxodo oferecer uma reconstrução da história inicial de Israel. A responsabilidade do exegeta é explicar e esclarecer o quadro que o autor do Êxodo pretende dar.

1.1.5 Corolário

Um leitor desavisado poderia facilmente ser levado a crer que nada do que está escrito no livro do Êxodo é história no sentido com o qual ele se acostumou depois do desenvolvimento dessa ciência fundamental no mundo contemporâneo. De certa forma ele teria razão se quisesse olhar a narrativa como um relato *ipse literae* dos acontecimentos ocorridos de um povo ainda em construção, que migra com suas tribos para o Egito, torna-se escravo, e seu Deus faz surgir um libertador surpreendente que os guia pelo deserto de volta à terra que outrora lhe foi dada pelo mesmo Deus. Quem ajuda o leitor a entender a crítica estabelecida faz mais de um século é a arqueologia, com a vantagem, dada a importância do texto bíblico, de ter promovido uma enorme quantidade de escavações, muitas na tentativa de dar sustentação histórica aos relatos da Bíblia Hebraica.

No entanto, a conclusão oferecida por Meyers, Killebrew, Mazar e Houtmann nesta parte inicial ajuda a resolver o problema, porque todos reconhecem aquilo para o qual conduz a investigação arqueológica, os testemunhos extrabíblicos dificilmente dão sustentação ao relato do Êxodo. Mas também eles estão de acordo com a necessidade de olhar a narrativa do Êxodo não como uma história, mas como uma memória histórica. Além disso, não se pode desconsiderar que o texto em si mesmo já é um elemento profundamente histórico e a própria arqueologia não para de encetar novas descobertas de textos, papiros, rolos, etc. A própria natureza interna de um texto tem características históricas. É um tipo de literatura realizada num determinado tempo, numa escola teórica ou prática de narrativa, e, ainda que possua natureza folclórica ou relatos de maravilhas realizadas fora da ordem natural das coisas, o texto é uma releitura da história, é uma narrativa, um modo de interpretar os eventos ou a sucessão

de eventos com um fio condutor.

Ademais, como texto memória coletiva, o texto traz consigo sua história de como foi formado. A filologia, em conjunto com a análise literária, permite identificar as mãos dos autores que impuseram seu jeito de escrever, suas características literárias, nas quais ficam perfeitamente visíveis interpolações, rupturas no fio condutor, etc. Um texto que um dia foi vivo, enquanto era escrito, agora revive nas mãos dos que o usam em celebrações cúlticas e nos estudos sobre a história contada do Êxodo.

É nesse emaranhado de detalhes que o objeto do meu trabalho se impõe, porque parece à primeira vista que a única arte presente no Êxodo é a arte de escrever. O mais simples é alegar a aniconia típica da fé hebraica original, que não permitiu representações da divindade, o que significa concluir pela inexistência de alguma representação artística. Ou mesmo pensar, como ainda defendem alguns estudiosos, que as grandes expressões artísticas da antiguidade estão restritas à experiência religiosa. Mas a arte não está circunscrita ao ambiente ritual, como veremos adiante. Faz-se arte também com outros objetos da vida social, nunca esquecendo que, no culto, a maior parte dos objetos usados possuem origem e uso absolutamente domésticos: pratos, garfos, jarras, fornos, bancadas e mesas sacrificais, etc.

Situar a narrativa de Ex 31,1-11 no contexto da grande saga narrada no Livro do Êxodo é parte essencial do primeiro passo dado. É necessário num segundo momento situá-lo no contexto do Livro da Aliança, uma vez que se encontra entre duas grandes narrativas similares que descrevem e prescrevem como o Santuário do Deserto devia ser construído. O Santuário ganha com essas narrativas traços tipicamente artísticos, ampliando seu design e com uma riqueza de detalhes que oferece ao leitor a visão de um espaço belo.

1.2 Questões introdutórias à narrativa de Ex 31,1-11: instruções prescritivas (25,1-30,38) e descritivas (35,4-39,43) do Santuário do Deserto

A perícopes escolhida para ser objeto de análise da narrativa é Ex 31,1-11. Ela se localiza no final da primeira descrição prescritiva do Santuário do Deserto (25,1-31,18) ou, para ser mais preciso, entre as duas exposições que precisam ser tomadas em consideração, porque o texto escolhido apenas nomeia os artistas executores de cada parte datada e dos seus utensílios, sem dar mais detalhes. A descrição formal, ou seja, o material que compõe cada parte do Santuário, as medidas, o designer e as técnicas de execução aparecem nos dois textos, cuja repetição será objeto de estudo nessa parte.

Para denotar mais precisamente as características formais que podem definir melhor o modo como o Santuário do Deserto foi executado, o termo Santuário Tenda será utilizado como seu sinônimo, de modo que, ao falar do Santuário Tenda, se falará do santuário edificado no deserto, como a narrativa objeto da análise impõe. A tenda, como será visto adiante, além de ser o meio usado para moradia, deslocamentos militares, entre outras funções, tem uma arquitetura própria, e pode possuir elementos artísticos e arquitetônicos típicos, tanto em seu formato quanto nos objetos internos que são parte do seu uso como habitação temporária.

Na terceira parte desse capítulo será tratada a hipótese de um santuário tenda primitivo, mas é suficiente denotar agora que o restante do livro do Êxodo concentrará sua narrativa nessa estrutura portátil, razão pela qual são chamados de “os textos do tabernáculo”. Muitos são os termos usados para essa estrutura cônica, “tabernáculo” (usado cerca de 58x no Êxodo), “tenda de reunião” (mencionado 34x), “tenda” (18x), ou “santuário” (2x). “Tenda” pode ser a cobertura externa do santuário, e “tabernáculo” uma das coberturas internas. Ademais, os muitos termos podem estar relacionados com a combinação de várias tradições, tais como a do antigo santuário pré-templo em Silo (Js 18,1; 1Sm 2,22; 1Cr 6,32-33), ou podem se referir ao templo de Jerusalém (2Cr 24,6; 29,6-7; 1Rs 8,4; Lm 2,6-7).

1.2.1 Características da construção do Santuário do Deserto

Ex 25,1-30,38 é o trecho anterior a Ex 31,1-11 na qual essa perícopes está inserida como subsequente. É o começo do livro do Santuário e da Aliança, no qual estão presentes os mesmos objetos e suas respectivas funções, bem como a matéria da qual são feitos, as medidas e os tipos de trabalho feitos (técnica) sobre a matéria (suporte): escultura, marcenaria, ourivesaria,

fundição, tecelagem, tingimento, etc. A instrução é dada por YHWH a Moisés, ele deverá fazer todos os objetos do Santuário conforme a ordem divina, da tenda à bacia.

Cada objeto tem uma função. O que interessa não é, em particular, esta função, mas os elementos cúlticos que determinam a forma com a qual cada objeto foi designado a ser feito. Neles é possível identificar o trabalho do artesão, e se perguntar se tal artesanaria não guarda certa ideia de beleza, e se esses objetos podem ser considerados obras de arte. Uma pergunta decorrente dessa pesquisa é saber se a função pode definir a ideia de beleza do objeto cúltico.

Os objetos que aparecem em ambas as partes, seja a introdutória do Santuário e da Aliança, seja a da escolha dos artesãos, são a arca (אָרוֹן - *'rôn*: 25,10-16); o propiciatório (כַּפֹּרֶת - *kappōret*: 25,17-22); a mesa dos pães da oblação (שֻׁלְחָן - *šulhān*: 25,23-30); o candelabro (מִנְרָה - *m^enorā*: 25,31-40), a tenda (אֹהֶל - *'ōhel*: 26, 1-37); o altar dos holocaustos (מִזְבֵּחַ הָעֹלָה - *mizbēah q^eṭōret*: 30, 1-10) e a bacia (כִּיּוֹר - *kiyyor*: 30, 17-21). Além desses, estão também o rito de consagração (29,1-46), e alguns detalhes de partes da tenda e utensílios dos altares.

A matéria usada para a execução dos objetos é apresentada na primeira parte (25,3-7): ouro (זָהָב - *zāhābh*); prata (כֶּסֶף - *kesep*); e bronze (נְחֹשֶׁת - *n^ehōšet*); além de linho fino, pelos de cabra, pele de carneiro, couro fino e madeira de acácia.

Cada objeto tem suas medidas definidas para o exercício de sua função, e adequada a cada forma que possui. Além das medidas, também estão presentes a matéria e o modo como essa matéria é trabalhada para alcançar a forma. O método de execução dos objetos caracteriza a técnica pela qual cada objeto é produzido, mas também indica a especialidade do artesão que a executa.

Assim, a arca do testemunho (25,10-21) é feita de madeira de acácia e revestida com ouro (marcenaria e ourivesaria), com suas argolas e varais de transporte (acácia) revestida de ouro (fundição, marcenaria e ourivesaria). O propiciatório é de ouro fundido e com escultura de querubins (fundição e escultura). A mesa dos pães (25,23-30) é feita também de madeira de acácia e revestida com ouro (marcenaria e ourivesaria), com suas argolas e varais de transporte (acácia) revestidos de ouro (fundição, marcenaria e ourivesaria). Os utensílios usados no rito são fundição e escultura de ouro (pratos, taças e galhetas). Por sua vez o candelabro (25,23-30) é feito de ouro, tem forma em seis braços além da haste central, com esculturas de formas definidas no topo onde estão as lâmpadas (cálices na forma de flor de amêndoa e botão de flor), bem como as lâmpadas e espevitadeiras e seus aparadores com formas esculpidas para sua função.

A tenda que compõe o tabernáculo tem forma e elementos estruturais bem definidos (26,1-30). É composta por cortinas de linho coloridas na cor púrpura violeta, no quais há querubins bordados, laços e franjas (tecelagem, tingimento e bordado), e cortinas de pelos de cabra, também com laços, franjas e colchetes de bronze (tecelagem e fundição), além de um manto feito da pele de carneiro tingida de vermelho e revestida de ouro fino (curtimento, tingimento e ourivesaria). A estrutura de sustento da tenda não é simples objeto funcional. Além de ser estrutura, faz parte do modo como o espaço é composto. São tábuas de acácia, coberta de ouro, com bases de prata como encaixe, além das travessas de acácia cobertas de ouro e argolas de ouro (marcenaria, fundição e ourivesaria). Ainda há a parte interna da tenda, onde um véu (26,31-37) feito de linho tingidos de carmesim púrpura violeta, com querubins bordados, ganchos de ouro e colchetes (tecelagem, tingimento, bordado e fundição) separa os espaços cúlticos da tenda. Há também a parte externa da tenda, na sua entrada, onde uma cortina de linho nas cores púrpura violeta, púrpura escarlate e carmesim, estruturadas em colunas de acácia e bases de bronze (tecelagem, tingimento, marcenaria e fundição) compõem um portal de acesso à tenda.

O altar dos holocaustos (26,1-30) é outro objeto funcional importante no conjunto cúltico. É feito de acácia, numa forma quadrada e oca, com chifres de bronze, recipientes para colher a gordura dos holocaustos, e outros utensílios de bronze (pás, bacias, garfos e braseiros), além de uma grelha na forma de rede e argolas de bronze, bem como os varais de transporte em acácia revestidos com bronze (marcenaria e fundição). As vestes litúrgicas (28,1-43) são o efod (6-14), o peitoral (15-30), o manto (31-35), o sinal da consagração (36-39) e as vestes (40-43). Cada objeto tem sua forma, medida, matéria e técnica de execução (tecelagem, lapidação, tingimento e fundição). Há ainda um último altar (30,1-10) dedicado à queima de incensos. Feito de madeira de acácia na forma quadrada, o altar é coberto de ouro e possui uma moldura de ouro com argolas também de ouro nos quatro cantos, por onde passam os varais de acácia revestidos da mesma forma com ouro (marcenaria, fundição e ourivesaria). O último objeto de interesse é a bacia da ablução (30,17-21), que apesar de não possuir medidas é destinada à lavagem dos pés e das mãos dos sacerdotes. É feita de bronze, portanto, é fundição.

Todos esses objetos descritos em suas formas, matérias e técnicas de execução vão reaparecer no texto da perícopes subsequente (31,1-11) que é objeto central desta pesquisa, mas neste trecho estarão relacionados aos autores da obra que os executarão e a inspiração divina que lhes será guia. Os artesãos são marceneiros, fundidores, tecelões, ourives, lapidadores, bordadores e curtidores. Eles possuem suas técnicas e as executam sob o desígnio divino.

“Farás tudo conforme o modelo da Habitação e o modelo da sua mobília que irei te mostrar” (25,9). Com esta frase de abertura, YHWH diz a Moisés que cada objeto tem um modelo, ou seja, tem sua forma definida antes da sua execução, e que é mostrada para os artesãos como deve ser executado, incluindo o tipo de material e técnica que devem usar na sua produção. A fonte da inspiração e do modelo vem de YHWH, uma vez que cada objeto tem sua função no culto divino ao Deus de Israel. Pode-se afirmar, então, que por causa da sua função, o conjunto de objetos e as artes que os compõem têm uma origem divina, ao mesmo tempo em que são objetos oriundos na sua forma, do uso cotidiano da produção humana. São típicos do uso comum diário, pois são uma tenda, uma mesa, um candelabro, uma bacia, ou qualquer outro objeto de uso ordinário: garfos, taças, pratos, etc.

Além da quantidade de objetos, o Santuário também segue uma arquitetura própria, onde cada espaço tem uma função, e onde os objetos devem ser posicionados conforme a prescrição dada por YHWH. Segundo Homan,

O complexo do Tabernáculo, como descrito em Ex 25-27; 35-40, era fechado por uma cerca de linho pendurada em postes de 100×50 cúbitos (1 côvado ≈ 18 polegadas/45 cm, a distância aproximada do cotovelo à ponta dos dedos) com sua entrada orientada para o leste. Um grande altar sacrificial foi colocado dentro do pátio. Uma pia (uma grande bacia) ficava próxima para os sacerdotes se lavarem. A entrada para o Tabernáculo ficava no centro do pátio. A moldura do Tabernáculo consistia em grandes vigas de madeira de 10 cúbitos de altura e revestidas com ouro (tradução minha).²²

Ele afirma ainda que a maioria das reconstruções do Tabernáculo medem 30 cúbitos de comprimento por 10 cúbitos de largura. Friedman estabeleceu um modelo um tanto diferente, onde as molduras que se sobrepõem reduzem o comprimento total e a largura em cerca de um terço. Segundo os relatos de Êxodo, são três camadas de vários materiais postas sobre as armações de madeira para cercar a tenda. “A camada mais interna era uma cortina sagrada de linho fino com querubim entrelaçado no tecido. Às vezes, esta cortina é chamada apenas de ‘Tabernáculo’ (Ex 26,6)”.²³ Em cima desta foi colocada uma cortina tecida com pelos de cabra. Muitos discutem sobre a composição da cortina mais externa. Para alguns era feita de peles de texugo ou de peixes-boi ou narvais. Mas não é possível deixar de fazer paralelos etimológicos com os acádios, para os quais era mais comum couro de cabra tingido de vermelho.

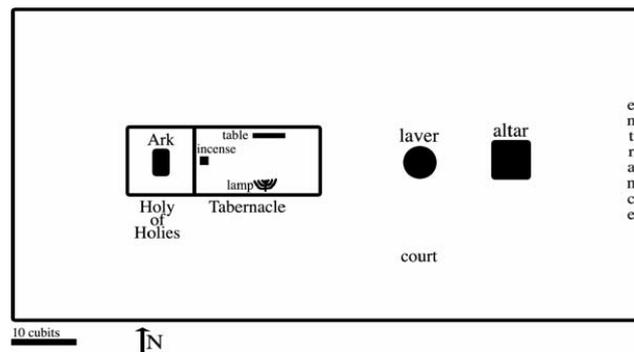
Segundo ao relato, é possível completar o desenho de uma planta baixa (fig. 1). Há o

²² HOMAN, Michael M. *The Tabernacle and the Temple in Ancient Israel*. Religion Compass 1/1. New Jersey: John Wiley and Sons, 2007, p. 38-39.

²³ *Ibid.*, p.39.

véu bordado pendurado em cinco colunas que marca a entrada do Tabernáculo, e dentro da câmara de abertura três objetos cúlticos. Na parede sul está a menorá. Na parede norte estão a mesa de pão de apresentação, na qual eram colocados doze pães a cada semana como oferta simbólica de alimento a YHWH, e o altar de incenso que ficava na parte de trás da câmara de entrada. Um véu ornamentado com formas de querubins tecidas em seu tecido de linho fino separava a câmara principal do Tabernáculo da sagrada sala dos fundos, conhecida como o Santo dos Santos. É nesse espaço que repousava a Arca da Aliança, uma caixa de madeira ornamentada, revestida com ouro. De fato, esta era a relíquia mais sagrada da antiga religião israelita, na qual eles guardavam o símbolo de sua aliança com YHWH, as duas tábuas dos Dez Mandamentos, juntamente com um pote de maná e o cajado de Aarão. Um dia por ano, somente o Sumo Sacerdote, no Dia da Expição, tinha a permissão de entrar nesta sala dos fundos (Lv 16).

Fig. 1 - Possível planta baixa do tabernáculo na tenda de reunião.



(HOMAN, 2007, p.39)

Uma vez apresentada essa descrição breve do Santuário e de suas características, é preciso ressaltar uns aspectos iniciais do texto do capítulo 25. Antes de mais nada, o caráter oblato do material usado na confecção do Santuário. Ele não é comprado, mas ofertado. A primeira e principal comunicação feita por YHWH é conclamar os filhos de Israel que levem, como cumprimento de preceito, uma contribuição reservada em honra do Senhor, ou seja, que uma porção de seus bens seja ofertada para a construção do Santuário. Umberto Cassuto aponta que o verbo לקח - *laqah* (tomar) ocorre frequentemente na Bíblia neste ou em sentido semelhante, com referência à preparação de um sacrifício ou um presente para o Senhor. No texto em questão é um preceito não obrigatório, mas voluntário, segundo a liberalidade de cada

homem, seja ele rico ou pobre, dê ele muito ou pouco.²⁴

De tudo o que pode ser ofertado, primeiro são mencionados os metais: ouro, prata e bronze. Houve uma época na qual a prata, por ser mais rara, era mais preciosa que o ouro. Mas esse tempo já passara, razão pela qual Cassuto defende que o ouro seja mencionado como o metal mais valioso. Segundo ele, o uso do ferro na geração do deserto era ainda uma novidade, ainda mais em se tratando do seu uso para fins sagrados, por esta razão não se faz aqui menção ao ferro.

Após os metais, surgem os materiais utilizados na fiação e tecelagem: quatro tipos diferentes para a confecção das vestes sumptuosas e da tenda.

Três deles são tipos de lã (não linho, como alguns pensavam), e um é um tipo especial de linho. O primeiro material é תְּלֵלָה *t^ekhēleth*, ou seja, lã tingida com a cor desse nome, a saber, um corante extraído de uma espécie de marisco encontrado em abundância no mar, pelas costas do Mediterrâneo, e especialmente pelas costas da Fenícia e da Terra de Israel. Os tintureiros costumavam abrir o marisco enquanto ainda estavam vivos [...] e o líquido transparente segregado de suas glândulas adquirido à luz do sol uma cor profunda violeta, esta é a cor תְּלֵלָה. A segunda é אַרְגָּמָן *'argāmān*, lã tingida de vermelho escuro (πορφύρα - púrpora), que eles fabricaram através da adição de certos ingredientes ao tingimento *t^ekhēleth*. A terceira é a lã tingida אֵשׁ תְּלֵלָה *tōla^eath šānī* (literalmente, 'verme de escarlate'; renderizado: 'escarlate'], cor que deriva seu nome do fato de ter sido extraída do corpo de um verme (tradução minha).²⁵

Há quem seja da opinião de que tamanha sofisticação no processo técnico de tecelagem da lã e seu tingimento pode indicar que o texto ganhe características de datação posterior. O cuidado tanto na escolha da cor quanto na sua produção subentende o processo de tecelagem, a começar da tosquia, passando pelo desfiamento e chegando à tecelagem propriamente dita dos fios. Isto sem levar em conta o bordado em fios feitos nas cortinas com desenhos de querubins. A técnica sugere que o esmero na produção do objeto e a finalidade de seu uso, que é cúltrica, pode levantar a tese de que o trabalho do artesão, além da precisão, poderia incluir também uma preocupação estética.

Cassuto sugere que essa gama de materiais, sem exceção, estava na posse dos israelitas. Assim, os metais e pedras preciosas, tinham sua origem no Egito, bem como muitas joias de prata e do ouro eles receberam dos egípcios antes de partirem. Havia abundância de lã e peles de carneiros, pois é provável que possuíssem pequenos rebanhos, bem como havia um abundante suprimento de acácias no local. Mesmo a vizinhança era fonte de outras coisas, tais

²⁴ CASSUTO, Humberto. A Commentary on the book of Exodus. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1997, p. 234.

²⁵ *Ibid.*, p. 324.

como tinturas, óleo, especiarias e similares. Em tese, eram sempre adquiridas nas caravanas que passavam pela região. Todavia, Cassuto é parte integrante daqueles que defendem a ideia de uma historicidade subjacente ao texto, vista na primeira parte ser bem problemática.

O segundo aspecto a ser ressaltado é que, para cada técnica descrita indiretamente no elenco de objetos há de se pensar obrigatoriamente na existência de gente capaz de executar a tarefa, sejam eles membros do próprio Israel, sejam membros de tribos vizinhas tais como a Kenita.²⁶ Não é possível deixar de considerar a relevância das técnicas de fundição, ourivesaria, marcenaria, tecelagem, tingimento, etc. Não são técnicas cujas características sejam tão difíceis de identificar em determinados povos a partir dos estudos arqueológicos. No segundo capítulo, esta semelhança técnica da produção artística será melhor desenvolvida. A pergunta inerente à técnica, ao menos do ponto de vista contemporâneo, é saber o quanto os traços de ‘design’, ou seja, os desenhos das formas, a exploração da capacidade de manuseio de cada matéria, e a forma em si de cada objeto, não possuía de algum modo uma modelagem estética compartilhada. Isto pode sugerir a existência de ‘escolas’, guardando as devidas proporções do significado de escola, onde o artesão repassa a técnica ao aprendiz que a reproduz nos novos objetos que confecciona.

Tendo considerado estes aspectos iniciais sobre o texto em si, é preciso compreender melhor o contexto histórico em que surge o Santuário construído pelos israelitas, porque ele é importante peça de identidade do povo. Doutra parte, é preciso entender em que sentido a tenda como casa de Deus é objeto que de fato existiu no período mosaico, ou se é uma construção tardia pós-exílica com as contribuições trazidas pelos que retornaram do exílio babilônico.

1.2.2 Santuário e contexto histórico

A autorrevelação de Deus a Israel no Sinai é retratada como um acontecimento único e marcante, o auge da redenção do Egito, na narrativa do Êxodo. Mas a presença de Deus depois, além do Sinai, deve ser realizada através da construção de uma morada para Deus, uma estrutura material assegurando a acessibilidade de Deus à comunidade (tradução minha).²⁷

É nessa estrutura portátil, o Santuário Tenda com seus apetrechos, que Deus haverá de morar. Os inúmeros termos usados no texto do Êxodo para se referir a essa estrutura podem indicar uma combinação de diferentes tradições quando da sua composição. Todas se referem ao acontecimento do Deus que se auto revela para estar próximo da sua comunidade. No

²⁶ CASSUTO, 1997, p.327.

²⁷ MEYERS, 2005, p. 219.

entanto, apesar das ideias defendidas por Cassuto, que procura situar a narrativa do Santuário Tenda no período em que, hipoteticamente, os fatos aconteceram, a diversidade de fontes para essas tradições termina por questionar a historicidade dessa estrutura móvel.

No exercício teórico realizado até aqui, restou demonstrada a enorme dificuldade de encontrar referências na arqueologia que permitam afirmar a existência do Tabernáculo no modelo como está narrado no texto bíblico. Por essa razão, muitos estudiosos duvidam se o Tabernáculo de fato existiu. Poucos questionaram a historicidade do Tabernáculo até a Crítica Superior, no século XIX, com Julius Wellhausen (*Prolegomena zur Geschichte Israels*).²⁸ Ele afirmou que a o tabernáculo é a cópia e não o protótipo do templo em Jerusalém. O argumento de Wellhausen era que um sacerdote judeu após o Exílio em 586 a.C. inventou o Tabernáculo para dar credibilidade ao período de peregrinações no deserto descrito na Torá. Esse autor sacerdotal usou um artifício simples, reduziu pela metade a largura e o comprimento do Templo e o tornou-o portátil, o que daria ao relato da execução do Santuário um caráter de ficção. A tese de Wellhausen tem como ponto de partida a ideia de um fanatismo antijudaico que promoveu a destruição da religião israelita pré-exílica com a leis pedantes e opressivas.²⁹

Esta visão foi dominante até o surgimento do trabalho de Frank M. Cross Jr. que publicou um artigo em 1947.³⁰ Ele recorreu a paralelos fenícios e argumentou a existência de modelos similares ao Tabernáculo, e, por isso, era possível afirmar que se tratava de uma estrutura real anterior ao Templo de Jerusalém. Muitas evidências arqueológicas, históricas e linguísticas foram sendo descobertas e passaram a dar sustento à visão de Cross, como por exemplo os relevos encomendados por Ramsés II, que retratam sua tenda militar usada na Batalha de Cades. É notável que o complexo de tenda de Ramsés combine quase que exatamente com o layout e a orientação do tabernáculo israelita.

O que se compreende, então, dessa análise de Homan é: ainda que ainda haja estudiosos bíblicos que trabalhem com a tese de que o elaborado e caro tabernáculo do Êxodo não possua base histórica, não é possível simplesmente afirmar que este não teria nada a ver com um santuário sagrado primitivo e fosse uma invenção completa dos escritores sacerdotais do período pós-exílico. Isso pode ser afirmado, sustenta Meyers,³¹ porque há uma série de outras considerações para além das referências bíblicas a um santuário tenda. Razão pela qual é possível sustentar a autenticidade da existência de um santuário portátil primitivo, não tão

²⁸ WELLHAUSEN, Julius. *Prolegomena zur Geschichte Israels*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001.

²⁹ HOMAN, 2007, p. 38-49.

³⁰ CROSS Jr., Frank M. *The Tabernacle: A Study from an Archaeological and Historical Approach*. *The Biblical Archaeologist*, Vol. 10, n.º. 3. Boston: ASOR, 1947, p. 45-68.

³¹ MEYERS, 2005, p. 219-220.

elaborado como o texto final apresenta, mas que tenha sido, com grande probabilidade, uma parte importante da cultura sacra primitiva de Israel.

Homan, considera correta a afirmação da maioria dos estudiosos, segundo a qual a elaborada tenda descrita em Êxodo é embelezada. Mas não se pode deixar de considerar que a ideia de um santuário tenda ornamentado tenha desempenhado um papel fundamental na religião dos antigos israelitas. Isto não é diferente do contexto das antigas religiões do Antigo Oriente Próximo. Por exemplo, a deidade mais jovem Baal habitava em um templo e a deidade cananea mais velha vivia em uma tenda, isso em plena Idade do Bronze Final Ugarit. O argumento se justifica pelos paralelos etimológicos entre a tenda de El e YHWH. Tais paralelos dão credibilidade à historicidade do Tabernáculo. Homan cita como exemplo a tenda de El que é chamada de “Tabernáculo” (מִשְׁכָּן - *miškān*) e é sustentada por uma “prancha” ou “tábua” de madeira (קֶרֶשׁ - *qrš*), a mesma palavra usada para “tábua” de madeira que sustenta o Tabernáculo. Esta descrição é usada em textos cuneiformes anteriores de Mari, onde está relatada a existência de um santuário tenda sendo suportado por uma “armação” (*qersū*).³²

Homan ainda ressalta que entre as muitas palavras usadas para designar armações e tábuas de madeira na Bíblia hebraica o termo *qrš* é bastante raro, e é usado apenas para as armações do Tabernáculo, ou numa outra vez para o convés de um navio em Ez 27,6. Ele conclui que o termo está fortemente ligado aos santuários de tenda religiosa, e foi escolhido para designá-los.

É possível, então, afirmar que, dado todo esse contexto histórico, algum tipo de santuário tenda tenha desempenhado um grande papel nos anos de formação da antiga religião israelita. Contudo, ressalta Homan, o relato bíblico não aponta os caminhos para o que tenha acontecido com esta tenda depois da conquista da terra e assentamento. As conclusões de alguns estudiosos são distintas, mas não tão fundamentadas em efetiva história arqueológica. Por exemplo, Kalimi³³ argumenta que os filisteus destruíram a tenda depois da batalha de Ebenezer (1Sm 4; Jr 7,12). O próprio Cross afirma que foi construída uma nova e ainda mais ornamentada “Tenda de Davi” para substituir a mosaica desaparecida, a mesma tenda de Davi que serviu de modelo para o autor Sacerdotal posterior, na descrição do Tabernáculo em Ex 25-27. Ainda é possível citar Friedman³⁴ com seu argumento, no qual sustenta que a montagem do Tabernáculo foi executada dentro do Santo dos Santos no Templo.

Meyers se pergunta se é possível considerar como verdadeiras as tradições do

³² HOMAN, 2007, p. 39-41.

³³ KALIMI, Isaac. *The Reshaping of Ancient Israelite History in Chronicles*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2005.

³⁴ FRIEDMAN, Richard. E. ‘The Tabernacle’, *AYBD*, v.6. New York: Yale University Press, 1992, p. 292–300.

tabernáculo. O fato de que esses tipos de santuários de tenda portáteis sejam bem conhecidos no mundo antigo está fundamentado por vários exemplos citados por Meyers ao falar do trabalho de Homan acima supracitado e comentado. Há vários exemplos, e o próprio texto em questão dá a entender quando fala da cobertura de couro vermelho (cf. 26,14), e outras descrições dos termos técnicos do Santuário no Êxodo. Alguns desses santuários podiam ser pequenos e estavam relacionados à tradição da tenda de Ex 33,7. Fleming demonstra que a arqueologia sugere a existência de várias evidências em Mari, sobre uma certa estrutura monumental portátil, ou em Ugarit, onde um grande santuário de tenda para o deus El foi erguido.³⁵

Outro argumento é relacionado às medidas do tabernáculo, cujas dimensões apontam uma proporcionalidade de 1 para 2 com o templo de Jerusalém.³⁶ Há também as tábuas rituais encontradas em Emar. Esta descoberta era desconhecida para os que postulavam uma data exílica para os escritos sacerdotais. Algumas práticas rituais na Síria-Palestina também são semelhantes às práticas mencionadas nos textos do tabernáculo.³⁷ É preciso considerar também que alguns dos detalhes técnicos elaborados não têm nenhuma relação com a arquitetura do templo posterior. Ademais, estes detalhes podem ser comparados aos modos de construção do Bronze Final e do início da Idade do Ferro. Por fim, Homan ressalta que os componentes e os padrões do relato apresentado nos textos de Ex 25 em diante guardam muita semelhança com os relatos de construção de templos conhecidos do Antigo Oriente Próximo, em especial na literatura ugarítica.

1.2.3 A versão prescritiva e a executiva – duas formas de descrever o santuário tenda³⁸

Ainda que o ponto de partida para a investigação proposta neste trabalho seja o texto Ex 31,1-11, é preciso considerar que ele representa uma síntese dos outros dois textos do tabernáculo do Êxodo, que consistem em duas seções ampliadas. A primeira (Ex 25-31) contém o que muitos chamam textos “prescritivos”, porque prescrevem o que deve ser construído. A segunda seção (Ex 35-39) contém os textos “descritivos”, registrando como as prescrições são executadas. Aqueles que se ocupam da erudição bíblica tradicionalmente têm visto os textos descritivos como uma repetição, com muita duplicação exatamente igual ao dos textos

³⁵ FLEMING, Daniel E. *Mari's Large Public Tent and the Priestly Tent Sanctuary - Vetus Testamentum*. V. 50. Leiden: Brill, 2000, p. 84-98.

³⁶ HOMAN, 2002.

³⁷ FLEMING, 2000.

³⁸ MEYERS, 2005, p. 223-225.

prescritivos. Estas duas seções contêm, de fato, muitas informações repetitivas, mas a disposição dos materiais nelas é surpreendentemente diferente. O segundo grupo realmente segue o arranjo padrão conhecido dos antigos documentos de arquivos do Antigo Oriente Próximo, que registram a construção de um edifício monumental. Ele começa com a própria estrutura, depois se move em direção ao mobiliário, e finalmente descreve a corte ao redor. O relato da construção do templo de Jerusalém em 1Rs, onde ele aparece como um empreendimento real e não sacerdotal, tem uma orientação lógica similar. Os textos descritivos demonstram alguma dependência literária dos prescritivos, mas os primeiros exibem mais semelhança com os materiais de arquivo do que os segundos. A possibilidade de que os textos descritivos sejam baseados em fontes de arquivo israelitas, com os textos prescritivos acrescentados e dispostos de acordo com os propósitos canônicos sacerdotais, não pode ser descartada. Todavia, os dois relatos representam uma tradição literária complexa que não pode ser totalmente compreendida.

Para Meyers, unir os capítulos prescritivos aos capítulos descritivos, em grande parte duplicada, fornece a base ideológica sacerdotal para o edifício sagrado. Nesse entendimento, o Tabernáculo (Santuário) aparece como morada divina e é um microcosmo do universo, assim como aquele que foi criado em Gn 1.

É, portanto, conveniente que o Tabernáculo venha à existência através de uma combinação de ordenações seguidas da sua implementação, da mesma forma como o universo veio à existência por meio das ordens divina seguida de implementação como no relato sacerdotal da criação em Gênesis. Não é por acaso que Ex 25-31 contenha sete discursos ou subseções, cada um começando com “O Senhor disse a Moisés”, com o último (31,12) contendo as instruções para o sábado, o equivalente ao sétimo dia no esquema sacerdotal da criação (tradução minha).³⁹

A seção prescritiva também serve para integrar os textos do tabernáculo no fluxo geral da narrativa do Êxodo. Ela forma uma conexão com o relato precedente do Sinai, pois sua organização é dominada não pela lógica de construção, mas pelo conceito de santidade. Assim como o Sinai tem zonas de santidade, também o Santuário Tenda. Os textos prescritivos começam, apropriadamente, com o santíssimo (a arca, onde repousa a presença de Deus e onde é colocado o documento do pacto) e trabalham para fora, enquanto os textos descritivos se movem na direção oposta. O uso de materiais também segue este padrão: os materiais mais preciosos são usados para os itens mais sagrados, e descem em valor à medida que se afastam

³⁹ MEYERS, 2005, p. 224.

do epicentro da santidade.⁴⁰

Além da diferença na organização, os textos normativos estão mais preocupados com o sacerdócio, especialmente com o sacerdote principal Aarão. É dada uma atenção maior às suas vestes, com apenas alguns versículos especificando as vestes dos outros sacerdotes. Aarão aparece pela primeira vez em Ex 27,21 e domina o restante da seção prescritiva, na qual seu nome aparece cerca de trinta e três vezes, enquanto ocorre apenas quatro vezes no relato descritivo paralelo, que menciona Moisés com mais frequência do que nos textos prescritivos. Embora as especificações detalhadas para as vestes sacerdotais apontem em ambas as seções, não há investidura dos sacerdotes na seção descritiva. Os interstícios sacerdotais no tabernáculo, que são muito mais proeminentes na seção prescritiva, complementam as funções de arquivo da seção descritiva.

Nenhuma outra estrutura ou objeto recebe tanta atenção na Bíblia quanto o Tabernáculo. Os textos do Tabernáculo incluem uma grande quantidade de informações específicas sobre dimensões, materiais e modos de construção, que parecem ser um plano de palavras verossímeis. Não é de se admirar que tenha havido muitas tentativas ao longo dos séculos para replicar, em modelos e diagramas, o tabernáculo e seus móveis. No entanto, os resultados de tais tentativas divergem. Apesar da quantidade incrível de detalhes, os textos, às vezes, fornecem apenas esquemas em vez de planos verbais completos. Outras vezes, eles contêm termos técnicos, cujo significado permanece incerto. Os textos dão a impressão de realismo, mas eles podem muito bem representar uma amálgama de santuários lembrados e existentes e de registros de arquivo, dispostos com a imaginação criativa do processo histórico. Talvez seja bom que este elaborado, ornamentado e caro Santuário Tenda, com uma hierarquia e serviço tão estranho às nossas sensibilidades, permaneça uma construção textual irrecuperável em última análise. No entanto, é preciso lembrar que por trás da massa de detalhes arcanos está um anseio pela presença de Deus e uma tentativa de estabelecer uma relação entre a imanência divina e a transcendência.

Internamente os dois textos não possuem diferenças significantes, porque se parecem uma repetição. Afora as dificuldades em determinar qual das versões é a anterior, por causa da repetição, a grande diferença entre os dois textos está na ordem da apresentação das partes do Santuário Tenda que será edificado, e a nomeação dos artistas executores da obra. Na primeira versão (Ex 25, 1-27,19; 29,1-10), o autor começa no interior da tenda com o centro do Santuário, que é a arca e o propiciatório, segue pela mesa do pão de oblação, o candelabro, para depois

⁴⁰ AVERBEC, Richard E. *Tabernacle. DOTP*, 808.

voltar-se para a construção da tenda em si, terminando com o altar dos holocaustos e o dos perfumes. Os artistas chefes dos trabalhos são nomeados depois. Na segunda versão (Ex 35,4-38,31), os artistas habilidosos são nomeados antes, e no começo de algumas partes, seus nomes aparecem com responsáveis diretos pela execução, além da estrutura da apresentação começar pela Habitação, sua estrutura e revestimento, para depois passar à arca, propiciatório, mesa dos pães, candelabro, altar dos perfumes e altar dos holocaustos.

1.2.4 Comparativo detalhado dos conjuntos de textos

A seguir, um quadro de comparação entre os elementos dos grupos de textos (25,1-27,19; 29,1-10 e 35,4-38,31) demonstra a repetição dos termos, descrições, medidas e formatos, mas também as diferenças na ordem interna dos textos e no modo como os nomes dos artistas aparecem. É por meio dessa estrutura interna que cada objeto é descrito com finalidades distintas. Na descrição 1 há uma prescrição normativa do modo como deve ser feito cada objeto, e na descrição 2 a forma como foram executados. No quadro, a descrição 2 não segue a ordem dos capítulos e versículos do texto da Bíblia Hebraica, mas a localização paralela no texto da descrição 1, com o objetivo de mostrar as diferenças e semelhanças, e facilitar o entendimento exposto anteriormente.

Quadro 1 - comparação entre os elementos dos grupos de textos (25,1- 27,19; 29,1-10 e 35,4-38,31)

Descrição 1 (prescrição normativa) da construção do Santuário Tenda – não aparece o nome dos artesãos Bezalel e Ooliab (25,1- 27,19; 29,1-10).	Descrição 2 (executiva) da construção do Santuário Tenda – aparece o nome dos artesãos Bezalel e Ooliab, depois de nomeados (35,4-38,31).
25,1-9 – Contribuição de matérias primas para a edificação do Santuário Tenda.	35,4-19 – Coleta dos materiais para o Santuário Tenda (repetição de 25,1-9 com alguns acréscimos).
Ouro, prata, bronze, púrpura violeta e escarlate, carmesim, linho fino, pelo de cabra e de carneiro tingida de vermelho, couro fino, madeira de acácia, azeite, aromas, pedras de ônix e de engaste.	Ouro, prata, bronze, púrpura violeta e escarlate, carmesim, linho fino, pelo de cabra, pele de carneiro tingida de vermelho, couro fino, madeira de acácia, azeite, aromas, pedras de ônix e de engaste.

Seguir o modelo da habitação e da mobília mostrado por Adonai a Moisés.

Acréscimos: chamamento para artesão habilidosos; citação das obras a realizar: Habitação (tenda e cobertura), ganchos, tábuas, vergas, colunas e bases; arca e varais; propiciatório e cortina do véu; mesa, varais e acessórios; candelabro, acessórios e lâmpadas; altar dos perfumes e varais; cortina de ingresso, colunas, bases, cortina do átrio, estacas e cordas.

25,10-16 – Descrição da arca – medidas e forma.

Madeira de acácia; 2 côvados e meio de comprimento, 1 côvado e meio de largura e 1 côvado e meio de altura; coberta de ouro puro dentro e fora; moldura de ouro; 4 argolas de ouro para os cantos inferiores; varais de acácia cobertos de ouro.

37,1-5 – Descrição da arca (repetição de 25,10-16, com algumas pequenas diferenças).

O Artista autor é Bezalel; madeira de acácia; 2 côvados e meio de comprimento, 1 côvado e meio de largura e 1 côvado e meio de altura; coberta de ouro puro dentro e fora; moldura de ouro; 4 argolas de ouro para os pés; varais de acácia cobertos de ouro.

25,17-22 – Descrição do propiciatório – medidas e forma.

Ouro puro; 2 côvados e meio de comprimento e 1 côvado e meio de largura; 2 querubins de ouro batido nas duas extremidades, com 2 asas, uma para cima e outra voltada na direção do outro.

37,6-9 – Descrição do propiciatório (repetição de 25,17-22, com algumas pequenas diferenças)

Ouro puro; 2 côvados e meio de comprimento e 1 côvado e meio de largura; 2 querubins de ouro batido nas duas extremidades, com 2 asas, uma para cima e outra voltada na direção do outro.

25,17-30 – Descrição da mesa dos pães de oblação.

Mesa de madeira de acácia; 2 côvados e meio de comprimento, 1 côvado de largura e 1 côvado e meio de altura; coberta de ouro puro; moldura de ouro; 4 argolas de ouro para os cantos dos pés; varais de acácia cobertos de ouro; pratos, galhetas, e recipientes para libação de ouro puro.

37,10-16 – Mesa dos pães da oblação (repetição de 25,17-30, com algumas pequenas diferenças).

Bezalel fez; mesa de madeira de acácia; 2 côvados e meio de comprimento, 1 côvado de largura e 1 côvado e meio de altura; coberta de ouro puro; moldura de ouro; 4 argolas de ouro para os cantos dos pés; varais de acácia cobertos de ouro; pratos, galhetas, e recipientes para libação de ouro puro.

25,31-40 – Descrição do candelabro – desenho da escultura.

Ouro puro; pedestal e hastes em relevo; cálices, botões e flores esculpidos; 6 braços (3 de um lado e 3 do outro lado); em cada braço 3 cálices com formato de flor de amêndoa com botão e flor; botões e braços numa fundida única; 7 lâmpadas no topo dos braços e da haste central; espevitadeira e aparadores de ouro puro.

37,17-24 – Candelabro (repetição de 25,31-40, com algumas pequenas diferenças).

Ouro puro e batido; pedestal e hastes em relevo; cálices, botões e flores esculpidos; 6 braços (3 de um lado e 3 do outro lado); em cada braço 3 cálices com formato de flor de amêndoa com botão e flor; botões e braços numa fundição única; 7 lâmpadas no topo dos braços e da haste central; espevitadeira e aparadores de ouro puro.

26,1-14 – Santuário da habitação – cortinas e estofos – medidas e formatos.

36,8-19 – Os artistas mais habilidosos fizeram a Habitação (repetição de 26,1-14, com alguns acréscimos).

10 cortinas de linho fino retorcidos púrpura violeta e escarlata; querubins bordados; 28 côvados de comprimento e 4 côvados de largura; laços de púrpura violeta na franja; 50 laçadas em cada conjunto de cortinas; 50 colchetes de ouro para unir as cortinas; 11 cortinas de pelo de cabra com 30 côvados de comprimento e 4 côvados de largura; 100 laçadas nas franjas; 50 colchetes de bronze; cobertura de pele de carneiro tingida de vermelho; cobertura de couro fino.

26,15-30 – Santuário da Habitação – armação (estrutura).

Tábuas de madeira de acácia (vertical) cobertas com ouro, com 10 côvados de comprimento e 1 côvado e meio de largura; 20 tábuas voltadas para o sul (Negeb); 20 tábuas para o norte; 8 tábuas para o fundo (mar); 96 bases de prata; 15 travessas de madeira de acácia cobertas com ouro (horizontal); argolas de ouro.

26,31-37 – Véu e cortina da entrada – medidas e formatos.

Púrpura violeta e escarlata; carmesim e linho fino retorcido; bordado de querubins; cortina de púrpura violeta e escarlata, carmesim e linho fino retorcido (bordador); 5 colunas de acácia cobertas de ouro e ganchos de ouro e cinco bases de bronze.

27,1-8 – Altar dos holocaustos – medidas e formato.

Madeira de acácia coberta de ouro com 5 côvados de comprimento e de largura (quadrado) e 3 côvados de altura; chifres cobertos de bronze nos 4 lados; recipientes para recolher a gordura; pás, bacias de aspersão, garfos e braseiros de bronze; grela de bronze em forma de rede; 4 argolas de bronze nos 4 cantos da grelha; varais de acácia cobertos de bronze; 4 argolas de bronze nos 4 cantos do altar.

27,9-19 – Átrio – medidas e formato.

10 cortinas de linho fino retorcidos púrpura violeta e escarlata; querubins bordados; 28 côvados de comprimento e 4 côvados de largura; laços de púrpura violeta na franja; 50 laçadas em cada conjunto de cortinas; 50 colchetes de ouro para unir as cortinas; 11 cortinas de pelo de cabra com 30 côvados de comprimento e 4 côvados de largura; 100 laçadas nas franjas; 50 colchetes de bronze; cobertura de pele de carneiro tingida de vermelho; cobertura de couro fino.

36,20-34 – Armação (repetição de 26,15-30, com alguns acréscimos).

Tábuas de madeira de acácia (vertical) cobertas com ouro, com 10 côvados de comprimento e 1 côvado e meio de largura; 20 tábuas voltadas para o sul (Negeb); 20 tábuas para o norte; 8 tábuas para o fundo (mar); 96 bases de prata; 15 travessas de madeira de acácia cobertas com ouro (horizontal); argolas de ouro.

36,35-38 – Cortina e véu (repetição de 26,31-37, com algumas diferenças).

Cortina de púrpura violeta e escarlata, carmesim e linho fino retorcido; bordado de querubins; 4 colunas de acácia cobertas de ouro, colchetes de ouro e 4 bases de prata; Véu bordado de púrpura violeta e escarlata; carmesim e linho fino retorcido; 5 colunas de acácia cobertas de ouro, capitéis, molduras e bases de bronze.

38,1-7 – Altar dos holocaustos (repetição de 27,1-8, com algumas pequenas diferenças).

Madeira de acácia coberta de ouro com 5 côvados de comprimento e de largura (quadrado) e 3 côvados de altura; chifres cobertos de bronze nos 4 lados; recipientes para recolher a gordura; pás, bacias de aspersão, garfos e braseiros de bronze; grela de bronze em forma de rede; 4 argolas de bronze nos 4 cantos da grelha; varais de acácia cobertos de bronze; 4 argolas de bronze nos 4 cantos do altar.

389-20 – Átrio (repetição de 27,9-19, com diferenças).

Medidas do átrio: 100 côvados de comprimento, 50 de largura e 5 de altura; cortinas de linho retorcido com 100 côvados de comprimento para o lado sul (Negeb) e 100 côvados para o lado Norte; 20 colunas e 20 bases de bronze; ganchos e vergas de prata; 50 côvados de cortinas para o lado do mar; 10 colunas e 10 bases; 50 côvados para o lado leste; véu adamascado de 20 côvados de púrpura violeta e escarlate, carmesim e linho fino retorcido; 4 colunas; vergas e ganchos de prata; bases de bronze; acessórios e estacas de bronze.

Medidas do átrio: 100 côvados de comprimento, 50 de largura e 5 de altura; cortinas de linho retorcido com 100 côvados de comprimento para o lado sul (Negeb), 20 colunas e 20 bases de bronze; ganchos e vergas de prata; e 100 côvados para o lado Norte; 20 colunas e 20 bases de bronze; ganchos e vergas de prata; 50 côvados de cortinas para o lado do mar; 10 colunas e 10 bases; 50 côvados para parte oriental; cortinas de 15 côvados para cada lado com 3 colunas e 3 bases; capiteis, vergas e ganchos de prata; bases de bronze; acessórios e estacas de bronze. Cortina da porta de entrada, bordada, púrpura violeta e escarlate, carmesim e linho fino retorcido, com 20 côvados de largura; 4 colunas com bases de bronze; ganchos, capiteis e vergas de prata; estacas de bronze.

30,1-10 – Altar dos perfumes – medidas e formatos.

Madeira de acácia coberto de ouro; 1 côvado comprimento e 1 de largura (quadrado), com altura de 2 côvados e meio; chifres como numa só peça; tudo coberto de ouro; moldura de ouro; 2 argolas de ouro; varais de acácia cobertos de ouro.

37,25-28 – Altar dos perfumes (repetição de 30,1-10, com algumas pequenas diferenças).

Madeira de acácia coberto de ouro; 1 côvado comprimento e 1 de largura (quadrado), com altura de 2 côvados; chifres como numa só peça; tudo coberto de ouro; moldura de ouro; 2 argolas de ouro; varais de acácia cobertos de ouro.

30,17-21 – Bacia da ablução

Forma e base de bronze.

38,8 – Bacia da ablução

Forma e base de bronze.

31,1-11 – Artesãos do Santuário Tenda – Bezalel e Ooliab; e o que devem executar.

35,30-36,7 – Chamamento de Bezalel e Ooliab; seguir o modelo da edificação conforme a ordem de Adonai; Moisés entrega as ofertas e incumbe-lhes a chefia dos trabalhos com os outros homens habilidosos.

O quadro acima permite traçar algumas características que vão além da mera repetição dos textos, mas que aparecem na estrutura de cada parte. Fica bem evidente algumas pequenas e outras grandes diferenças em partes dos trechos, ou numa porção maior de texto. Ao falar de Ex 35-39, Levine⁴¹ dirá que este conjunto de capítulos é, em grande parte, a descrição da produção do Tabernáculo, seus vasos e as vestes sacerdotais. Há um problema crítico nesta seção, porque a extensão de seu conteúdo se difere da organização do mesmo material na seção Ex 25-31. Nesta última, o Tabernáculo é exposto de forma normativa (em especial 25,10-27,19), e as suas instruções começam com os vasos interiores do santuário - a arca, a mesa e o candelabro (25,10-40), seguem para a especificação das características da própria estrutura da

⁴¹ LEVINE, Baruch A. The Descriptive Tabernacle Texts of the Pentateuch. JAOS, Vol. 85, Nº. 3 American Oriental Society, 1965, p. 307- 318.

tenda (26,1-37) e concluem delineando as partes do complexo do Tabernáculo que estão fora da tenda, i.é, o altar de holocaustos e o pátio onde deveria estar localizado (27,1-19). Na segunda coluna, que apresenta a seção descritiva (executiva), em especial 36,8-38,31, o texto começa com a estrutura da tenda (36,8-38), continua descrevendo os vasos cúlticos - a arca, a mesa, o candelabro, os altares de incenso e a pia (37,1-38,8), e conclui com a descrição do pátio externo (38,9- 20).

Olhando atentamente para Ex 25,10-27,19 fica nítido que a ordem das instruções foi corretamente explicada em termos da importância relativa de várias partes do Tabernáculo. A arca era o objeto central do culto e as instruções começam pelas especificações de sua construção. Há o problema dos capítulos 30-31, porque alguns itens parecem estar equivocados, além de conter assuntos alheios ao projeto do Tabernáculo. Isto não acontece com a disposição do material nos capítulos 35-39, que é sistemática. A estrutura é projetada primeiro, depois seus móveis e finalmente o pátio ao seu redor.

Levine cita von Rad e Noth, para quem os capítulos 35-39 são uma cópia dependente das instruções anteriores, na qual o material foi adaptado e reordenado de modo a harmonizar os vários estratos presentes nos capítulos 25-31. O que se vê como disposição sistemática em 35-39 evidenciaria uma reelaboração artificial para resolver a própria falta de ordem em partes dos capítulos 25-31. Mas para Cassuto, os diferentes arranjos são tomados como quiasmos. Para ele, o autor trocou a ordem apenas por razões literárias.

Parece clara a dependência literária dos capítulos 35-39 em relação a certas seções de 25-31, e os capítulos 25-27 dão provas de originalidade e coerência. As disposições do capítulo 28, que prescrevem as vestes sagradas, são ligeiramente abreviadas na versão descritiva de 39,2-31. Da mesma forma, as tendas dos capítulos 30-31, incluídas na seção descritiva, são despojadas de toda a descrição, e não contêm nenhuma referência a respeito do uso culto dos objetos apresentados. Outro ponto, é que os capítulos 35-39 claramente utilizam material dos capítulos 25-31 de forma interpretativa. Assim, 38,25-28 se refere à mistura de duas tradições encontradas nos capítulos 25-31. Aí se afirma que a prata a ser contribuída para o projeto do Tabernáculo (25,3) foi paga na forma de uma taxa de meio siclo (30,13).

Num outro ponto, Levine questiona se a proposta transmite a realidade literária completa que está sob a composição do relato descritivo nos capítulos 35-39. Ele sustenta que é razoável supor que a ordem rígida e o sistema indiquem artificialidade, e que o desenvolvimento literário natural tomaria um rumo menos sistemático.

Por outro lado, os antigos escribas e autores, ao comprometerem seu material com a

escrita, aderiram devotamente às formas aceitas. Assim como a análise das formas empregadas na poesia, narrativa e textos legais se mostrou fundamental para sua apreciação, aqui também é necessário determinar se a composição do relato descritivo tem algo a contribuir para nossa compreensão de seu conteúdo e proveniência (tradução minha).⁴²

É possível também propor uma explicação mais abrangente sobre o formato literário do segundo texto. Levine defende que o texto é semelhante a uma forma de registro palaciano que descreve projetos arquitetônicos e artísticos. Um exemplo é a descrição da construção do templo de Salomão e dos edifícios reais (1Rs 6-7).

Nas partes puramente descritivas de Ex 35-39, que tratam do santuário e seus vasos (36,8- 38,20), o relato também começa delineando as dimensões da estrutura da tenda, suas tiras de pano, sua cobertura de cabelo de cabra e suas molduras de madeira (36,8-38). A orientação do registro, tanto em 1Rs como em Êxodo, é desde a estrutura exterior para dentro, até seus móveis. Ex 35-39, após as características da própria estrutura da tenda terem sido registradas, são fornecidos os detalhes referentes às embarcações que deveriam ser alojadas no complexo do Tabernáculo (Ex 37,1-38,8).⁴³

Há muitas outras semelhanças quando se compara o material tanto de Êxodo quanto de 1Rs. Isso demonstraria que se trata de um gênero literário específico. Por exemplo, a descrição arquitetônica: quando um pátio externo é projetado, ele é descrito no final do registro. Outro ponto: nos dois relatos, as passagens que introduzem os artesãos precedem as descrições reais dos projetos que eles empreenderam e caracterizam os artesãos nos mesmos termos. E ainda: ambos os relatos terminam com uma cláusula em que fica registrada, embora seja na linguagem comum, a conclusão satisfatória do trabalho. O relato de 1Rs traz mais uns detalhes sobre a execução: além de dizer quanto tempo o projeto levou para ficar pronto (1Rs 7,1), indica a data de início das obras (6,1). Para concluir (Ex 35-39), é importante denotar que quem fez o arquivo, registrou a lista do material gasto em totais: ouro, prata e cobre recebidos de contribuições para a confecção de certos tabernáculos (38,24-30). Portanto, no que diz respeito à sua composição, Ex 35-39, “em suas porções descritivas, é um documento padronizado após os registros de arquivo. Ele segue a lógica da conceituação arquitetônica na disposição de seu material e emprega métodos de contabilidade tradicionais”.⁴⁴

1.2.5 Sentido teológico do santuário tenda

⁴² LEVINE, Baruch A. The Descriptive Tabernacle Texts of the Pentateuch. *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 85, No. 3 American Oriental Society, 1965, p. 309.

⁴³ LEVINE, 1965, p. 311.

⁴⁴ *Ibid.*, 1965, p. 309.

Ao tomar como exemplo os atuais edifícios religiosos do mundo judaico e cristão, será possível ver quão diferentes são das estruturas sagradas portáteis ou permanentes no Antigo Oriente Próximo. Os templos eram considerados os lugares de morada das divindades, mas também eram instituições que atendiam as necessidades de seus habitantes, ainda que fossem apenas uma pálida cópia do protótipo celestial. Meyers⁴⁵ defende que não se pode determinar com precisão se algumas ou todas as pessoas no Antigo Oriente Próximo acreditavam na residência literal da divindade em um santuário terrestre. Mas também é verdade que os edifícios como domicílios para deuses ou deusas possuíam conceitos subjacentes na sua origem, simbolismo e funções associadas. A arquitetura, mobiliário, pessoal e serviço dos templos no mundo bíblico podem ser bem reconstruídos com base tanto na arqueologia como nas fontes textuais.⁴⁶

O templo, da mesma forma que o tabernáculo ou a tenda sagrada, era uma instituição entrelaçada profundamente na organização política e econômica da comunidade onde existia. Não é incomum reconhecer que nos maiores centros urbanos do Antigo Oriente Próximo havia templos extremamente poderosos. Eram possuidores de terras, controlavam as fontes, e eram ocupados por elaboradas burocracias de trabalhadores e artesãos, bem como por pessoal culto. Pode-se dizer que a própria existência de um templo legitimava a existência da comunidade política. Não resta dúvidas que para os antigos israelitas, um santuário nacional funcionava sem dúvida de forma semelhante, sinalizando ao próprio povo, assim como para seus inimigos e às nações com as quais tinham laços diplomáticos, que a presença da divindade de Israel apoiava e sustentava sua existência nacional.⁴⁷

Crer na presença da divindade era essencial para o sucesso e prosperidade da comunidade. Essa crença desenvolveu elaborados rituais que se destinavam a servir à divindade. Nos povos vizinhos a Israel, conjuntos rigorosamente prescritos de rituais diários, sempre padronizados de acordo com os serviços prestados aos líderes humanos de elite ou realeza, envolviam lavar e vestir a estátua da divindade. Uma sorte de banquetes luxuosos era fornecida como forma de oferta sacrificial. Mas, para os israelitas, o “serviço” sacrificial diário era uma forma de atividade dirigida a Deus, com muitos dos sacrifícios destinados a atrair a atenção de Deus. Um obstáculo ao objeto deste trabalho é reconhecer a existência de princípios

⁴⁵ MEYERS, 2005, p. 220-222.

⁴⁶ MEYERS, Carol. Temples, HBD, p. 1106-1108.

⁴⁷ ROBERTSON, John F. The Economic and Social Organization of the Mesopotamian Temple, in *Civilizations of the Ancient Near East*, ed. Jack M. Sasson - Vol. 1. New York: Scribner, 1995, p. 443-454.

anicônicos entre os israelitas que os impedia de construir imagens para o culto, mas havia outros artefatos que forneciam o equivalente simbólico. Porém, a arte não é feita apenas no âmbito da realidade cültica, tema que será tratado no segundo capítulo, embora durante muito tempo essa associação parecesse óbvia e única. Muito da produção artística relevante do Antigo Oriente Próximo está relacionado mais ao ambiente político da corte do que ao espectro religioso cültico.

Havia uma hierarquia de funcionários sacerdotais a serviço da divindade no templo. A maior parte do que faziam consistia em trabalho aparentemente doméstico: matar animais, limpá-los e preparar comida e bebida. Apenas aqueles que estavam no topo da hierarquia sacerdotal tinham acesso à câmara mais interna, ao local mais sagrado do recinto do templo, no qual era posta a estátua de culto do deus ou deusa. Provavelmente, as pessoas da comunidade também não tinham acesso a essa área reservada. Ali era o lugar onde os sacrifícios eram oferecidos.

Também para os israelitas, o acesso ao “santíssimo” era limitado ao sumo sacerdote; e o próprio povo podia se aproximar da santidade do Tabernáculo ou templo somente na zona externa de santidade (como no Sinai), no tribunal que circundava a própria estrutura, que é onde acontecia a maior parte das atividades sacrificiais (tradução minha).⁴⁸

Em qualquer caso, é claro que a estrutura sagrada de uma comunidade fazia parte de um sistema sacro em três partes, consistindo no próprio edifício, na burocracia sacerdotal e no serviço sacrificial. O Tabernáculo israelita (e o templo) estava ligado de forma semelhante ao sacerdócio e a um conjunto fixo de rituais.

A palavra “tabernáculo” (מִשְׁכָּן - *miškān*) aparece pela primeira vez em 25,9. No versículo anterior (8) o verbo relacionado (שָׁכַן - *skn* - habitar) é usado para a proclamação que Deus “habitará entre eles”. Este verbo indica uma presença dinâmica móvel em vez de uma presença ligada a um local fixo. O termo designa um tipo de moradia temporária e móvel. Não é difícil identificar entre os templos do Antigo Oriente Próximo a existência de um lugar na terra no qual a divindade está acessível e do qual emanará o seu poder protetor. Não é de estranhar, portanto, que a descrição de 1Rs 6,1-2, o templo de Jerusalém seja compreendido como a “casa” ou “palácio” (ou seja, residência) de Deus e não como apenas como “templo”.

A estrutura e o mobiliário do tabernáculo fazem parte do ambiente material próprio de uma residência divina que tem que ser suntuoso. Meyers nota que o verbo hebraico traduzido

⁴⁸ MEYERS, 2005, p. 221.

como “habitar” é diferente da palavra usual (יָשַׁב - *yshb*) para habitar ou viver em um lugar. Este último termo aparece em textos que mencionam o templo de Jerusalém como uma morada permanente para Deus (2Sm 7,5 e 1Rs 8,13). Isso significa que tanto o tabernáculo quanto o templo eram entendidos como residências terrestres para Deus, mas o primeiro indica uma morada portátil e móvel e o segundo uma estrutura permanente.

Também é possível ver que a ideia do tabernáculo como uma morada se trata mais de uma metáfora do que uma realidade. Assim, no final do Êxodo, uma vez construído o tabernáculo, a glória de Deus como manifestação da presença divina aparece representada por uma nuvem que enche o tabernáculo (40,34-38). Vale lembrar que em Ex 25,8 e 29,45-46 o tabernáculo facilitará a presença de Deus “entre” ou “no meio” do povo. Tem-se a nítida impressão de se querer evitar uma linguagem que indique que Deus está habitando “no” santuário.

A ideia da morada divina apresenta uma sutileza da linguagem com a intenção de negociar a tensão entre a liberdade de Deus estar em toda parte, e a necessidade dos seres humanos de ter provas tangíveis da imanência e acessibilidade de Deus. A interação entre transcendência divina e imanência é aparente na contínua preocupação com a presença de Deus na tradição judaica e cristã. No pós-exílio, as esperanças escatológicas da comunidade aparecem no oráculo proclamando que Deus “habitará em seu meio” (Zc 2,10- 1).⁴⁹

Há ainda um termo para falar de “tenda”. Ele aparece frequentemente no Êxodo e designa a morada de Deus e a presença de Deus: “tenda de reunião” (מִדְבַּר מוֹעֵד - *'ōhel mō'ēd*). Aparece pela primeira vez em Ex 27,21 e é usado exclusivamente para o santuário até que “tabernáculo” apareça novamente em Ex 35,10. O termo “reunião” indica a função oracular da estrutura, como um lugar onde a vontade de Deus é oferecida aos humanos. Em Ex 33,7-11, Moisés encontra Deus e recebe a palavra de Deus na entrada da tenda. Numa tradição diferente, em Ex 25,22, Deus proclama: “Ali virei ter contigo [Moisés]”, no tabernáculo, no santuário interior, onde o pacto (aliança) é guardado.

Não somente o santuário da tenda é o lugar onde Deus encontra um líder profético ou sacerdotal; mas também é apresentado como o repositório do pacto (ou Decálogo), o registro físico do relacionamento entre Deus e Israel, que é mantido na arca naquele santuário interior (tradução minha).⁵⁰

O termo “tenda do pacto” não aparece no Êxodo. Entretanto, o termo “pacto” (aliança)

⁴⁹ MEYERS, 2005, p. 222-223.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

na frase de Ex 25,22 é עֲדֻת - *‘ēdūt*, como sinônimo de בְּרִית - *bērît*, o termo de pacto (aliança) encontrado em Ex 6,4-5; 19,5; e 24,7-8. Os textos do tabernáculo que descrevem a “arca do pacto” (Ex 25,10-22) usam a palavra *‘ēdūt* para “pacto”, tornando o santuário do deserto de fato a “tenda do pacto”.

É possível, então, usar o tabernáculo como moradia, como tenda de encontro ou como local dos oráculos ou “tenda do pacto”. Mas, na verdade, o fundamental é compreender a presença de Deus como o epicentro da santidade. Não à toa o outro termo usado para o santuário é מִקְדָּשׁ - *miqdāš* (Ex 25,8), que significa, de fato, “lugar de santidade”.

1.2.6 Corolário

Lugar de santidade, de encontro, de reunião, morada permanente ou móvel são as diferentes possibilidades para o termo tenda entendido como santuário. Estes aparecem nos textos nos quais foi possível demonstrar algumas das diferenças e nuances literárias. Os dois grandes corpos de textos (Ex 25,1-30,38; 35,4-39,43) circundam, por assim dizer, a perícope escolhida para a análise da narrativa (Ex 31,1-11). O sentido teológico do santuário é bem desenvolvido nas duas repetições, tanto na prescritiva, quanto na executiva. A ideia do Santuário a ser construído como lugar da presença de YHWH é fundamental para a experiência desse povo em formação.

Contudo, os relatos possuem conotações tipicamente pós-exílicas por se centrarem no Santuário como fonte emanadora da identidade não somente étnica, mas também religiosa do povo. No espaço construído a mando da divindade e com o desenho que foi revelado a Moisés, os artistas de seu tempo usaram o material ofertado pelo mesmo povo para a construção do lugar onde seu Deus não somente lhe faz companhia, mas que será fonte oracular da sua vontade divina. Ainda assim, tabernáculo, tenda e santuário, que parecem confundir-se numa única peça objetual, são a terminologia que procura designar a presença real da divindade, mesmo que de forma metafórica na nuvem que desce e enche o lugar.

O objetivo desta parte foi mostrar que o texto de Ex 31,1-11 não é capaz de dizer sozinho todos os detalhes da construção executada de acordo com o prescrito por YHWH a Moisés. A análise da narrativa ajuda a demonstrar que a composição é o forte dessa peça maior, onde cada objeto particular que compõe o Santuário Tenda tem não apenas seu lugar e função litúrgica, mas concorre para a experiência estética profunda que uma arquitetura e seus elementos artísticos são capazes de promover, bem como revela porque o Santuário não prescinde de

abluções, altares, utensílios auxiliares, mesas, arcas, entre outros para funcionar. Era necessário apresentar a repetição descritiva e prescritiva da maneira como o Santuário foi executado e qual o sentido teológico dessa construção, porque indicam o percurso a ser percorrido para se chegar ao núcleo desse trabalho, qual seja, que a arte está presente na experiência de fé como um elemento fundante.

No geral, os estudiosos do Êxodo apontam a provável articulação de que estes textos tenham sido escritos em tempos posteriores ao Exílio, e que suas características sofisticadas demonstrem isso. Todavia, será objeto da próxima parte deste capítulo o exercício de uma hipótese diante dos novos estudos que vêm procurando delimitar melhor a História de Israel. A hipótese da existência de um Santuário Tenda móvel primitivo não pode ser totalmente descartada, mas precisa também passar por certo rigor investigativo, que ora farei com o apoio de Homan.⁵¹

⁵¹ HOMAN, Michael M. *To Your Tents, O Israel! The terminology, Function, Form, and Symbolism of Tents in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*. Leiden: Brill, 2002.

1.3 A hipótese de um Santuário Tenda primitivo

As tendas possuem uma grande importância na Bíblia Hebraica. O autor que se debruçou na pesquisa dessa hipótese é Homan na sua obra *To Your Tents, O Israel! The terminology, Function, Form, and Symbolism of Tents in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*.⁵² Homan ressalta que as tendas fornecem a habitação dominante em toda a Torá. É o abrigo de personagens famosos: Noé, Sem, Abraão, Sara, Ló, Isaac, Rebeca, Jacó, Raquel, Léia, Moisés, Aarão e Josué. YHWH habita uma tenda desde o Sinai. Uma tenda é retratada como o centro culto do antigo Israel durante seu período de formação. As tendas estão ligadas aos juízes Débora e Samuel à monarquia sob Davi e seus sucessores. Os israelitas antigos e os profetas bíblicos romantizaram e idealizaram sua herança de tenda, elogiando os contemporâneos nômades que renunciavam às armadilhas urbanas em favor da hospedagem superior percebida pelas tendas. A tenda é usada como metáfora para Deus, a vida, o universo, Israel e Judá. O uso de tendas vai além das esferas doméstica e religiosa. As tendas estão intimamente associadas com os militares, frequentemente usadas pelo Israel antigo e seus inimigos durante campanhas e cercos. São usadas em casamentos, provavelmente tanto na cerimônia quanto como câmara de consumo do ato conjugal. As tendas superam em importância todas as outras estruturas da sociedade israelita.⁵³

Apesar de sua enorme importância, os estudos modernos dão pouca atenção ao tema. Isto, como já citei antes, é resultado do advento da Crítica Superior. Começou pela teoria de autoria bíblica de Graf⁵⁴, e depois pelo argumento de Wellhausen⁵⁵, que reduziram o tabernáculo sacerdotal a uma invenção pós-exílica, feita para dar credibilidade a um período fictício de peregrinações pelo deserto. Para Wellhausen e muitos adeptos, o autor de P criou fraudulentamente o Tabernáculo, reduzindo pela metade as dimensões do Templo de Jerusalém. Muitos estudiosos posteriores têm as mesmas opiniões de Wellhausen. O Tabernáculo como descrito por P é um modelo fictício do Templo. Mesmo se um santuário de tenda primitiva tenha desempenhado um papel no culto pré-salomônico do Israel antigo, ele era muito mais austero do que a tenda de P.

Por outro lado, no século XX, a arqueologia lançou dúvidas sobre o relato bíblico do passado nômade de Israel de dez residências. Por exemplo, uma leitura literal da narrativa do

⁵² HOMAN, 2002.

⁵³ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁴ GRAF, Karl H. Die geschichtlichen Bücher des Alten Testaments. Leipzig: T.O. Weigel, 1866, p. 30.

⁵⁵ WELLHAUSEN, Julius. Prolegomena zur Geschichte Israels. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, p. 39.

Êxodo P da migração de Israel é considerada impossível, pois se 603.550 adultos do sexo masculino não-levítico e suas famílias habitassem tendas em Qadesh-Barnea por 38 anos, seria de se esperar ampla evidência material de seu acampamento, para o qual, atualmente, não há nenhuma. Ainda mais importante são as duas considerações que têm restringido a investigação arqueológica das tendas e das habitações.

Primeiro, as tendas deixam poucos vestígios no registro do material. Até recentemente, as descobertas arqueológicas de tecido, postes, buracos de postes, restos de tendas, cordas, cavilhas ou outros vestígios de vida em tendas eram bastante raras, embora encontrar tendas na paisagem arqueológica esteja se tornando cada vez mais viável. Segundo, mesmo quando praticável, a escavação de fragmentos de tendas e patamares de assentamentos elípticos não atrai publicações nem angaria fundos para a escavação como a de um enorme centro urbano. Assim, enquanto as casas bíblicas, palácios e templos têm sido facilmente financiadas, as tendas são, em sua maioria, negligenciadas.

Entretanto, o tema das tendas, tanto na Bíblia Hebraica quanto no Antigo Oriente Próximo, tem atraído um pequeno, mas crescente contingente de estudiosos, começando em 1947 com Cross Jr.⁵⁶ Seu artigo sobre o Tabernáculo ainda é a refutação mais influente contra Wellhausen. Antes de Cross, os que defendiam a realidade de uma antiga tenda do culto israelita localizada em santuários beduínos portáteis admitiam uma semelhança limitada com o Tabernáculo. Cross, no entanto, recorreu a registros verbais e pictóricos da Fenícia, Ugarit, Egito e Mesopotâmia para mostrar a atualidade e a antiguidade do Tabernáculo. O que Cross sugeriu foi modelada em documentação escrita da tenda que Davi ergueu para a Arca, quando de sua entrada inicial em Jerusalém.

Desde o trabalho de Cross, os estudos que se seguiram acumularam dados sobre as antigas tendas próximas à Bastem, geralmente centradas em uma classe específica de tendas ou área cultural. No entanto, um exame abrangente e detalhado da ampla gama de tendas da Bíblia Hebraica, incluindo o Tabernáculo, tem sido inexistente.

Considerando a hipótese levantada na primeira parte sobre arte e arqueologia, é possível inferir que os exemplos de arte estariam inseridos no mesmo período em que o Reino do Norte se estabelece, sofre a invasão assíria, e seus refugiados e histórias acabam absorvidos por Judá, como teorizou Finkelstein.⁵⁷ Não é possível desconsiderar as influências externas na arte e na

⁵⁶ CROSS, 1947, p. 45-68.

⁵⁷ FINKELSTEIN, Israel. *Il Regno Dimenticato: Israele e le Origini Nascote della Bibbia*. Roma: Carocci Editore, 2014.

cultura, em plena urbanização, que contrastam com a permanência das tendas nômades, à quais se refere diretamente a hipótese de Cross.

É preciso ressaltar também que nem todo o Israel antigo foi gerado por um êxodo nômade do Egito.⁵⁸ O Israel antigo era composto de muitos elementos, um deles, sem dúvida, envolvia a vida em tendas. Um olhar direto para o Tabernáculo permite achar muitos paralelos convincentes relativos à sua forma e função, revelando que uma tenda elaborada serviu de ponto central para a religião israelita até a conclusão do Templo de Salomão. Se esta tenda não correspondia exatamente à descrição de Ex 25-40, ela, segundo Homan, se encontrava muito próxima.⁵⁹

1.3.1 Arqueologia das tendas e dos nômades pastorais

Homan sustenta que as recentes inovações em teoria e metodologia arqueológica tornaram a escavação de assentamentos pastoris cada vez mais viável. Ele julga que unindo os estudos antropológicos das economias pastoris à arqueologia, é possível apontar uma nova luz sobre o início de Israel. As semelhanças na cultura material entre os centros urbanos cananeus das terras baixas e os assentamentos nas terras altas têm sido argumentadas para significar uma ancestralidade comum. Para ele as economias pastoris, por natureza, acumulam artefatos das cidades com as quais negociam para sobreviver. Com o intuito de demonstrar o argumento de Homan, acompanharei a defesa de sua hipótese com o estudo do cemitério para nômades no sudeste da Jordânia cuja datação é o início da Idade do Ferro, bem como evidências de uma pesquisa na região de Jabal Hamrat Fidan, que revela 24 locais com ocupações da Idade do Ferro.

Há uma série de evidências arqueológicas a favor e contra as tendas do Antigo Israel. Deixando de lado a questão dos *'apîru* (עַבְרִי) e o “Israel” da Estela de *Merneptah* já apresentada na primeira parte do capítulo, podemos considerar que os três grupos epigrafados do sudoeste asiático no final do século XIII e início do século XII a.C. vivem estilos de vida similares aos registrados na Bíblia Hebraica, e todos eles vivem em tendas com uma suposta base econômica pastoral.⁶⁰

Se não há paralelos mais específicos entre os nômades pastorais registrados na Bíblia

⁵⁸ ROWTON, Michael B. Dimorphic Structure and the Problem of the *'apîrû*-*'ibrîm*. *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 35, No. 1. Chicago: University of Chicago Press. 1976, p. 13-20.

⁵⁹ HOMAN, 2002, p. 5.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

Hebraica e as fontes históricas egípcias, no entanto, encontramos evidências indiretas da presença de povos nômades no registro arqueológico, incluindo cemitérios, pipas do deserto, instalações culinárias, e a mais relevante para nossos propósitos, patamares de assentamentos e arquitetura local, especialmente dos vilarejos do planalto do Bronze Final II e Ferro IA. O aumento da população nessas áreas é visto pela maioria como evidência arqueológica da presença do Israel primitivo. Dentro desses assentamentos, as casas são tipicamente colocadas uma ao lado da outra com suas paredes externas formando uma parede de defesa elíptica, uma forma compartilhada por muitos acampamentos beduínos seminômades. Entre as casas há um pátio elíptico no qual se pode guardar o gado, outra característica comum aos acampamentos pastoris. As aldeias elípticas são um indicador amplamente testado de um estilo de vida seminomádico. Assim, o patamar de aldeia elíptica popular na região serrana dá apoio à afirmação bíblica de que, antes do assentamento, o antigo Israel ocupava os acampamentos em tendas.⁶¹

Entretanto, a arqueologia também forneceu a principal objeção à reivindicação bíblica de uma herança seminomádica: o perfil cerâmico dos sítios de terras altas associados ao início de Israel é semelhante ao das terras baixas urbanas cananeias.⁶² No entanto, os conjuntos não são idênticos. Itens comuns entre as duas localidades não são garantia de identidade étnica, porque a troca comercial permite essa semelhança entre os artefatos mais abundantes numa região e menor noutra.

Há também os conhecimentos dos colonos das terras altas sobre técnicas agrícolas, especialmente terraços, o que justificaria suas origens urbanas. Dever⁶³, em particular, afirmou que os ocupantes desses aldeões das terras altas não eram nômades assentados, mas agricultores experientes. No entanto, a história está cheia de exemplos em que antigos povos seminômades em processo de sedentarização são agricultores capazes. O pastoreio não exclui a agricultura, pois as culturas desempenham um grande papel na vida de muitos nômades.

Dever alega ainda que os antigos israelitas tinham plena consciência de que eram originários dos centros urbanos cananeus, citando Ez 16,3. No entanto, Dever não menciona que o destinatário não é Israel coletivo, mas a cidade de Jerusalém. Assim, não está claro se Ezequiel nomeia Jerusalém como um metônimo para Israel contemporâneo, ou se Ezequiel está relembando a herança jebusítica de Jerusalém. Este último parece provável, dadas as estreitas

⁶¹ FINKELSTEIN, Israel. *The Archaeology of the Israelite Settlement*. Jerusalem: IES, 1988.

⁶² DEVER, William G. *Archaeological Data on the Israelite Settlement*. BASOR 284, 1991: p. 77-90.

⁶³ DEVER William G. *Cultural Continuity, Ethnicity in the Archaeological Record and the Question of Israelite Origins*, p. 22-33; *Will the Real Israel Please Stand Up? Part I*. BASOR 297, 1995,: p. 61-80; *Part II*. BASOR 298, 1995, p. 37-58.

conexões entre Hititas, Cananeus, Amoritas e Jebusitas. Assim, Ezequiel está admoestando os atuais habitantes de Jerusalém por praticarem as idolatrias como os habitantes pagãos originais.

Se Dever está correto ou não em afirmar que Israel antigo situou seus ancestrais em uma Canaã urbana, as similaridades em cultura material e sofisticação agrícola compartilhadas pelas vilas montanhosas com os centros urbanos levaram muitos arqueólogos a apoiar o modelo da Revolta Camponesa de origem israelita. No entanto, esta teoria, na qual os camponeses reprimidos se rebelam contra seus senhores cananeus tributários, depende em demasia de ideias marxistas do século XIX, com exclusão das ideias socioeconômicas e fatores econômicos que envolvem a antropologia de pastores seminômades e centros urbanos. O modelo de revolta dos camponeses, além disso, não responde pela reivindicação bíblica de um estilo de vida seminômádico. Certamente nenhum camponês na Alemanha do século XVI ou na Rússia do século XX teria inventado uma herança fictícia de propriedade. Está claro na Bíblia Hebraica, um documento etno-histórico, que a mitologia e a tradição israelita colocam sua origem no nomadismo pastoral de alguma forma, enquanto não há nada no texto bíblico que aponte para uma revolta camponesa.

Homan defende que a melhor teoria do assentamento israelita até hoje proposta parece ser o modelo de simbiose proposto inicialmente por Fritz.⁶⁴ Ele é responsável pela natureza polimórfica do primeiro Israel. Não apenas os seminômades mantinham contato com os centros urbanos antes da sedentarização, mas os dois grupos continuaram a coexistir depois que os primeiros abandonaram gradualmente suas migrações, e às vezes os antigos habitantes das cidades e seminômades até mesmo viviam dentro das mesmas aldeias.

Esta é uma característica amplamente documentada da interação entre os povos sedentarizados e pastores. É provável que Dever esteja correto ao afirmar que urbanistas, agricultores rurais e nômades pastoris estavam todos envolvidos no início da colonização de Ferro I do país das colinas. Entretanto, as proporções de cada elemento são contestadas. O Israel antigo era composto por alguns agricultores e alguns urbanos, mas principalmente por ex-pastoris, com uma herança de posse de terras.

1.3.2 As diferentes tendas e suas funções em Israel e nos povos vizinhos

Se tomarmos Gn 9,21-27 como ponto de partida, veremos que tendas são as habitações do antigo Israel antes do assentamento de Canaã. As tendas estão lá no período patriarcal.

⁶⁴ FRITZ Volkmar, DAVIES, Philips R. (ed). *The Origins of the Ancient Israelite States*. JSOT 228, 1996.

Abraão habita uma tenda ao longo da sua jornada (Gn 12,8; 13,3; 18,1) com a tenda de Sara montada perto (Gn 18,9-10; 24,67). As tendas também abrigam Lote (Gn 13,5), Isaac (Gn 26,25) e Jacó (Gn 25,27; 31,25; 33,18-19; 35,21). Gênesis traz ainda outros detalhes das tendas, que foram montadas em vários lugares: terrenos e arredores, montanhas isoladas (Gn 12,8; 31,25) e periferias urbanas (Gn 33,18). A tenda como um lugar para Abraão buscar refúgio do calor do dia (Gn 18,1), outra como um lugar para a auspiciosa escuta de Sara (Gn 18,10) e após sua morte, a tenda de Sara passa para os recém-casados Isaac e Rebeca (Gn 24,67).

As casas de tendas, predominantes no período patriarcal, reaparecem na narrativa histórica israelita após o Êxodo. Após a servidão doméstica, Israel retorna à tenda durante toda a geração de peregrinos até o assentamento em Canaã. Balaão vigia os israelitas do alto e vê: “Quão formosas suas tendas, Jacó, suas moradas, Israel” (Nm 24,5). Assim, são numerosas outras passagens que registram os acampamentos dos israelitas no deserto: Ex 16,7; 18,7; 33,8; Lv 14,8; Dt 1,27; 5,30; 11,6; 16,7; Js 3,14; 7,21; 22,4, 6-8; Sl 78,55). Os autores da Bíblia Hebraica criam com toda certeza que o antigo Israel descendia de uma tenda e não era um povo sedentário.

Os antigos acampamentos israelitas registrados no livro de Números são organizados por proximidade genealógica, prática reflexo de acampamentos nômades contemporâneos no Levante. “Israel acampou de acordo com suas tribos” (Nm 24,2), isto significa que não só os israelitas acampam por tribo, mas há uma relação direta entre o grau de parentesco e a proximidade do acampamento. Ou seja, quanto mais próximas as tribos estiverem, maior a probabilidade de acamparem umas ao lado das outras.

De acordo com Homan⁶⁵, a literatura do Antigo Oriente Próximo, em sua grande maioria, relega as tendas e seus habitantes ao reino dos ignorantes e bárbaros. As tendas e os nômades têm uma conotação negativa. Isto aparece no início do corpus histórico do casamento sumério de Martu, que descreve os amoritas como fracassados por não viverem em habitações permanentes.

Uma pessoa que escava por trufas nas terras altas, que não sabe como oferecer homenagem. Ele come carne não cozida, e, enquanto viver, tem nenhuma casa, e, quando morre, não recebe enterro (tradução minha).⁶⁶

⁶⁵ HOMAN, 2002, p. 40-45.

⁶⁶ *Ibid.*, p.35 – “A person who digs for truffles in the highlands, who knows not how to pay homage. He eats uncooked meat, who as long as he lives has no house, and when he dies, receives no burial”. Tradução de COOPER, Jerrold S. *The Curse of Agade*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 30-33.

Além disso, o Lamento Sumério pela Destruição de Ur, compara casas destruídas a “tendas” para enfatizar sua impermanência. Esse desdém continua semelhante para as tendas e nômades na literatura posterior da Assíria. Pessoas não sedentárias são tipicamente percebidas nos anais assírios como bandidos que representam ameaças contínuas ao comércio e à comunicação.⁶⁷ No Egito, a opinião é semelhante, onde as tendas são em sua maioria reservadas para aqueles que são percebidos como incultos e ignorantes.

Contudo, as tendas e o nomadismo pastoral são, em sua maioria, positivamente conotados na Bíblia Hebraica, mesmo que ela também deva ter sido composta por e para os cultos urbanos. Não há nada de negativo na herança de dez residências associadas aos patriarcas e do período de peregrinação pelo deserto. Pelo contrário, a construção de tendas durante Sucot presta homenagem aos ancestrais israelitas que vaguaram pelo deserto em estruturas impermanentes. Outro aspecto da afinidade da Bíblia Hebraica com as tendas e seus habitantes é a admiração dos autores bíblicos por aqueles que se submeteram ao estilo de vida urbano e permaneceram em tendas. Vários exemplos são encontrados em Jz 4;5, Jr 35,7; Pv 14,11: “A casa dos ímpios será destruída, mas a tenda dos justos florescerá”, e Ct 1,5 usa as tendas como metáfora da beleza, assim como o oráculo de Balaão em Nm 24,5.

Um último ponto de relevância citado por Homan é o fato de que a linha entre o nômade e o sedentário é na maioria das vezes indefinida. Não só a maioria dos sujeitos vivia simultaneamente em ambas as casas e tendas, mas a subsistência de suas famílias incluía uma mistura de agricultura e pastoreio. O conhecimento da agricultura possuído pelos ocupantes dos assentamentos nas terras altas da Idade de Ferro é frequentemente citado para desacreditar uma herança pastoral para o Israel antigo.⁶⁸

Homan vai concluindo que a topografia e o clima do Levante não costeiro são propícios ao pastoreio. Desde o início da história, tem havido constantemente seminômades circulando pela região. Em contraste com a área do Mar Mediterrâneo, onde a agricultura e a pesca fornecem o principal sustento, a zona desértica do Saara e da região árabe fornecem um quadro ambiental no qual a migração aumenta as chances de sobrevivência. É difícil determinar a população que habita as tendas, bem como seu número, que, sendo dinâmico, muda drasticamente através de diferentes períodos. É o caso do fim do período predominantemente urbano do Bronze Antigo III e do início do Bronze Antigo IV/Médio Bronze I, quando a

⁶⁷ FINKELSTEIN, Jacob J. The Genealogy of the Hammurapi Dynasty. JCS - Vol. 20. ASOR, 1966, p. 95-118.

⁶⁸ DEVER, William G. Cultural Continuity, Ethnicity in the Archaeological Record, and the Question of Israelite Origins. Eretz-Israel 24 (1993): p. 26. Observe também os componentes agrícolas das narrativas patriarcais (incluindo a posse de trigo, grãos, uvas, lentilhas e amêndoas) apontados por GOTTWALD, Norman K. Tribes of Yahweh. New York: Orbis Books, 1979, p. 452.

quantidade de atividade seminômáica aumentou muito. Mil anos depois, o período do Bronze Final II assistiu a uma vasta convulsão política e várias migrações em massa, à medida que os povos seminômades se expandiam, enquanto os centristas urbanos declinavam novamente.

Os autores da Bíblia Hebraica acreditavam que seus antepassados não estavam vinculados a um local específico. Ao contrário, eles migravam periodicamente enquanto viviam em tendas. Esta afirmação é corroborada em muitos textos: extenso vocabulário hebraico, uso misto de termos para habitações permanentes e impermanentes, conotação positiva para tendas e nomadismo na literatura israelita diferente do que era feito por seus vizinhos. É verdade que nem todos os israelitas eram descendentes de nômades. Os israelitas, como a maioria das pessoas, eram de origem heterogênea.

Por último, é preciso ressaltar, brevemente, alguns dos diferentes usos de tendas na vida social e política do hebraísmo e das culturas do entorno, entre elas, as tendas militares, as tendas de amor reservadas ao sexo e ao casamento, e as tendas tabernáculos paralelas à de Israel e Judá. Nesta parte, apenas me ocuparei de registrar exemplos bíblicos e extrabíblicos relativos a tendas militares e tendas destinadas ao sexo e ao casamento.

Pode-se começar pelas tendas usadas por militares em campanhas de guerra ou mesmo estabelecimento de proteção de limites geográficos. Os militares têm um longo histórico de utilização de tendas em campanhas. Em todo o Antigo Oriente Próximo, as tendas ou arquitetura portátil similar abrigavam as tropas dos elementos naturais. Os exércitos do antigo Israel não eram exceção. Um exame detalhado da Bíblia Hebraica, juntamente com os registros literários e arqueológicos do Egito, Assíria, Pérsia, Grécia e Roma, ilumina a importância das tendas para as antigas forças armadas. Que os israelitas e seus vizinhos usavam barracas em campanhas militares poderia ser esperado. Ao longo da história, os custos relativamente baixos de produção e portabilidade das tendas garantiram uma relação longa e integral com os militares. No entanto, a afinidade entre a guerra e a habitação portátil visível em outras literaturas permanece em grande parte ausente na Bíblia Hebraica. Isto se deve principalmente ao foco desproporcional do texto no Tabernáculo. As referências a tendas seculares em qualquer contexto são poucas se comparadas com a Tenda Santuário. Este fator, por si só, não compensa o silêncio relativo que envolve as tendas marciais. Dos 347 exemplos da palavra “tenda” na Bíblia Hebraica, apenas seis são indiscutivelmente tendas de guerra (cf. 2Rs 7,7-10; Jr 37,10; e Dn 11,45).

Há dados arqueológicos que sustentam a existências de tendas militares egípcias, assírias, canaanitas, gregas, persa e romanas. Mesmo os inimigos dos israelitas possuíam suas tendas na Bíblia Hebraica (cf. 2Rs 7,8-10). Os personagens mais famosos também tinham suas

tendas militares, por exemplo o Rei Davi (cf. 1Sm 17,54). Além disso, existe a prescrição legal para manutenção do saneamento no meio dos combates, garantindo que os acampamentos fiquem salubres. Assim, é fora da tenda que os excrementos devem ser enterrados, e o retorno para a tenda somente depois da ablução purificadora (Dt 23,10-15). Um detalhe comum às campanhas militares, que não se diferencia, provavelmente, do uso de tendas no antigo Israel e em seus vizinhos: as grandes e mais elaboradas tendas ficavam para os comandantes das guarnições. Para os soldados de baixa patente, apesar de não se ter relatos ou material em escavações, parece provável que a maioria dormisse em algum tipo de abrigo (cf. 2Sm 11,11).

A Bíblia Hebraica fala pouco de rituais de casamento, contudo, algumas passagens registram explicitamente o uso de tendas tanto na cerimônia quanto como uma câmara na qual o casamento é consumado. Tendas similares podem ser encontradas em todo o Antigo Oriente Próximo. Além disso, muitas lendas sobre sexo e luxúria são colocadas dentro de tendas na Bíblia Hebraica. Várias passagens atestam o uso de tendas na cerimônia de casamento e sua posterior consumação (Ct 3,7; 9,3; Sl 45,14). O texto de Sl 19,5-6 fala da tenda nupcial (tálamo) que YHWH armou para o sol, que é como um noivo deixando sua tenda. Este é o precedente bíblico para o uso do dossel de casamento nas cerimônias de casamento judaicas, uma prática amplamente atestada desde o período rabínico. Na profecia de Jl 2,16 os noivos são chamados a deixar a tenda após a consumação do casamento, para o Dia de YHWH.

Tendas de casamento são usadas em todo mundo extrabíblico. Mesmo não conclusiva, uma associação entre tendas e casamentos também pode ser encontrada em Ugarit. Embora as tendas sejam mencionadas em um contexto conjugal, não está claro se elas desempenharam um papel na cerimônia propriamente dita. É bem provável que a frase expresse a dissolução da assembleia divina.⁶⁹

Há testemunhos no Egito onde um texto aramaico descreve uma câmara nupcial para ser usada em um casamento sagrado. Alexandre o Grande, após derrotar Dario, ordena a construção de 92 tendas nupciais para os casamentos de mulheres persas para si e suas forças. A tenda de Alexandre é sustentada por pilares dourados, as outras por prata, e a festa de casamento pródiga é relatada como tendo durado por muitos dias.

Tendas não apenas fornecem o cenário para os casamentos. Outros atos adicionais de natureza lúgubre acontecem sob seu abrigo na Bíblia Hebraica e na literatura ugarítica. Por exemplo, Ham testemunha a nudez de seu pai em uma tenda após a embriaguez de Noé, ato que

⁶⁹ HOMAN, 2002, p. 79-87.

alguns intérpretes leram como indicativo de estupro homossexual (Gn 9,20-27).⁷⁰ Outro texto, o conto de Débora, no qual a derrota de Sísara expõe um relacionamento com Jael (Jz 4), embora não pareça haver algo em seu relacionamento que seja explicitamente sexual, muitos interpretam um certo simbolismo sexual.⁷¹ Há também a tenda militar de Holofernes, local de quatro dias sucessivos de tentativa de sedução de Judite (Jd 12-13), cujo resultado foi sua cabeça cortada dentro de sua tenda. Outras evidências da conotação sexual das tendas na Bíblia Hebraica podem ser vistas no texto de Ez 23. No relato metafórico de Ezequiel, Samaria é representada por Oola “sua tenda”, e Judá por sua irmã Ooliba “minha tenda está nela”. Elas se envolvem em atividades sexuais com egípcios (Ez 23,3-4.19.21), assírios (Ez 23,5.7-9), e os babilônios (Ez 23,14-23). Enquanto as tendas em outros lugares servem como metáforas para Israel e Judá, a natureza sexual dos crimes na metáfora de Ezequiel é acentuada pela menção das tendas. A tenda de Israel, que deveria ser a presença de Deus, é, ao invés disso, um abrigo que esconde a traição por meio da fornicção.

O caso mais claro em que uma tenda é usada para fins sexuais está em 2Sm 16,20-22. Absalão pretende demonstrar força para reivindicar o trono Davi, que está fora de Jerusalém. O ex-conselheiro de Davi, Aquitofel, agora aliado a Absalão, recomenda uma declaração pública ousada da sucessão da realeza que transcende a cerimônia tradicional da unção e do toque de trombeta. Ele sugere que Absalão monte uma tenda no teto do palácio e se deite com as dez concubinas que Davi deixou para cuidar do palácio de Jerusalém. As relações sexuais de Absalão com o harém de Davi cumprem a profecia de Natan após o pecado de Davi contra Urias (2Sm 12,11-12).

As provas de relações sexuais são expostas publicamente em outros lugares na Bíblia Hebraica. Uma lei registrada em Dt 22,13-19 parece indicar que um pano manchado com sangue era prova da castidade pré-matrimonial de uma moça. Mesmo a consumação do casamento diante de um público encontra paralelos extrabíblicos generalizados.⁷²

1.3.3 Corolário

Tendas fazem parte do Israel primitivo. É possível escolher a hipótese mais provável proposta por Homan na qual ele usa a ideia de uma simbiose entre duas formas de vida social,

⁷⁰ HOMAN, 2002, p. 82

⁷¹ ACKERMAN, Susan. *Warrior, Dancer, Seductress, Queen: Women in Judges and Biblical Israel*. New York: Doubleday, 1998, p. 90-117; KLEIN, Lillian R. *A Spectrum of Female Characters in the Book of Judges - A Feminist Companion to Judges*, ed. Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993, p. 29-30.

⁷² HOMAN, 2002, p. 87.

a seminomádica das tendas e a sedentária urbana. Os assentamentos estudados pela arqueologia e o histórico da vida no Bronze Médio em diante revelam um processo de urbanização, contrastando com a vida ainda nômade ou seminomádica de alguns grupos. Os sítios demonstram que o processo de urbanização sofre uma crise no final do Bronze, mas recupera sua força nos séculos seguintes do Ferro. No meio desse processo, a vida urbana não foi exclusiva. Havia nomadismo suficiente para manter o contato entre regiões distantes. O nomadismo exige a existência da tenda.

Mas não somente em caravanas comerciais a vida social se manifesta. Ela acontece nas campanhas militares, na simbologia do tálamo e na vida cúlrica. Esta última remete ao fato de que, mesmo acompanhando a comunidade em assentamento móvel, a divindade precisa de um lugar onde ela manifesta sua glória e recebe o devido culto de adoração. Aqui as tendas têm natureza privilegiada porque são um modelo microcósrico da experiência da fé.

O relato de Ex 31,1-11 pode ser posto num período pós-exílico sem nenhum problema, desde que se possa também considerar que, por trás das categorias de tempo e espaço, existe a possibilidade, baseada em recursos também arqueológicos, de que este modelo e forma de edificar um espaço separado para o culto da divindade não é um privilégio de Israel. Ao contrário, tanto seus vizinhos quanto outros mais distantes foram capazes de erguer espaços permanentes ou móveis para adoração de seu panteão.

O esforço de Homan em adentrar na história, buscando identificar entre elementos arqueológicos o fundamento de suas razões é louvável. Porém, um caminho pela provável história oferecida pela grande narrativa da Bíblia Hebraica pode ampliar melhor a maneira como esse Israel se formou. Ainda há uma série de autores segundo os quais é preciso uma visão real do passado como uma fronteira válida para ajudar no reconhecimento de que o texto bíblico pode não ser a melhor maneira de acessá-lo. Nesse sentido, tanto Liverani⁷³ quanto Moore e Kelle⁷⁴ são autores que se esforçaram por oferecer um percurso pelos grandes tópicos políticos dos vários períodos bíblicos, para explorar as dimensões da “história inventada”. Tal esforço passa pela história posterior para buscar os fundamentos da narrativa sobre o que aconteceu no passado. Todavia, historiadores influenciados por preocupações pós-modernas começaram a se concentrar diretamente nas razões pelas quais uma determinada história está codificada em textos bíblicos e o que isso significa. Kratz⁷⁵, por exemplo, explorou as

⁷³ LIVERANI, Mario. Para além da Bíblia: história antiga de Israel. São Paulo: Loyola/Paulus, 2008.

⁷⁴ MOORE, Megan B. e KELLE, Brad E. Biblical History and Israel's Past. Michigan: Eerdmans, 2011.

⁷⁵ KRATZ, Reinhard e DIMANT, Devorah. Rewriting and Interpreting the Hebrew Bible: The Biblical Patriarchs in the Light of the Dead Sea Scrolls. Berlin: De Gruyter, 2013.

ramificações do status da história bíblica como “história sagrada”, produzida por razões baseadas em contextos sagrados específicos. Garbini⁷⁶ pesquisou a possibilidade de que as raízes da visão bíblica da história estejam no período pós-exílico. Wilson⁷⁷ se ocupou da realeza e da memória na antiga Judeia para traçar um curso, no qual defende a natureza do projeto de memória do período persa como uma força na criação da visão bíblica do passado. Por fim, Pioske⁷⁸ explorou o que a relação entre espaço físico e memória ao longo do tempo significa para a nossa apreciação das realidades passadas. Todos estão no caminho para elucidar o que de histórico efetivamente produziu a narrativa da formação do Israel histórico. Tudo isso não impede levantar a hipótese oferecida por Homan, mas a grande dificuldade ainda permanece, aquela de unir registros históricos que deem sustentação à possibilidade de um Santuário Tenda primitivo nos moldes sofisticados apresentados no texto do Êxodo.

O percurso deste primeiro capítulo foi primeiro situar o texto escolhido para a análise da narrativa (Ex 31,1-11), no contexto do Livro do Êxodo, no qual está a Construção do Santuário do Deserto, que chamei de Santuário Tenda primitivo. É o locus privilegiado da experiência do povo com o Deus que faz aliança e estabelece um espaço para si, espaço sagrado por causa da sua presença, mas também um lugar onde a expressão cúltica de louvor e adoração é realizada.

Como foi visto, a narrativa inteira do Êxodo enfrenta problemas para sua sustentação histórica, dada a inexistência de fontes externas arqueológicas que possam lhe garantir historicidade. Contudo, o texto em si, como elemento histórico, guarda consigo a intenção dos seus autores em construir uma refinada saga, que permite a construção da nova identidade étnica que está se desenvolvendo ao longo do percurso histórico dos hebreus e do futuro Israel.

Saga construída como ‘mnemohistória’ nas palavras de Meyers, trata-se mais de uma memória coletiva recolhida e elaborada para dar sustentação às comunidades de origem e às futuras. Mesmo considerando as hipóteses de abordagens sobre o antigo Israel, é possível propor que os eventos históricos pressuponham mais uma heterogeneidade na multifacetada e complexa origem de Israel, sua etnogênese e formação, que a ideia de um movimento único e reconhecível em evidências arqueológicas, como sugeriu Killebrew. Ainda assim, em arqueologia, muito há de se descobrir, mesmo numa das mais exploradas regiões que se conhece, caso do Levante sul. Todavia, se o leitor pretende basear sua fé na experiência do

⁷⁶ GARBINI, Giovanni. *Scrivere la Storia d'Israele*. Brescia: Paideia, 2008.

⁷⁷ WILSON, Douglas I. *Kingship and memory in ancient Judah*. New York: Oxford University Press, 2017.

⁷⁸ PIOSKE, Daniel. *David's Jerusalem: Between Memory and History*. New York: Routledge, 2015.

Deus que entra na história de um povo, prefiguração da sua permanente presença universal na pretensão da fé cristã, e usar o texto bíblico como fundamento histórico, ele pode acabar esvaziando sua expectativa de provar a experiência de fé como um dado histórico razoável. Essa experiência não parte de uma demonstração lógica ou experimental como o método científico preconiza. A fé não precisa dessa formulação para falar de Deus e de como Ele faz história na nossa história. O relato do Êxodo, além de ser um texto celebrativo, fornece pistas teológicas robustas para a compreensão de ação divina, e isto é fundamentalmente uma experiência de fé.

Num segundo momento, o percurso investigativo debruçou-se sobre o entorno textual da narrativa sintética de Ex 31,1-11. Isto permitiu abrir o caminho para o objeto central dessa investigação. As descrições tanto no formato prescritivo como no formato executivo detalharam com narrativas extensas as partes do Santuário do Deserto, que foi também chamado de Santuário Tenda. Este formato revela a arquitetura da construção, e os elementos internos essenciais para seu funcionamento como santuário. As características do Santuário foram trabalhadas para evidenciar, além da funcionalidade de cada espaço e objeto, as técnicas de execução, as matérias usadas, as formas de cada objeto. A intenção era mostrar que não é possível deixar de reconhecer que os artesãos são mestres naquilo que fazem, e, inspirados pela sabedoria do Espírito do Senhor, são feitos capazes de realizar aquilo que Deus lhes mandou fazer. A execução dos objetos revela a forma interna deles, ao mesmo tempo que sugere uma refinada elaboração com matérias primas nobres e técnicas que podem evidenciar um cuidado artístico em oferecer peças similares às usadas no cotidiano doméstico. Todavia, estas peças tomam funções mais distintas no Santuário, funções mais nobres que, por isso mesmo, pedem uma elaboração formal artística. Nesse ponto, resta evidente que o caminho percorrido até aqui indica a existência também a experiência do belo como expressão de fé. O Santuário não é feito como se faz uma simples tenda de habitação, nem uma tenda militar ou uma tenda para a consumação conjugal. O Santuário é feito para se destacar da realidade cotidiana como um espaço privilegiado, mas fundamentalmente como um espaço sagrado.

Por fim, o caminho conduziu à evidência de que o relato da Bíblia Hebraica apresenta uma sofisticação nas técnicas e na formalidade que parecem situar o relato da edificação do Santuário Tenda em período posterior. Todavia, o esforço foi demonstrar que existem evidências arqueológicas que podem ajudar a compreender a provável existência de um santuário primitivo executado no deserto, quando a saga ainda conta o caminho na direção da

nova terra. Este santuário primitivo migrou para Silo e depois para Jerusalém, tomando formatos distintos ou ficando cada vez mais elaborado.

No próximo capítulo, será possível ver que as últimas investigações sobre a arte no Antigo Oriente Próximo revelaram também que muitas técnicas consideradas posteriores já eram utilizadas por povos do Bronze inicial desde as protodisnastias da Suméria. Técnicas de fundição, esculturas, entre outras, demonstram que, provavelmente, o intercâmbio do modo como se fazia arte também poderia ser parte integrante do *modus operandi* dos artesãos e artistas que edificaram a tenda primitiva de Israel, lugar da morada suntuosa de seu Deus. Mas essa é somente uma hipótese.

CAPÍTULO 2**ARTE, ARQUITETURA E ARQUEOLOGIA DO ANTIGO ORIENTE
PRÓXIMO NO DEBATE CONTEMPORÂNEO**

2.1 Arte e arquitetura no Antigo Oriente Próximo

O percurso realizado no primeiro capítulo primeiro introduziu o contexto de Ex 31,1-11 no Livro do Êxodo e no Livro da Aliança, depois apresentou as instruções prescritivas e descritivas da construção do Santuário do Deserto, e, por fim, apresentou a hipótese da sua existência histórica. O objetivo era abrir o caminho para o objeto central deste trabalho, que é identificar a existência de produção artística na execução dos objetos do mesmo Santuário, que, por sua vez, os caracterizariam como obra de arte. Definir um artefato como obra de arte é tarefa da arqueologia e das ciências afins. O objeto literário que compõe o texto da Bíblia Hebraica pode ser tratado como obra de arte literária, ao menos aquelas partes que compõem gêneros literários poéticos. A bem da verdade, partes importantes do texto bíblico ou foram usadas em grandes obras da literatura mundial, ou as inspiraram. O objeto deste trabalho não é a arte literária, mas a proposta de uma investigação que permita identificar arte entre os artefatos e construções arquitetônicas do período bíblico e na região do Levante Sul, locus da narrativa bíblica.

Para ampliar a questão e ajudar na sua fundamentação, é preciso introduzir a investigação sobre a obra de arte no Antigo Oriente Próximo. Será necessário delimitar esta rubrica geográfica e conceitualmente, tomando como ponto de partida os últimos trabalhos que unem diferentes abordagens científicas trazidas para auxiliar a arqueologia que se desenvolveu nos últimos vinte e cinco anos. A importância de situar a investigação nesse caminho é reconhecer a provável influência exercida pelos povos vizinhos na cultura do Israel antigo, no Levante Sul. No primeiro capítulo, as teses arqueológicas indicam que o processo de construção etnogênica de Israel incluía nomadismo de tendas, seminomadismo agrícola e pastoril, e uma lenta urbanização, apesar da crise do urbanismo no final da Idade do Bronze. Todavia, como foi visto, ainda há um debate inconclusivo para definir quem eram esses cananeus.

Muitos estudiosos situam o texto escolhido (Ex 31, 1-11) redacionalmente em período bem posterior, mas nada impede de reconhecer algum tipo de fundo histórico primitivo, mesmo que se trate da delimitação formal da obra de arte e de seus objetos em período pós-exílico. Como será possível ver em alguns exemplos e no desenvolvimento argumentativo, aquilo que se propõe considerar obra de arte tem na cultura mesopotâmica exemplo significativo, e é impossível não levar em conta a influência direta na forma com a qual os artistas/artesãos do Israel antigo tenham realizados seus trabalhos. As contribuições aqui expostas têm origem nas

obras editadas por Gunter, *A Companion to Ancient Near Eastern Art*⁷⁹, e por Gansell e Shafer, *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology*⁸⁰.

2.1.1 Arte e Antigo Oriente Próximo – delimitação geográfica e periodização

Para fins de entendimento, tomando o objeto deste trabalho que se ocupa da obra de arte do Antigo Oriente Próximo, em particular no Levante Sul hebreu, entendemos por tal expressão a região que se estende da Turquia moderna ao Afeganistão, do Mar Negro ao Iêmen e a Omã. Pode-se incluir o Egito em alguns momentos, e de certa forma corresponde aproximadamente ao termo atual Oriente Médio. Contudo, o que esta expressão de fato engloba? De que modo ela funciona como uma rubrica de descrição e análise, e onde sua antiguidade começa e termina? Ainda é possível se perguntar, como é que esta área passou a compreender uma esfera cultural tão distinta e independente na imaginação erudita moderna? É possível continuar a tratar seu registro material como uma unidade significativa e, em caso afirmativo, por que e como? Ao falar “arte” do Antigo Oriente Próximo, usamos um rótulo ou conceito consistente com noções prevaletentes ou persistentes em suas culturas constituintes, ou impomos uma construção moderna anacrônica e, portanto, inapropriada?

É preciso distinguir dois aspectos: primeiro, como foi a recepção crítica das antiguidades do Oriente Próximo no Ocidente, especialmente após a redescoberta do século XIX da antiguidade mesopotâmica. E, segundo, até que ponto se pode afirmar que o conceito ocidental moderno de arte é aplicável ao contexto do Antigo Oriente Próximo. O termo introduz uma visão artificial ou enganosa das práticas antigas em relação à imagem, representação e processo, sugerindo uma esfera estética autônoma comparável às noções modernas de “belas artes”?

A complexa história de recepção da antiguidade do Oriente Próximo envolvia rivalidades nacionais, locais contestados de autoridade cultural e social e circunstâncias institucionais únicas (Bohrer 2003). Quando começaram a entrar nos museus da Europa Ocidental, os debates se voltaram para o significado histórico destes objetos e seu valor estético considerado em comparação com a arte grega. Se existe hoje um consenso (implícito e ambivalente) sobre o que constitui a “antiga arte do Oriente Próximo”, isso se deve, em grande parte, às respostas modernas a esses artefatos inicialmente geradas pelos museus ocidentais. As práticas de exposição, tratamentos em manuais e a circulação de fotografias e elencos de monumentos selecionados, por exemplo, privilegiaram um grupo relativamente pequeno de objetos (principalmente esculturas) como destaques das civilizações bíblicas e dos

⁷⁹ GUNTER, Ann C. (ed.) *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.

⁸⁰ GANSELL, Amy Rebecca e SHAFER, Ann (ed). *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology*. New York: Oxford University Press, 2020.

predecessores da arte grega (tradução minha).⁸¹

Nas últimas décadas, especialistas do Antigo Oriente Próximo, tais como Irene Winter (Cambridge) e Zainab Bahrani (Oxford), acabaram por reposicioná-lo, em especial a Mesopotâmia ao lado do Egito, Grécia e Roma, como um campo independente da arte antiga. Contudo, é preciso definir melhor o que vem a ser o Antigo Oriente Próximo.

O conceito mais comum é reflexo dos primeiros rótulos modernos. Em 1916, o egiptólogo e arqueólogo James Henry Breasted cunhou o termo “Crescente Fértil”, mas as fronteiras do Antigo Oriente Próximo flutuaram ao longo do tempo, e a geografia não é o principal fator definidor. Será possível, então, chamar de “antiga arte do Oriente Próximo” como a “antiga história do Oriente Próximo”, representando a cultura mesopotâmica e sua rede de interações como sugere Porada (1995)?⁸²

A pesquisa de Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*,⁸³ definiu o Antigo Oriente Próximo como a região geográfica que se estende da Turquia moderna e da costa leste do Mediterrâneo até o Irã. A originalidade e maturidade artística exigiam a estabilidade política encontrada apenas nos dois centros distintos do Egito e da Mesopotâmia. A pesquisa e interpretação de Frankfort assumiu um núcleo mesopotâmico cercado por “regiões periféricas” politicamente instáveis - Síria, Ásia Menor (Anatólia), e Pérsia (Irã) - cujas realizações nas artes visuais nunca corresponderam às suas reconhecidas realizações literárias. A suposta falta de originalidade seria especialmente verdadeira na Síria e na Anatólia. Outra pesquisa, *The Art of Ancient Mesopotamia* de Moortgat,⁸⁴ embora confinada ao Vale do Tigre/Eufrates, apresentou uma visão semelhante sobre as “regiões periféricas”. A arte mesopotâmica, portanto, se tornou a “arte clássica do Oriente Próximo” e

formou o caule clássico central da antiga arte do Oriente Próximo, em comparação com o qual todas as outras artes, como a dos elamitas, hittitas ou fenícios, eram de importância apenas periférica⁸⁵.

Usar a rubrica Antigo Oriente Próximo para descrever e analisar seus restos materiais oferece vantagens e desvantagens. Permite cobrir longos períodos históricos como se fossem uma unidade desde a pré-história até os tempos da história, embora a perspectiva da longa

⁸¹ GUNTER, 2019, p. 39.

⁸² PORADA, Edith. *The Art of Ancient Iran: PreIslamic Cultures*. New York: Crown Publishers, 1965.

⁸³ FRANKFORT, Henri. *Art and Architecture of the Ancient Orient*. Penguin Books: London, 1954.

⁸⁴ MOORTGAT, Anton. *The Art of Ancient Mesopotamia: The Classical Art of the Near East*. London: Phaidon, 1969.

⁸⁵ MOORTGAT, 1969, p. ix.

duração talvez se aplique mais convincentemente a algumas áreas do que a outras. Por essa razão, é possível tratar de regiões mais amplas em ambos períodos. De um lado, “os primórdios da arte” são abordados através do Mediterrâneo oriental e do Oriente Próximo desde o Egeu até o Vale do Indo, incluindo o Egito e a “África”. Do outro lado, o “Antigo Oriente” cobre períodos históricos dominados por desenvolvimentos da arte na Suméria e Akkad, Babilônia e Assur, mas também incluindo capítulos sobre a arte no Iran, hititas, Síria, Chipre, e a arte minóica e micênica.⁸⁶

A questão é: de fato o termo persiste como uma unidade significativa para pesquisa e publicação em arenas acadêmicas e museus, ou representa, ao invés disso, um termo arcano e amplamente fossilizado? A resposta é sim, o termo Antigo Oriente Próximo é uma convenção ultrapassada, mas útil para a vitalidade contínua como uma rubrica operativa, que descreve um domínio de pesquisa significativo, amplamente compreendido e entrelaçado. Toda essa pesquisa também se reflete nos títulos de publicações e organizações profissionais recentemente fundadas.

Quando o Antigo Oriente Próximo começa e termina? A história convencionou que começa com os primeiros registros escritos na Mesopotâmia e no Irã (final do quarto milênio a.C.), numa longa ocupação pré-histórica seguida de dinastias, reinos e impérios, no início do terceiro milênio a.C. Todo esse período serve às histórias de arte e da arquitetura. Além da Mesopotâmia, a sequência arqueologicamente definida do Neolítico, Calcolítico, Bronze e Idade do Ferro fornece uma estrutura comum. Para definir seu fim, o Antigo Oriente Próximo termina em meados do século VI a.C. As conquistas de Alexandre o Grande nos anos 330 a.C. também podem sinalizar esta divisão, bem como a formação do Império Aquemênida (550-330 a.C.) ou, mais especificamente, quando da conquista da Babilônia por Ciro em 539 a.C.

Historicamente, a redescoberta de antigas civilizações no Vale do Tigre e do Eufrates acontece como uma história de exploração arqueológica. Mas foi o papel dos estudiosos, inicialmente treinados em arte grega, que abraçaram, dentro de seu âmbito, os objetos recuperados da Mesopotâmia que foram realocados para museus nacionais em Paris, Londres, e mais tarde em Berlim. A chegada das antiguidades do Oriente Próximo precipitou um forte desacordo sobre sua qualidade estética. Apesar disso, a arte grega forneceu um paradigma à avaliação crítica, e muitos desses artefatos foram elogiados por sua sofisticação formal e habilidade técnica, fazendo com que as publicações os rotulassem não mais apenas como antiguidades, mas como arte.

⁸⁶ GUNTER, 2019, p. 5.

A escultura, pintura e arquitetura do Antigo Oriente Próximo emergiram como arte graças aos precursores da arte grega, mas o que de fato aconteceu é que as antiguidades dessa região se tornaram não mais os precursores “imperfeitos” da arte grega, mas obras visualmente poderosas e realizadas em comparação com as artes de qualquer época. A incorporação de obras do Antigo Oriente Próximo em levantamentos da história universal da arte os colocou, de fato, tanto como antecessores influentes à arte grega, quanto como arte catalogada e classificada como tal, e ajudaram a estabelecer um “cânone”, ou seja, um grupo seletivo de “obras-primas”. Novas perspectivas críticas nas últimas décadas avançaram na compreensão de sua sofisticação teórica.

2.1.2 Produção de arte no Antigo Oriente Próximo

Será que o Antigo Oriente Próximo de fato produziu “Arte”? Existe uma categoria amplamente reconhecida de objetos e monumentos que os estudiosos concordam em abordar a partir desta perspectiva, e que ela se presta a métodos de observação, documentação e interpretação desenvolvidos para a disciplina mais ampla da história da arte. O rico e extenso registro textual da Mesopotâmia tem permitido que especialistas, recentemente, procurem identificar noções sobre a esfera estética através da análise detalhada do vocabulário que envolve imagens, decoração, o ambiente construído e a experiência estética de forma mais ampla, com resultados significativos. O estudo de bases filológicas permitiu-lhes examinarem palavras e expressões sumérias e acádicas preocupados com a resposta estética, como revelado em diversas fontes escritas: inscrições e correspondências reais, respostas a perguntas oraculares, hinos de templos e inventários de cultos, entre outros.⁸⁷

Textos descrevendo a fabricação de objetos ou a construção e o mobiliário de templos e palácios enfatizam a habilidade e o conhecimento desses artistas. Os termos empregados na avaliação das obras dão destaque ao valor intrínseco dos materiais componentes (metais preciosos ou pedras) e elogiam a mão-de-obra. Tomadas em conjunto com ou além de fontes escritas, evidências arqueológicas aprofundaram o significado cultural do mundo material.⁸⁸

⁸⁷ SASSON, Jack. M. *Artisans ... Artists: Documentary Perspectives from Mari*. In *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East* - ed. A. C. Gunter. Washington: Arthur M. Sackler Gallery, 1990, p. 21–27; e WINTER, Irene J. *Defining ‘Aesthetics’ for NonWestern Studies: The Case of Ancient Mesopotamia*. In *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, eds. M. A. Holly and K. Moxey. Williamstown: Clark Art Institute, 2003, p. 3–28.

⁸⁸ BAHRANI, Zainab. *The Graven Image: Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003; e EVANS, Jean. M. *The Lives of Sumerian Sculpture: An Archaeology of the Early Dynastic Temple*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Isto permitiu documentar uma tradição específica e de longa data na Mesopotâmia, que combina estética e respostas emocionais, noções complexas e originais de representação, e uma ênfase na arena sagrada para a exibição de objetos de valor.

Novas abordagens para elaborar conceitos culturalmente específicos adotaram uma visão expansiva, procurando articular uma gama de atividades esteticamente ordenadas. Há desafios metodológicos semelhantes na documentação ou interpretação da resposta estética em seus respectivos domínios que devem ser enfrentados. Os objetos e edifícios estudados estão incompletos, faltando exatamente muitos dos materiais ou tratamentos de acabamento - pintura, ou incrustações feitas de metais preciosos ou pedras, por exemplo - que determinaram seu valor na antiguidade. Investigações recentes da policromia e do douramento em estatuária, esculturas em relevo e arquitetura reconhecem e abordam este fato crucial. Mesmo o suposto paradigma de artistas famosos e inovadores há muito tempo entrelaçados com as primeiras noções europeias modernas de individualidade e originalidade do artista e da própria autoria tem sido desafiada.

E o problema da autoria e do processo criativo, como resolver? É possível escrever história da arte, seja qual for a dimensão estética culturalmente definida, sem artistas? Os estudiosos promovem um forte contraste entre a Mesopotâmia e a Grécia com respeito a noções de originalidade e estilo pessoal. Há a tendência em enfatizar as condições de anonimato e de individualidade suprimidas em favor dos que governavam os artesãos empregados em palácios e templos do Oriente Próximo. Seriam parte de um corpo de burocratas presos por fórmulas artísticas que, por sua vez, eram ditadas pelo conservadorismo político e religioso e perpetuadas por tecnologias orientadas à cópia, tais como grades e moldes.

Isso influenciou as percepções sobre a antiga Mesopotâmia. Mas especialistas em arte grega têm questionado cada vez mais a suposição de que a originalidade e a personalidade artística individual eram altamente veneradas ao longo da antiguidade clássica. Recentemente a pesquisa sobre a escultura grega desafiou um objetivo fundamental de sua moderna erudição: a busca para identificar as características originais e o estilo individual dos escultores mestres nomeados. Estudos técnicos demonstraram que a fundição de esculturas de bronze em grande escala exigia a reprodução mecânica de uma forma preliminar através do uso de moldes. Estudantes de literatura da Mesopotâmia reconsideraram as noções recebidas sobre originalidade, criatividade e voz autoral. Apareceram os nomes de autores individuais conhecidos e às vezes mencionados em um texto, como Kabtiilani Marduk, autor do Épico de

Erra.⁸⁹ Os historiadores começaram a explorar temas outrora considerados muito fora da antiga visão do Oriente Próximo: a competitividade como um valor ou traço cultural distintivo, por exemplo, ou o papel crucial do nome e da fama de um indivíduo.

O que antes era restrito ao “excepcionalismo” grego na celebração da individualidade, as assinaturas preservadas em múltiplas categorias de objetos, incluindo gemas, arquitetura, pinturas murais, vasos e esculturas aparecem apenas em uma pequena fração das antiguidades gregas, e nem sempre podem ser correlacionadas com estilos individualizados. Mas são conhecidos os textos administrativos, legais e outros os nomes de muitas pessoas que trabalharam como artesãos ou artesãos treinados no Antigo Oriente Próximo. A correspondência entre os reis neoassírios e seus estudiosos da corte é onde mais aparece o elaborado papel desses “especialistas”.⁹⁰

Existe uma inscrição do rei neoassírio Esarhaddon (680-669 a.C.) que registra a consulta divina precedente à remodelação das imagens do culto babilônico alojadas no Templo Esbarra em Assur, onde aparece a resposta: “eles me revelaram os nomes dos artesãos (aptos) para completar o trabalho”.⁹¹

Afinal, a Mesopotâmia também tinha sua tradição de “grandes homens”. O épico Sumério Enmerkar e o Senhor de Aratta credits Enmerkar, Rei de Uruk e Senhor de Kullaba, com a invenção espontânea de escrever para ajudar o mensageiro a recitar um longo relato oral. Reis neoassírios, especialmente Sennacherib, reivindicaram não apenas o conhecimento especializado do trabalho com materiais para construção e decoração, mas também a invenção de novas e complexas tecnologias para fundição de bronze.⁹² Como na Grécia antiga, o projeto e a execução de edifícios e monumentos de grande escala “no chão” exigiam equipes de artesãos trabalhando para alcançar um estilo homogêneo. Mesopotâmia, Grécia e Egito, portanto, terminaram equiparadas no que diz respeito à produção de sua arte e ao valor que lhes foram atribuídos pelos estudiosos.

⁸⁹ FOSTER, Benjamin. R. The Person in Mesopotamian Thought. In *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, eds. K. Radner and E. Robson. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 117-139.

⁹⁰ GRIGOR, Talinn. *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*. New York: Periscope, 2009; NADALI, Davide. *Interpretations and Translations, Performativity and Embodied Simulation: Reflections on Assyrian Images*. In *Leggo! Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of His 65th Birthday*, eds. G. B. Lanfranchi, D. M. Bonacossi, C. Pappi, and S. Ponchia. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012, p. 583-595; e NEUMANN, Kiersten. A. *Resurrected and Reevaluated: The NeoAssyrian Temple as a Ritualized and Ritualizing Built Environment*. Ph.D. dissertation, University of California at Berkeley, 2014.

⁹¹ GUNTER, 2019, p. 49.

⁹² WINTER, Irene. J. *Sennacherib's Expert Knowledge: Skill and Mastery as Components of Royal Display*. In *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale*, ed. R. D. Biggs et al. - *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 62. Chicago: The Oriental Institute of University Chicago, 2008, p. 333-338.

2.1.3 Corolário

Deste primeiro passo na investigação sobre o que se pode definir como arte no Antigo Oriente Próximo, restou uma mudança no paradigma interpretativo desde as aparições, a partir do século XVIII, do imenso e magnífico material arqueológico desta região. Isto provocou um novo olhar sobre o que a arqueologia ofereceu em suas descobertas. Doutra parte, ainda que de certa forma problemática, é possível delimitar no espaço e no tempo a convenção da rubrica Antigo Oriente Próximo. Ademais, classificar esta arte tendo como referência a pujança do modelo grego é reduzir e limitar o olhar sobre os traços formais distintos de cada ‘escola’ artística, além de ignorar que muito tempo antes do modelo grego já se cuidava de proporção, expressão fisionômica e movimento tanto na arte pictórica quanto na escultórica. Mas também é preciso reconhecer as enormes diferenças entre as regiões, enquanto também é possível ver que a arte desenvolvida pelos impérios que se sucederam dentro dessa região demonstra uma complexa rede de influência nas características formais dessa mesma arte. De Uruk a Persépolis, a arte é reconhecível por causa exatamente da sua formalidade artística revelada nas técnicas e materiais usados. Isto permite dizer que existiu uma produção de arte relevante no Antigo Oriente Próximo, não sendo exclusiva da beleza proposta nos padrões gregos.

Os passos seguintes dessa abordagem passarão por conceitos que ajudarão a demonstrar melhor essas características classificatórias da arte do Antigo Oriente Próximo. Isso é possível porque muitos estudiosos se dedicaram à investigação, e bolsas com recursos para pesquisas foram destinadas a esse empreendimento. É justamente por causa dos avanços no uso de conceitos filosóficos e semióticos sobre as concepções de arte antiga, que novas abordagens puderam ser aplicadas à classificação artística do material mesopotâmico. O mesmo não aconteceu com o Levante Sul, considerado periférico como será visto mais adiante. Por ora, é suficiente antecipar que o valor do que foi produzido como arte no Levante Sul continuará sob necessidade investigativa.

2.2 Conceitos de arte aplicados ao Antigo Oriente Próximo

A mudança de paradigma dos últimos vinte e cinco anos permitiu uma nova leitura e entendimento de determinados artefatos arqueológicos do Antigo Oriente Próximo. Isso significou uma nova compreensão do material produzido por esses povos, que passaram a ser classificados como arte. Essa maneira nova de compreender tem a ver com aplicação de conceitos importantes usados por filósofos da arte e pela própria estética contemporânea. Além das características históricas preponderantes no modo de identificar os objetos, foram introduzidas uma série de elementos hermenêuticos novos, por exemplos: a ideia de representação aplicadas aos objetos, como a discutida em ensaio por Bonatz e Heinz;⁹³ a narrativa contida em painéis e outros objetos menores, que se referem a eventos históricos propositadamente constituídos com sua simbologia interna, no entendimento do argumento de Collins;⁹⁴ as relações entre a religião local e a ideologia política apresentadas por Pontgratz-Leisten;⁹⁵ as características culturais dos ritos definidas em texto de Nakamura;⁹⁶ e ainda a aplicação de conceitos de estética para a nova concepção de arte do Antigo Oriente Próximo em Selz.⁹⁷ Introduzir esses conceitos ampliaram a compreensão da arte mesopotâmica e permitiram colocá-la em pé de igualdade com a grega e a egípcia.

Nesta parte do capítulo, a investigação pretende abordar, ainda que sinteticamente, estas contribuições, introduzindo apenas alguns pontos relativos às questões da representação, da narrativa e dos ritos culturais. Elas, por si mesmas, são capazes de ampliar o escopo da arte produzida no Antigo Oriente Próximo, e como ela possui elementos suficientes para ser definida assim.

Tendo essa construção teórica como pano de fundo, será necessário perguntar-se acerca da possível existência de um ‘cânon’ que ajude nessa classificação, e como encontrar um ponto de partida para identificar a mesma produção de arte a ser reconhecida, igualmente, embora em

⁹³ BONATZ, Dominik e HEINZ Marlies. Representation, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.

⁹⁴ COLLINS, Paul. Narrative, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art* Gunter, Ann C.. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.

⁹⁵ PONTGRATZPLEITES, Beate. Ideology, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019. Cf., *Religion and Ideology in Assiria*. Boston: De Gruyter. 2015.

⁹⁶ NAKAMURA, Carolyn. Ritual, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.

⁹⁷ SELZ, Gebhard J. Esthetic, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019. Ver também: *Sumerer und Akkader – Geschichte, Gesellschaft, Kultur*. München: Verlag. 2005.

proporção menor, do material arqueológico do Levante Sul.⁹⁸

2.2.1 Representação⁹⁹

Tornar presente algo ausente ou visível algo oculto é a definição primária de representação. Nesta parte, o centro da investigação se concentrará na aplicação “cultural”, ou seja, será deixada de lado o tratamento dos processos neurológicos envolvidos na representação. Segundo Bonatz e Heinz, ao abordar os estudos da arte e arqueologia do Antigo Oriente Próximo usa-se a ideia de representação, que é o processo pelo qual a significação é constituída, funciona por referência e substituição, e cria ambiguidade e alteração.¹⁰⁰ A semiótica demonstra que a significação deve ser ainda mais diferenciada em significação e significado. A denominação de um objeto é uma denotação elementar e uma conotação que depende da ideologia, dos desejos e das necessidades.

A semiótica esclareceu que o ato de representação não cria algo visível nem tangível, mas sim uma imagem mental (denotação) e significados de segundo nível (conotação). Isto significa que um objeto material (ou ação humana) pode representar algo que não está ali, mas existe na mente de qualquer pessoa que contempla o objeto ou ação.

A história da arte cuidou do funcionamento e do significado da representação no estudo e análise de restos materiais, ou “arte”, e trata de fenômenos da esfera visível e tangível, de entidades imateriais em pinturas, esculturas, arquitetura e outros gêneros.¹⁰¹ Usando o esquema de Panofsky, pode-se começar com uma descrição pré-iconográfica, que lista os elementos que um pesquisador identifica no quadro, e estabelece o nível de denotações que podem ser capturadas. Subsequentemente, na reconstrução de significados do passado, o passo seguinte, descrição iconográfica, tenta encontrar conexões significativas entre os elementos individuais de uma imagem que formam um tema lógico. O resultado deve, portanto, levar à identificação do tema da figura. Outra conclusão possível é uma interpretação iconográfica, onde os significados simbólicos de uma imagem e as conotações que o produtor pretendia estão disponíveis ao pesquisador. Além disso há ainda as intenções pessoais de um produtor ou

⁹⁸ WINTER, Irene. Foreword – in in *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019, p. xxiii-xxvi.

⁹⁹ BONATZ e HEINZ, 2019.

¹⁰⁰ WAGNER, H.P. *Repräsentation*. In *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, ed. A. Nünning. Stuttgart: J. B. Metzler, 2005, p. 188-190.

¹⁰¹ PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boustier: Westwiwe Press, 1962.

artista, os significados simbólicos das coisas, tópicos e os temas que refletem o conhecimento geral e os discursos de um determinado tempo e lugar e sua população. Ao lidar com objetos, artefatos e “arte”, a história da arte fornece às investigações arqueológicas uma maneira administrável de abordar uma busca pelo fenômeno da representação.

Por essas razões,

representar um passado é principalmente mediado por linguagem e textos escritos, ambos instrumentos primários de representação e ambos poderosos instrumentos na produção de “verdade” e significados. A composição de textos requer, portanto, um tratamento crítico das palavras e conceitos. Uma abordagem discursiva mantém viva a consciência de que, “arqueologicamente”, representações do passado são uma “construção” da história que sempre implica também a produção de significados - significados dados no passado às coisas estudadas e significados produzidos pelos estudiosos de hoje ao escrever a narrativa deste passado, cujo significado é assim apresentado neste processo de reconstrução da história, e constitui uma questão muito importante (tradução minha).¹⁰²

Outro elemento teórico fundamental é a questão do simulacro ou simulação, pois ele pode dificultar o modo como se define a representação. O principal obstáculo para implantar esses conceitos é a não possibilidade de definir o que era (ou não era) uma imagem no Antigo Oriente Próximo, embora Winter e Bahrani tenham lidado longamente com esse problema. Como sustenta Summers, o triângulo heurístico subjacente às definições clássicas de representação (uma coisa, sua imagem real e uma imagem mental) parte do pressuposto de que uma imagem é uma criação artificial, e que a imagem mental causa uma sensação, percepção ou concepção que corresponde à imagem real, mas não à coisa.¹⁰³ Mas, e se a imagem não for considerada como diferente da coisa? E se for uma encarnação, um simulacro, ou simulação, na qual a distinção entre realidade e imaginação é anulada? Neste caso, ela não pode mais ser chamada de imagem no sentido estrito; torna-se uma virtualidade.¹⁰⁴

Como exemplo dessa aplicação, pode-se tomar um objeto da arte neoassíria e seu vocabulário de representação: é a estátua do rei neoassírio Assubarnipal II (Figura 2). O debate pode centrar-se no termo crítico acádio *šalmu*, geralmente traduzido como “imagem”, não apenas para estátuas tridimensionais, mas também para estelas de pedra, relevos de rocha, desenhos, figuras e representações em selos, na medida em que funcionavam como representações. Como representação é uma categoria analítica complexa, é preciso levantar

¹⁰² BONATZ e HEINZ, 2019, p. 236-237.

¹⁰³ SUMMERS, David. Representation. In *Critical Terms for Art History*, eds. R. N. Nelson and R. Schiff. Chicago: Chicago University Press, 2002, p. 3–19.

¹⁰⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

algumas questões. A estátua do rei assírio representa um retrato de uma figura histórica?

Para Winter¹⁰⁵, a imagem do rei é uma representação semiótica não mimetizada. É um retrato, ainda que a semelhança física não seja uma condição necessária para um retrato. É a dimensão política da representação que permitiu ao *šalmu* do rei assírio carregar todos os sinais humanos e divinos que constituem a imagem de um rei assírio.

Bahrani¹⁰⁶ entende a *šalmu* do rei como um simulacro, no sentido de Baudrillard.¹⁰⁷ Para o chefe de um estado não importa que a imagem seja mais do que o simulacro de si mesmo, porque isso já lhe dá o poder e a qualidade para governar. A paráfrase indica que o “retrato” do rei não busca semelhança física num indivíduo histórico, mas se destina representar o ideal da sua aparência divina.¹⁰⁸

A estátua de Assurnasirpal II ilustrada aqui (...) não tem tamanho real: mede apenas 1,13 metros de altura, fato omitido em quase todas as publicações mencionadas acima. Uma correspondência proporcional com o original do rei vivo obviamente não foi procurada nesta representação, pois seu objetivo principal não era copiar ou imitar um ser humano. Em vez disso, ela está de acordo com as pequenas dimensões das estátuas de culto mesopotâmicas que representavam deuses menores e podiam refletir uma posição hierárquica acessória aos grandes deuses. A tarefa de tal estátua não era igualar um sujeito humano ou divino, mas representar a suas eficácias (tradução minha).¹⁰⁹

Paralelo ao esforço em direção a uma correspondência absoluta com o real sobrenatural, a estátua de um rei, ou o relevo sobre uma estela ou rocha, aproxima-se de uma correspondência absoluta consigo mesma; e isto não é contraditório, é a própria definição do hiperreal.¹¹⁰

O *šalmu* é a estátua e a estátua é a coisa hiperreal, o simulacro da simulação, que se tornou viva com o nome inscrito do rei a quem se refere. Então por que se deve chamá-la de imagem, se era um ser por direito próprio? O *šalmu* tem uma qualidade pictórica ou escultórica. Pode-se dizer com Winter¹¹¹ e Fales¹¹² que os assírios realmente se esforçaram em apresentar

¹⁰⁵ WINTER, Irene J. What/When is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol 153, nº 3, 2009, p. 254-270.

¹⁰⁶ BAHRANI, Zainab. The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity. London: Reaktion Books, 2014.

¹⁰⁷ BAUDRILLARD, 1994.

¹⁰⁸ WINTER, 2009.

¹⁰⁹ BERLEJUNG, Angelika. Die Theologie der Bilder: Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik - Orbis Biblicus et Orientalis, 162. Fribourg and Göttingen: Universitätsverlag Freiburg Schweiz Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1998, p 41-45.

¹¹⁰ BAUDRILLARD, 1994, p.47.

¹¹¹ WINTER, Irene. J. Art in Empire: The Royal Image and the Dimensions of Assyrian Ideology. In Assyria 1995: Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo Assyrian Text Corpus Project Helsinki, eds. S. Parpola and R. M. Whiting. Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus, 1997, p. 359-381.

¹¹² FALES, Frederick. M. Art, Performativity, Mimesis, Narrative, Ideology, and Audience: Reflections on Assyrian Palace Reliefs in the Light of Recent Studies. KASKAL 6, 2009, p. 237-295.

o *šalmu* pela semelhança física e precisão fisionômica, quando da produção de uma representação real. Este objetivo estético estava vinculado de tal forma por convenções rigorosas, que, aspirando a uma autenticidade atemporal, semelhança divina e extensão da personalidade, teriam proibido a apresentação de traços individualistas. A consistente frontalidade das estátuas reais, especialmente seus rostos, é um importante meio estético a este respeito. Ela permitiu que o simulacro do rei se distanciasse de um público humano e, em vez disso, olhasse para seus súditos e olhasse para os deuses - estes últimos provavelmente a função mais importante da estátua, pois ela foi projetada para ficar no centro de um templo.

Figura 2. Estátua do Rei Assurnasirpal II (883-859 a.C.). Nimrud, templo de Ishtar Belit Mati. Magnesita sobre suporte de dolomita avermelhada; h.- 1,13 m. Museu Britânico ME 118871.

© *The Trustees of the British Museum.*



BONATZ e HEINZ, 2019, p. 236

Exposta o conceito de representação e sua aplicação prática, Bonatz sustenta que o Antigo Oriente Próximo oferece uma esfera cultural rica e relativamente bem documentada, na qual esse conceito se afasta significativamente da tradição ocidental. Ele quer dizer que os modos de representação dependem muito da ontologia de antigos objetos icônicos do Antigo Oriente Próximo. Por sua vez, o vocabulário também testemunha uma complexa crença na poderosa vida das coisas. Estátuas e outros artefatos não foram criados como meras representações de suas referências, mas foram muitas vezes equiparados a suas referências.

A estreita relação entre representação e realidade está enraizada em uma tradição muito antiga que remonta ao Neolítico. Ao longo dos milênios, porém, ela não se desenvolveu de forma estática e unilinear. Ao invés disso, ela foi em diferentes direções e transcendeu esferas que estavam além da atividade humana. Assim, simulacros, simulações e hiper-realismo tornaram-se os estágios finais de um sistema de representação auto-referencial e autopoiético, pelo menos no que diz respeito ao caso Neoassírio (tradução minha).¹¹³

Segundo Bonatz, na aurora da religião monoteísta, a polêmica teológica judaica contra a imagem do culto mesopotâmico¹¹⁴ nada mais era do que uma reação baseada em fundamentos díspares, que tinha o intuito de negar as propriedades afetivas da imagem cultuada. A categórica aniconia judaica teria aqui sua origem? É uma questão controversa a ser abordada mais adiante sob a contradição aparente entre textos e a realidade do judaísmo. Mas é suficiente dizer que, somente de uma perspectiva pós-moderna, dissolvedora dos limites da arte, da imagem e da representação, é possível afirmar sem receio que, aquilo que existia no reino da antiga imagem de culto se tornou compreensível. Contudo, essa opinião de Bonatz contrasta com toda a contribuição artística trazida pelas expressões do cristianismo, mesmo se considerarmos a polêmica crise iconoclasta. É inegável que a contribuição cristã às expressões pictóricas desde a iconografia primitiva até os ícones bizantinos medievais e modernos, bem como a sofisticação escultórica gradativa das formais figuras românicas às modernas pós-renascentistas, contribuíram em muito para a formação do imaginário artístico como um todo, mesmo quando se buscou sua negação na contemporaneidade. Mas a aniconia judaica permanece como um desafio ao objeto deste trabalho, na medida em que a produção artística também depende da imagem para se fazer representar enquanto ‘imago’.

2.2.2 Narrativa¹¹⁵

Para simplificar, diz-se que narrativa é a representação de um evento ou de uma série de eventos.¹¹⁶ É um fenômeno humano universal. A natureza da narrativa, objeto de muitos debates, não tem entre os teóricos concordância na sua definição. Um evento por si pode ser suficiente, embora possa haver eventos simultâneos e a presença coordenada tanto de ação quanto de caráter.¹¹⁷ Não podem faltar na história os elementos lineares básicos enquanto é

¹¹³ BONATZ, 2019, p. 253

¹¹⁴ BERLEJUNG, 1998.

¹¹⁵ COLLINS, 2019.

¹¹⁶ ABBOTT, H. P. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, p. 13.

¹¹⁷ ALTMAN, Rick. 2008. *A Theory of Narrative*. New York, p. 12-17.

contada. O discurso narrativo é uma forma de transformar a história, pode moldar vidas através dos relatos ouvidos e recontados, em textos e imagens.

A arte narrativa pode, portanto, ser definida como um relato ou registro de um evento narrado através de representação. Tais imagens não ilustram ou se referem simplesmente a uma história. Em vez disso, a narrativa é realizada através das imagens - isto é, a compreensão da história não depende de um texto escrito.

No entanto, é comum assumir uma relação íntima entre o pictórico e o escrito como se a narrativa fosse capaz de resolver a questão da imagem. O problema é que, ao contrário dos escritores, os pintores e escultores não contam, eles mostram.¹¹⁸ Artistas pictóricos podem implicar uma narrativa, referindo-se ao que foi dito em palavras, mas as imagens raramente são organizadas sistematicamente como palavras em uma página. Por isso, sem algum conhecimento da história se torna difícil o processo de correspondência entre o visto e o que se pretende dizer na imagem. Os historiadores têm se concentrado, portanto, na busca do isomorfismo entre o verbal e o visual.

Collins sustenta que na arte mesopotâmica as composições muitas vezes tomam a forma de uma cena culminante representativa de toda uma história. Elas podem ser expandidas em complexidade para incluir momentos separados da ação em uma única cena ou cenas episódicas que se justapõem a eventos sucessivos. Todas estas abordagens podem ser combinadas em um único monumento.¹¹⁹ Tanto as cenas culminantes quanto as episódicas retratam uma ação que tem o potencial de ser “lida” e assim cumprir os requisitos da narrativa pictórica. Embora no Antigo Oriente Próximo seja raro a realização da narrativa apenas através do imaginário, é amplamente aceito que a arte narrativa alcança um grau de sofisticação coerente na Mesopotâmia, especificamente com relevos neoassírios retratando cenas de batalha no período cerca de 900-620 a.C.

As narrativas históricas podem ser identificadas já no período inicial dinástico II-III (2750-2350 a.C.), quando o sul da Mesopotâmia foi dividido em uma série de políticas ou estados municipais, competindo pelo acesso a recursos e influência. Durante esses séculos foi formulada uma linguagem visual que veio para celebrar e representar a realeza como instituição

¹¹⁸ BAROLSKY, Paul. There is No Such Thing as Narrative Art.” Arion Serie 3º, Vol. 18, No. 2. Trustees of Boston University, 2010, p. 49-62.

¹¹⁹ PERKINS, Ann. Narration in Babylonian Art – in American Journal of Archaeology 61. Boston: Archeological Institute of America, 1957, p. 54– 62.; WINTER, Irene. J. Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative - in Neo Assyrian Reliefs. Studies in Visual Communication 7 (2). Pennsylvania: Penn Libraries, 1981, p. 2–38.

central da sociedade¹²⁰. Texto e imagem agora enfatizam que era obrigação do governante construir templos e sustentar os deuses. Assim, aparecem essas narrativas em exemplos como o da estela de UrNamma de Ur (2100 a.C.); ou no mais antigo monumento sobrevivente, no qual a história política toma o centro do palco, mas não às custas do mito e do ritual. É o caso da estela do Eannatum de Lagash (2500 a.C.) de Tello, conhecida como a “Estela dos Abutres”.¹²¹

Um exemplo importante das dificuldades em estabelecer o núcleo narrativo de um trabalho artístico está ligado à guerra assíria e a forma como a estrutura da obra invoca o ritual para falar sobre os acontecimentos das batalhas, as dificuldades enfrentadas e as vitórias alcançadas. Observando com atenção os relevos da sala do trono de Assurnasirpal II (883-859 a.C.) do Palácio Noroeste em Nimrud, vê-se que ele enfatiza, sem ambiguidade, a natureza mitológica e ritual das atividades do rei. Aqui o rei não só é acompanhado por um deus em um disco alado, mas a divindade e o governante adotam uma pose idêntica, de modo que Assurnasirpal é um espelho do divino (Figura 3). Os elementos narrativos são distribuídos por registros paralelos que percorrem a extensão da sala do trono: as carruagens avançam para a batalha; um obstáculo natural, um grande rio, é atravessado sem esforço; uma cidade é sitiada; e o rei vitorioso retorna ao seu acampamento onde os presságios são tomados e o inimigo derrotado é humilhado. Mas estes eventos não ocorrem em uma sequência linear.

Figura 3. Assurnasirpal II retorno de uma campanha vitoriosa. Nimrud, Northwest Palace (875-860 a.C.). Gypsum; h. 91.44 cm - British Museum ME 124551.
© The Trustees of the British Museum



COLLINS, 2019, p. 273.

¹²⁰ MARCHESI, Gianni e MARCHETTI, Nicolo. *Royal Statuary of Early Dynastic Mesopotamia*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2011.

¹²¹ COLLINS, 2019, p. 268-271.

Para Lumsden¹²², a centralização da conclusão da narrativa é parte de um código literário e visual compartilhado, um dispositivo retórico caracterizado pela interação entre o visual e arranjos sintáticos textuais. É verdade que o conteúdo dos relevos da sala do trono tem sido geralmente interpretado como uma cópia visual de textos históricos, mas seu papel principal foi revelar as realizações do rei assírio restabelecendo a ordem exigida pelos deuses.

O fundamental para o objeto do trabalho é identificar que esta abordagem de contar histórias é adotada para os relevos palacianos do século seguinte, quando narrativas históricas lineares que retratam a violência militar, inseridas em paisagens específicas e acompanhadas de legendas escritas, tornam-se a norma.

Na Mesopotâmia, as primeiras narrativas visuais eram uma forma de representar, e assim tornar reais, as atividades rituais através das quais as relações obrigatórias entre os humanos e os deuses eram mantidas. Como a justiça estava nas mãos dos deuses, as transações e contratos humanos eram validados através de rituais (expressos por performance e imagens visuais); era dever dos deuses garantir que estes acordos não fossem esquecidos e que os infratores fossem punidos. Com o surgimento da realeza, a justiça divina foi mediada através do governante, que assumiu as obrigações da comunidade para com os deuses. A narração dos acontecimentos, que refletia a intervenção dos deuses nos assuntos humanos, era uma forma de os reis poderem demonstrar seu sucesso na imposição da justiça divina (tradução minha).¹²³

Enquanto os textos narrativos serviram para estabelecer as ações e a base lógica para a resolução do evento, a arte narrativa transformou esta história linear em mito cíclico, com o intuito de garantir que o presente levasse ao mundo divinamente ordenado o passado, para que não fosse esquecido. Tais imagens visuais foram o meio pelo qual a relação simbiótica entre o rei e o deus fosse estabelecida e mantida. Elas assumiram algumas de suas formas mais impressionantes nos relevos narrativos neoassírios do século VII. Quando os grandes palácios assírios de Nínive caíram nas forças invasoras em 612 a.C., algumas destas imagens esculpidas do rei e seus apoiadores tornaram-se o alvo de mutilação calculada.¹²⁴ Este ato destrutivo removeu os indivíduos da história, rompendo assim sua relação com o divino e destruindo magicamente o futuro do estado.

2.2.3 Ritual¹²⁵

¹²² LUMSDEN, Simon. Narrative Art and Empire: The Throneroom of Assurnasirpal II. In *Assyria and Beyond: Studies Presented to Morgens Trolle Larsen*, ed. J. G. Dercksen. Leiden: Brill, 2004, p. 370.

¹²³ COLLINS, 2019, p. 276.

¹²⁴ BAHRANI, Zainab. The King's Head Author(s): Zainab Bahrani Source: Iraq, Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale, Part One (2004), pp. 115-119.

¹²⁵ NAKAMURA, Carolyn. Ritual, in *A Companion to Ancient Near Eastern Art* Gunter, Ann C.. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.

O último elemento conceitual a ser proposto nesta investigação é complexo e problemático, no sentido em que sua construção tem diferentes matizes, em especial no que tange à região e ao período que é objeto deste trabalho. Ou seja, falar de ritual necessita levar em conta as contribuições da ciência antropológica. Todavia, não há um consenso se elas ajudam a melhor caracterizar o ritual na Mesopotâmia. Nakamura sustenta que ao falar de ritual no Antigo Oriente Próximo tem-se presente a leitura marcante que o considera uma das geografias cardeais para a fetichização ocidental do mito e do ritual. Isso advém da publicação de estudos antropológicos realizados por influentes estudiosos europeus que se tornaram conhecidos por suas interpretações dessas práticas, tais como Edward Burnett Tylor (escola antropológica do evolucionismo social), James Gerog Frazer (mitologia e religião comparada), Mircea Eliade (mitologia e ciência das religiões), René Girard, entre outros.

Mas também foi o orientalismo do século XIX que, de fato, alimentou as explorações do Oriente Médio e permitiu a abertura dessas leituras sobre ritual.¹²⁶ Depois que se procedeu à decifração dos textos cuneiformes em meados do século XIX, os estudiosos reconheceram que milhares de tabletas de argila dos arquivos e bibliotecas da Mesopotâmia preservavam composições literárias, oráculos, encantamentos e encantamentos mágicos, textos de adivinhação e textos relacionados às práticas do templo e à instituição da realeza.

Por sua vez, o ritual também se tornou uma orientação significativa nos estudos históricos da arte. Nakamura reconhece que a trajetória na antiga bolsa de estudos do Antigo Oriente Próximo consistiu precisamente em tentativas de interpretar evidências representacionais e arqueológicas com referência aos abundantes registros textuais que documentam rituais de vários tipos.¹²⁷ Para ela, muitos estudiosos ignoraram a complexidade do ritual: o fato de que ele é simultaneamente o objeto interpretado e o método de interpretação. E até muito recentemente, havia uma disposição dominante dos estudos do Antigo Oriente Próximo em evitar discussões críticas sobre rituais, magia e mitos tomando os conceitos explicativos oferecidos por eminentes estudiosos da sociologia e antropologia.

O ritual tem sido caracterizado de várias formas: ação, desempenho, forma, qualidade, origem da cultura, sagrado, ou uma categoria universal de vida social. Catherine Bell¹²⁸ conclui que o ritual é semelhante ao que o crítico literário Fredric Jameson chama de “ficção organizacional”: um estratagema textual que implica a existência de um problema que o estudo

¹²⁶ BOHRER, 2003.

¹²⁷ *Ibid.*, 2019, p 310.

¹²⁸ BELL, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press, 2009.

vai resolver.¹²⁹ Mas, para Nakamura, o ritual não é decididamente uma ficção. Rituais fazem lugar, criam tempo, incorporam significado e constituem práticas que transformam povos e mundos. Desta forma, eles são essenciais para a socialidade humana.

O esforço do ensaio de Nakamura é navegar num meio termo entre conceitualizações de rituais muito estreitas ou muito amplas. Ela pretende explorar certas abordagens produtivas para examinar a arte e a cultura material do Antigo Oriente Próximo, porque é preciso ressaltar o terreno comum entre as abordagens arqueológicas e históricas da arte.

Ao tomar como ponto de partida a visão da arte anterior à era moderna, há de se concluir que até recentemente a compreensão do que é um ritual ou era “funcional” ou “religiosa”, ou seja, era uma abordagem interpretativa subjetiva da arte pré-histórica e antiga.¹³⁰ O exame da arte se dava através da lente do ritual mágico.¹³¹ Era uma tendência examinar a arte como uma janela para o ritual religioso e para a ideologia através de representações de conquista real, realização e caça, e simbolismo cósmico. Todavia, Nakamura ressalta que as perspectivas mais antropológicas abordam apenas uma amostra restrita dos aspectos multidimensionais do ritual.

Estas abordagens estão bem definidas numa intersecção de três discursos gerais sobre a antropologia do ritual: (1) O ritual como parte crítica de um sistema de crenças ou instituição social maior (Durkheim 1965; Turner 1967, 1969); (2) o ritual como uma comunicação simbólica e expressiva (Gluckman 1965; LéviStrauss 1969; Douglas 1973); e (3) o ritual que incorpora conhecimento e atividade (Mauss 1973; Bourdieu 1977). Em todas, o objetivo é compreender o trabalho que o ritual faz em seus contextos sociais particulares para produzir poder, desigualdade, identidade e diferença.

Doutra parte, Nakamura indica que estudiosos têm abandonado cada vez mais as caracterizações do ritual como um domínio distinto da vida social, de alguma forma afastado do pensamento racional e da prática cotidiana. O que se persegue são exames mais matizados das ambiguidades dos rituais e suas consequências sociais, materiais, econômicas e políticas específicas. Novos estudos demonstram que os significados e efeitos da prática ritual são multivalentes, e que sua relação com o campo social é mais ampla. É possível afirmar, então, que o ritual habita uma categoria especial e universal de experiência e do comportamento social.

¹²⁹ JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Ithaca, 1981.

¹³⁰ HERVA, Vesa.Pekka e IKÄHEIMO, Janne. *Defusing Dualism: Mind, Materiality, and Prehistoric Art in Norwegian Archaeological Review*, Vol. 35, No. 2, 2002.

¹³¹ CAUVIN, Jacques. *The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; cf. BATILLE, Georges. *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*. New York: Zone Books, 2005.

Contudo, os pesquisadores mais recentes procuram entender as várias maneiras pelas quais o ritual trabalha para desestabilizar noções e experiências fixas do ordinário e do extraordinário.¹³²

Foram os arqueólogos sociais, segundo Nakamura, em especial os preocupados com a pré-história, que introduziram a reviravolta crítica no exame da categoria do ritual em si, procurando considerar o cotidiano, a ambiguidade e a eficácia do ritual além da arte e da linguagem. Preocupados com a pré-história do Oriente Médio e de outros lugares, eles desenvolveram estudos de rituais antigos que introduziram discursos produtivos sobre tempo, espaço, lugar, experiência multissensorial, materialidade, encarnação, práticas de memória, relações, e prática cotidiana. Passaram a incluir, ao ampliar seus escopos analíticos, aspectos representacionais, simbólicos ou expressivos, além de materiais usados na experiência do ritual. Deixou de ser suficiente apenas identificar rituais em cenas representacionais, e em evidências materiais para práticas culinárias, bem como a correspondência de descrições textuais com evidências arqueológicas.

Por essa razão, Nakamura defende que o ritual se torna algo que não é simplesmente representado, mas é potencialmente um aspecto do processo de representação em si. Análises recentes ressaltam a importância do ritual em práticas que vão desde a expressão de identidade à construção do espaço sagrado, memória e tempo, até a produção da ideologia e do poder político.¹³³

Nakamura identifica uma rara convergência positiva entre história da arte e arqueologia por meio da antropologia em torno de conceitos como atividade material e experiência multissensorial. Nesse encontro, não se pode deixar de lado as contribuições de Walter Benjamin, Georges Bataille e Theodor Adorno. Eles exploraram o caráter mais ambivalente e complexo do ritual e sua relação com o “sagrado” e o “secular”. Também propuseram uma reflexão sobre suas formas e papéis particulares na modernidade, e ofereceram visões de mundo em que a arte e os rituais estão entrelaçados. É preciso ressaltar que

a arte nunca esteve apenas a serviço da tradição, da exposição e da comunicação, ela sempre teve, de fato, o potencial de fazer trabalho - engajar, transformar, proteger, memorizar - para produzir o sagrado, por assim dizer. Significativamente, esta capacidade se torna possível graças aos laços estreitos da arte com o ritual. Exemplos da pré-história, pelo menos na minha mente, fornecem algumas das demonstrações mais convincentes desta conexão (tradução minha).¹³⁴

¹³² BLIER, Suzanne P. Ritual - In *Critical Terms for Art History*, eds. R. S. Nelson and R. Schiff. Chicago: The University of Chicago Press. 2003, p. 296–305.

¹³³ NAKMAURA, 2019, p. 313.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 314.

Da mesma forma que foi apresentado um exemplo nos conceitos de representação e narrativa, no ensaio de Nakamura, a figura 4 expõe as figuras apotropaicas retiradas em desenho dos objetos, painéis, estelas, esculturas pequenas e grandes, que revelam parte da riqueza artística na representação do religioso ritualístico da cultura mesopotâmica.

Os aspectos visuais e materiais da prática apotropaica revelam que o poder divino tolera tropos de liminaridade e de transgressão. As histórias e identidades das figuras apotropaicas fazem nascer várias formas míticas e sobrenaturais associadas à civilização e à proteção da humanidade. As figuras *apkallu* representam os sábios antediluvianos mitológicos que primeiro trouxeram as artes da civilização para a humanidade. Abaixo deles, os “inimigos derrotados” consistem em onze “monstros” criados pela divindade feminina Tiamat, que se tornaram os servos de Marduk¹³⁵. Estes monstros fornecem figuras apropriadas de proteção, fazendo com que os poderosos subversivos saiam derrotados e redirecionados pela vontade e domínio divinos. Mas os seres apotropaicos assumem atributos diferentes, dependendo da natureza de seu caráter. Os *apkallus* atuam como purificadores e exorcistas para expulsar e afastar as forças do mal, enquanto monstros, deidades menores e cães defendem a casa de intrusos demoníacos¹³⁶. O que surpreende é a maioria dos personagens exibindo formas compostas de animais e humanos.

¹³⁵ LAMBERT, Wilferd G. *Babylonian Creation Myths*. Winona Lake: Eisenbrauns. 2013, p. 224-232.

¹³⁶ WIGGERMANN, Frans. A. M. *Mesopotamian Protective Spirits: The Ritual Texts*. (Cuneiform Monographs 1.) Groningen: SIYX&PP PUBLICATIONS. 1992, p. 96-97.

Figura 4. Figuras apotropaicas de argila: Criaturas do Apsu. Gods, *Demons, and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, by Jeremy Black and Anthony Green, illustrations by Tessa Rickards. Copyright © 1992. Com a permissão da University of Texas Press and © The Trustees of the British Museum. Adaptado por Carolyn Nakamura e redesenhado por Mel Keiser.¹³⁷

GUARDIANS								
Apotropaic Figure	Appearance	Function	Apotropaic Figure	Appearance	Function	Apotropaic Figure	Appearance	Function
1. FISH-CLOAKED APKALLU			2. BIRD-APKALLU					
Human with fish skin carrying bucket and purifier		To purify	Eagle-headed and winged human carrying bucket and purifier		To purify			
DOORKEEPERS								
Apotropaic Figure	Appearance	Function	Apotropaic Figure	Appearance	Function	Apotropaic Figure	Appearance	Function
3. KULULLŪ			4. URIDIMMU			5. LAḪMU		
Human head and arms + lower body of fish		To let in good	Human head and torso + lion lower body and tail		To let in good	Human with six curls carrying a spade		To let in good, keep out bad
6. KUSARIKKU			7. BAŠMU			8. UGALLU		
Human head and torso + horns and lower body and tail of a bull		To let in good, keep out bad	Snake with copper axe in mouth		To let in good/keep out bad	Human body + lion head and upright ears (of donkey?) + feet of a bird; one hand raised holding dagger and in other lowered hand, a mace		To keep out bad
9. DOGS			10. GIRTABLULLŪ			11. LATARAK		
Dogs bearing five different colors		To keep out bad	Human head and arms + legs and feet of a bird + scorpion tail (winged and unwinged)		Unknown	Human figure in lion's pelt carrying a whip (including head)		Unknown
12. LULAL			13. MUŠHUŠŠU					
Human with raised fist		Unknown	Snake body + horns + lion's forelegs + bird's hind legs		Unknown			

(NAKAMURA, 2019)

As formas híbridas revelam uma comunhão de coisas geralmente tidas como opostas ou diferentes umas das outras. Misturar seres humanos e animais neste contexto pode simplesmente apresentar uma forte combinação de vários traços e capacidades desejáveis, de

¹³⁷ NAKAMURA, 2019, p. 321.

acordo com Nakamura.

Elas também podem capitalizar a tensão entre as concepções mesopotâmicas de um mundo humano estruturado e civilizado e um mundo natural caótico e indomado. Os híbridos materializam uma unidade de si e de outros, humanos e animal como um ser equívoco que é ao mesmo tempo conhecido e controlável, e desconhecido e incontrolável. Como seres intermediários, os híbridos incorporam o potencial, a transição e a semelhança na diferença. Como encarnação da liminaridade, eles são geralmente associados ao poder perigoso (tradução minha).¹³⁸

Os *apkallus* têm um formato diminuto, ou seja, são pequenos, e, com isso, o poder é melhor direcionado e controlado. Por causa dessa escala miniaturizada, a variedade de desejos e ações humanas conjugam atividades de jogo e fantasia, que acabam mediando essa relação entre os *apkallus* e seus devotos. Assim, no reino do jogo, o ser humano é livre para “dominar” qualquer relação, ser, realidade ou poder, e permanecer imune a qualquer apreensão ou consequência relativa a suas ações. Isto se torna ainda mais verdadeiro quando o jogo é circunscrito por relações humano-objeto. A materialidade específica das figuras apotropaicas como objetos em miniatura, portáteis e enclausuráveis proporciona assim uma forma ideal para canalizar o poder protetor em certos locais. As figuras apotropaicas servem ao uso cotidiano, enquanto interferem ou não na religiosidade devocional de quem os possui.

Há ainda um último aspecto importante na compreensão do ritual. É preciso despojar-se dos discursos que reduzem o ritual à magia e religião, e que se tornaram uma estrutura dominante para a compreensão de muitas culturas e rituais antigos. Para Nakamura, ritual é tanto um modo de mudança transformador, quanto um modo de manter a tradição e o poder. Na maioria dos casos, a força do ritual emerge de uma tensão sutil entre estes dois modos. Significativamente, esta tensão é mantida através de produções e práticas incorporadas e multivalentes. Não é simplesmente derivada de uma crença ou conceito. Para Nakamura, o ritual constitui um conjunto particular de cultura, tempo, espaço e materialidade. Ele faz e refaz aquilo que muitas vezes mantém grupos e sociedades unidos, e lhes permite mudar e suportar.

2.2.4 Corolário

O objetivo de passar por esses três conceitos está diretamente ligado à necessidade de empreender uma análise crítica sobre os aspectos formais que envolvem a concepção da arte. Reduzida à percepção, ou seja, à experiência produzida pelo belo no juízo do observador, a

¹³⁸ NAKAMURA, 2019, p. 324.

concepção de arte aplicada a objetos arqueológicos de determinados lugares, tempos e povos não pode restringir-se à experiência do sentir de quem vê e se dá conta dos elementos estéticos dessas obras. A reconhecida produção artística à qual chegaram as análises mais recentes sobre a monumental produção mesopotâmica não é feita apenas de uma constatação de seu valor histórico ou da evolução interpretativa do material catalogado.

Um conjunto de conceitos de origem filosófica, filológica, semiótica, antropológica e sociológica ajudaram a ampliar a compreensão do vasto material à disposição dos arqueólogos. Este aparato teórico ajudou a definir como objetos de arte parte dessa produção encontrada, mais precisamente, como uma arte complexa e cheia de nuances, cuja influência no entorno dos povos que compreendem o Antigo Oriente Próximo é notadamente demonstrada pela aparente proximidade formal das peças objetuais.

As categorias conceituais de representação, narrativa e ritual foram usadas aqui para destrinchar o modo como é possível demonstrar a potência dessa arte produzida. Uma primeira abordagem apresentou a falta de consenso sobre se as representações dos *šalmu* permitem ou não diferenciar simulacro do que é a referência real da presença do representado. Num segundo ponto exposto, as narrativas presentes nos painéis não permitem determinar de todo que uma leitura unívoca de uma sequência de acontecimentos, cuja história ali representada servia às intenções do poder local. Por fim, foi preciso definir que todas as contribuições da antropologia, seja da religião ou do mito, tenham reduzido uma certa compreensão do ritual, tomando-o como mágico, e seja necessário trazer elementos que definam o ritual como efetivamente transformador do mundo de quem os pratica. Nos três conceitos apresentados, o espaço dessa argumentação aqui desenvolvida permite dizer que a arte produzia no Antigo Oriente Próximo não só é relevante, como é registrada historicamente e foi deixada conscientemente por seus autores como emblema da sua cosmovisão.

Esta última afirmação aponta para um problema a ser enfrentado na próxima parte, qual seja, o grande contraste até aqui apresentado entre a monumental arte produzida no entorno do Levante Sul, do Egito a Mesopotâmia, da Anatólia a Pérsia, e aquela deixada nos registros da região onde a narrativa bíblica se deu por excelência. Seria possível prescindir da ideia de que desde a Tenda Santuário do deserto, passando pelo Santuário de Silo, ou mesmo os santuários menores como o de Betel, passando pelo Primeiro Templo e chegando ao Templo reconstruído no período Persa Aquemênida, não houve produção artística relevante? Esta arquitetura e arte foram de fato mínima a ponto de não usar artesãos, artistas, técnicas, matérias, entre outros, amplamente já utilizados desde o Bronze tardio? É a época em que se situa os primeiros

movimentos da narrativa da saga do Êxodo. Há arte produzida no período pós-exílico, época em que os textos foram escritos e as tradições foram compiladas no texto da Bíblia Hebraica? O exercício teórico da próxima parte há de enfrentar essa lacuna e buscar razões que justifiquem a definição de periferia artística atribuída ao Levante Sul.

2.3 Arte monumental versus arte periférica – desafios e hipótese sobre a arte no Levante Sul

Para Bahrani¹³⁹, a arte, tal como o mito e as narrativas históricas, dá sentido à existência e ordem no mundo. As imagens, de qualquer tipo, exercem uma poderosa influência sobre nós. A arte e a arquitetura reordenam as coisas do mundo, e nos permitem visualizar o invisível e intangível, tais como divindades ou conceitos abstratos. Por sua vez, “Mesopotâmia” é a palavra moderna que se refere à “terra entre dois rios”, o Tigre e o Eufrates. Esta região, contudo, estende-se para além dos dois rios, uma vez que inclui todo o território do Iraque atual, juntamente com o nordeste da Síria, o sudeste da Anatólia (agora na Turquia), e, em certas fases, a parte mais ocidental do Iraque. Antigo Oriente Próximo cobre uma área ainda maior, como já definido na parte anterior, e a arqueologia utiliza-a para descrever a região que se estende desde o Mediterrâneo oriental até ao atual Irã.

A premissa, portanto, é dizer que a arte da antiga Mesopotâmia merece atenção específica, embora a atividade artística deva ser sempre colocada num contexto mais amplo. Como já antecipado nos argumentos sobre os conceitos críticos de arte aplicados à produção do Antigo Oriente Próximo, alguns estudiosos ainda acreditam que as representações visuais e a arquitetura da antiguidade não são obras de arte porque tiveram uma função religiosa ou política, e nunca foram vistas como um fim em si mesmas. De acordo com esta concepção, a arte é uma ideia moderna ocidental. Os novos estudos, contudo, promoveram a mudança desse paradigma.

É um fato que muitos dos gêneros e técnicas utilizadas hoje em dia para a criação e estudo da arte se desenvolveram na antiguidade mesopotâmica. Entre as técnicas, a fundição direta de metal com cera perdida para cobre e bronze, a criação de moldes abertos que permitiam produzir imagens destinadas ao cidadão comum, e as formas complexas de escultura arquitetônica demonstram essa anterioridade nas técnicas. Nos gêneros, uma das contribuições mais importantes é o primeiro aparecimento de monumentos públicos históricos e comemorativos. Mas também há a representação do próprio ato de criação artística, incluindo o uso de hiperícones (imagens autorreferidas) e a criação de imagens epifânicas que permitiram ao indivíduo encontrar a divindade. As obras produzidas revelam imaginação, criatividade e tecnologia. Muitas vezes os artistas eram também intelectuais que sabiam escrever, e, de fato, desenvolveram formas de caligrafia para escritos destinados à exibição pública. Também

¹³⁹ BHRANI, Zainab. *La Mesopotamia - Arte e Architettura*. Torino: Einaud, 2017.

abordaram conceitos abstratos (por exemplo, se as imagens têm capacidade própria para afetar o mundo à sua volta), a natureza dos deuses e como os representar sob a forma e aspectos de uma teologia visual. Estes artistas questionavam continuamente as fronteiras entre imagem e realidade, bem como, o papel da arte e da representação no mundo físico. Da antiga Mesopotâmia obtém-se também a primeira codificação de definições estéticas e vocabulário, e o primeiro uso da *écfrase* (explicação literária e comentário sobre uma obra de arte visual) na descrição de obras de arte, acompanhada dos primeiros textos admiradores da escultura e arquitetura. As técnicas de recolha, preservação e conservação, geralmente associadas a períodos muito posteriores, pelo contrário, já existiam e estão amplamente elucidadas em textos antigos. Por todas estas razões, a antiga arte da Mesopotâmia pode de fato ser estudada como expressão artística, e não apenas em termos de artefatos arqueológicos que documentam ou iluminam eras históricas e políticas do passado.¹⁴⁰

2.3.1 Itinerário do fim da Idade do Bronze ao Ferro

É possível, por meio da arqueologia, identificar uma certa zona de convergência na produção de arte antiga, que remonte a períodos anteriores da Idade do Bronze, nos quais a narrativa bíblica alcança apenas de modo figurado. A tese de Bahrani aborda períodos, povos, regiões e cidades em que se produziu arte com características específicas e sofisticação expoente. São lugares como Uruk em que a arte fala da civilização (4.200 a 3.000 a.C), a Suméria e sua protodinastia como imagem para o povo e arte para a eternidade (2.900 a 2.334 a.C), a arte da dinastia acádica (2.334 a 2.154 a.C), a arte de Gudea em que retrato real e duração das imagens foram concebidas para perpetuarem o poder (2.150 a 2.000 a.C.), a terceira dinastia de Ur (2.112 a 2.004 a. C.), Hamurabi e sua época (1.894 a 1595), e a arte cassita no final da Idade do Bronze, com seu comércio de ouro e lápis-lazúli com os egípcios (1.595 a 1.155 a.C.)¹⁴¹.

Não é possível tratar neste trabalho de todas as contribuições artísticas por causa da extensão histórica destes períodos. E ainda há de se considerar que nestas partes da história do Antigo Oriente Próximo o mundo judaico é inexistente. Mas a simples citação já indica a riqueza de material artístico e arqueológico desse período. A proposta dessa parte considera apenas o período no qual há concomitância entre a narrativa hebraica e a produção de arte nos

¹⁴⁰ BAHRANI, 2017, p. 8-13.

¹⁴¹ BOTTERO, Jean, CASSIN, Elena e VERCOUTTER, Jean. Los Imperios del Antiguo Oriente II. EpubLibre, 2016.

povos circunvizinhos, e o problema de considerar a arte do Levante Sul como arte menor.

Três movimentos históricos que resultaram em estruturas imperiais podem ajudar nesse desenvolvimento argumentativo: os impérios Neoassírio, o Babilônico e o Persa-Aquemênida. Todos estão diretamente ligados aos eventos da narrativa bíblica, ainda que estejam periodizados posteriormente ao objeto original do trabalho, que é o evento do Êxodo. Foi visto no primeiro capítulo, que a saga memorial da saída do Egito e o estabelecimento na região cananea não podem ser tomados como pano de fundo histórico real. Da mesma forma que há dúvidas sobre sua historicidade, esses movimentos parecem carecer de possibilidade reais de produção artística. A pesquisa arqueológica os situa numa transição entre o semi-nomadismo pastoril/agrícola e o sedentarismo urbano, de certo modo incapaz de deixar registros históricos e arqueológicos artísticos e arquitetônicos estáveis e relevantes que possam entrar numa classificação. Há muitos arqueólogos que concordam e relegam o Levante Sul à periferia. A resposta a essa questão é provocada pelo contraste entre as regiões mesopotâmica e levantina, apesar da provável troca cultural que poderia ter acontecido, uma vez que a história do Israel bíblico está de certo modo intrinsecamente ligada aos movimentos imperialistas dos povos apresentado a seguir.

Entre os resultados mais notáveis de toda a história das artes visuais estão aqueles obtidos durante o período do Império Neoassírio na Mesopotâmia (960-612 a.C.). As esculturas monumentais, juntamente com a arte decorativa de dimensões menores, produzidas sob o patrocínio das cortes assírias, atingiram um nível de habilidade e criatividade sem precedentes excepcional no mundo antigo. Embora seu trabalho tenha se baseado nas tradições mais antigas, nesta fase, os artistas da corte assíria começaram a explorar temas mais amplos e ambiciosos, empregando-os em composições concebidas em uma escala verdadeiramente grande. Esculturas finamente executadas unem narrativa e heráldica, misturando representações históricas com repetidos padrões simétricos, visando definir o espaço real. Em particular, podemos observar dois níveis de desenvolvimento das artes da corte, dos quais o primeiro e mais conhecido são as grandes composições dos palácios reais com suas colossais esculturas arquitetônicas e espetaculares relevos de parede. Estas narrativas em relevo, com conteúdo ricamente detalhado dentro de composições monumentais e épicas, são, em certa medida, complementadas por inovações na escrita e composições literárias, em particular os anais históricos altamente detalhados com suas crônicas abrangentes de façanhas imperiais. Ao mesmo tempo, no coração da Assíria, monumentos majestosos, estelas, obeliscos e imponentes relevos rochosos, criados e erguidos também no resto do império como afirmações de poder e

autoridade imperial, tornaram-se mais frequentes.¹⁴²

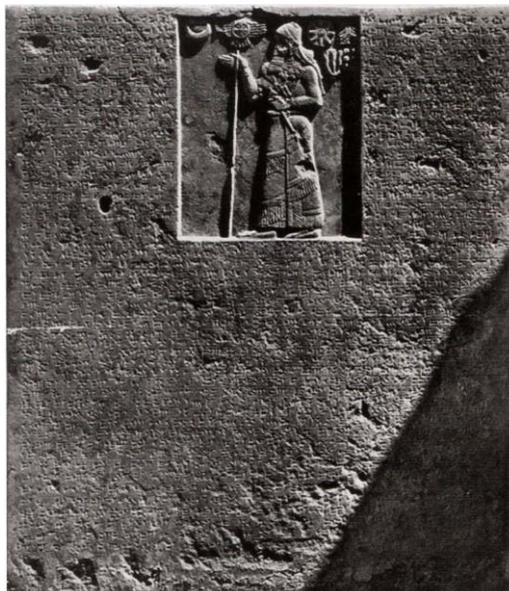
Um exemplo dessa pujança é Nimrud, a cidade de Assurnasirpal II, que contém a ideia elaborada de se tornar uma cidade adequada ao rei dos quatro quadrantes do universo. Salmanassar já a havia expandido antes, a partir de um antigo assentamento, datado do sexto milênio a.C. Nimrud era uma área que se estendia cerca de 30 km a sudeste da moderna Mosul. A capital tradicional, Assur, era reservada para os rituais religiosos. Assurnasirpal II escolheu Kalhu como sua nova capital administrativa, tornando-a a cidade central da Assíria, e ali iniciou uma grande reforma. A maior maravilha da cidade do século nono século foi o Palácio do Noroeste, cuja construção e inauguração são descritas em grandes detalhes por uma inscrição conhecida como Estela do Banquete (figura 5), na qual Assurnasirpal II o proclama como “o palácio alegre, o palácio cheio de sabedoria”. Da mesma forma que realizado em todos os palácios assírios, este foi feito de paredes de tijolos de lama, reforçadas com uma estrutura de madeira. As paredes eram cobertas e esculpidas em baixo relevo. Havia frisos num nível superior repleto de afrescos que desapareceram. As fachadas de pedra eram compostas por grossas placas de alabastro calcáreo constituídas por uma pedra local conhecida como “mármore Mosul”. As altas paredes da cidadela eram visíveis de longe, e cada um dos portões monumentais tinha enormes touros de cabeça humana e leões alados como guardas. Eis um trecho de uma das inscrições do palácio que fala sobre a nova cidade e sobre a construção:

A antiga cidade Kalhu, construída por Salmanassar, rei da Assíria, um príncipe que me precedeu, aquela cidade estava dilapidada, adormecida. Reconstruí esta cidade [...] limpei a velha colina em ruínas e a nivelei ao nível das águas. Cavei [o poço de fundação] até uma profundidade de camadas de tijolos. Ergui ali um palácio de cedro, cipreste dapranu, zimbro, madeira meskanu e terebinto etamerice, como minha residência principesca para minha ação real até a eternidade. Criei animais das montanhas e dos mares em calcário branco e alabastro parutu, guardando os portões (tradução minha).¹⁴³

¹⁴² BAHRANI, 2017, p. 225.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 225-227.

Figura 5 – Estela do Banquete de Assurnassirpal II – Palácio Noroeste, Nimrud, Iraq, 865 a.C – em pedra.¹⁴⁴



(BAHRANI, 2017)

Sucessores dos assírios, os babilônicos construíram a lendária cidade da Babilônia (à da época do Império neobabilônico, 626-539 a.C.). Ela foi descrita como magnífica na Bíblia e depois pelos estudiosos da antiga Grécia e Roma. Em acádico a cidade era chamada ‘Babili’, ou seja, “Porta dos Deuses”, e mais de mil anos antes já tinha sido uma capital importante. Durante o reinado de Nabucodonosor II, a cidade foi, então, soberbamente reconstruída, até se tornar a magnífica metrópole que entrou para a história. A Babilônia já havia sido descrita há muito tempo na literatura mesopotâmica, entre outras coisas, em relatos poéticos da cidade, como uma joia pendurada no pescoço do céu e, segundo historiadores gregos, suas extraordinárias paredes estavam entre as maravilhas do mundo antigo. A técnica de escultura em relevo de tijolos vidrados foi desenvolvida de forma monumental, precisamente para as paredes e portões policromados da cidade, dando a estas estruturas uma fama lendária. A escultura e as outras artes visuais adquiriram um caráter distintivo na Babilônia, especialmente na forma como desenhavam as imagens, iconografia e gêneros de estelas do passado, tudo para criar uma versão da arte babilônica para o presente. Os artistas assírios tinham inventado novas abordagens para cenas narrativas realistas de guerra e caça. Eles tinham desenvolvido novas formas complexas de grandes composições abertas e experimentado padrões rítmicos repetidos dentro destas obras, criando tipos poderosos e distintos de monumentos imperiais assírios. Na Babilônia, por outro lado, em vez de olhar para o novo e espetacular exemplo da Assíria ao

¹⁴⁴ BAHRANI, 2017, p. 227.

norte, se olha para a própria história como uma capital cultural da qual podemos extrair tradições representacionais enraizadas no passado.¹⁴⁵

Para exemplificar essa forma artística escultórica babilônica, é preciso compreender o seu olhar para trás. Mesmo durante a época do domínio assírio sobre a Babilônia, as artes visuais do Sul haviam mantido suas próprias tradições e formas dentro do contexto mais amplo da cultura visual assíria. Os babilônios, então, puseram ênfase em tradições mais antigas de várias maneiras. Foi o desejo de procurar no passado formas de enredos para monumentos e estátuas de culto que eram muitas vezes redigidas em termos religiosos, e vistas como uma forma de redescobrir imagens e iconografias primordiais mais utilitárias. Segundo Bahrani, este desejo e explicação podem ser observados com particular clareza no fascinante caso da restauração da imagem do deus sol, Shamash, em seu templo principal em Sippar.

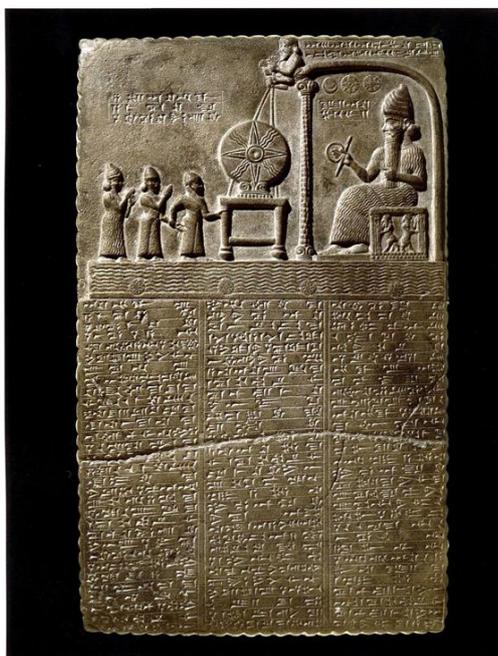
De acordo com o texto gravado em uma placa de pedra (figura 6), na parte superior da qual está gravada uma cena em relevo, a imagem do deus que foi corretamente restaurada a Sippar, e foi confirmado pela observação direta proporcionada por uma antiga descoberta arqueológica. Este texto do século IX a.C conta a descoberta acidental de uma imagem anterior de barro do deus Shamash, escondida no chão ao longo da margem de um rio, que permitiu a restauração da estátua de culto há muito perdida deste deus em sua cidade de Sippar. A estátua original, que se encontrava no templo E-Babbar do deus Sol, havia sido destruída no decorrer de uma guerra cerca de duzentos anos antes. Durante sua ausência havia sido substituída, como ponto dos rituais, pelo disco solar, um símbolo astral abstrato, até que o rei Nabu-apla-iddina (887-855 a.C) decidiu restaurar a estátua de Shamash a sua forma original. No trigésimo primeiro ano de seu reinado, a nova escultura foi concluída e colocada no templo.

Este renascimento da estátua antropomórfica de Shamash é registrado na placa de fundação em uma pedra retangular, que permaneceu enterrada no templo até sua descoberta, no século XIX. A placa está coberta em ambos os lados com uma longa inscrição. No topo na parte superior da frente, uma cena esculpida em relevo representa o momento em que o disco solar divino é substituído pela estátua. Tanto o emblema circular e a imagem antropomórfica foram substitutos válidos para a presença do divino no mundo terreno, e ambos são conhecidos desde os primeiros milênios da iconografia religiosa babilônica. A troca mostrada no baixo-relevo ocorre simultaneamente com uma cena de apresentação na qual Nabu-apla-iddina, de pé entre um sacerdote e uma deusa intercessora, é levada à entrada de um espaço sagrado. Na frente deles está um altar em forma de trono, de cujo assento um grande disco solar é içado por corda

¹⁴⁵ BAHRANI, 2017, p. 273.

por servos divinos, enquanto do lado direito está a estátua cültica do deus Shamash que, segundo o texto detalhado, é feita de lápis-lazúli e ouro. O deus usa a tiara de chifres múltiplos, as vestes em ondas fluidas típicas da antiguidade, e em sua mão direita segura a haste e o anel de poder. Seu trono é apoiado por dois homens-touro, sagrados para o deus-sol, e acima dele está uma inscrição que o identifica, além dos três emblemas representando Vênus, a Lua e o Sol: Ishtar, Sin e Shamash.

Figura 5 - Tabueta de Shamash, do templo E-Babbar, Sippar, Iraque, 887-855 a.C., reinado de Nabuapla-iddina, em xisto cinza, com 29,2 cm de altura¹⁴⁶



(BAHRANI, 2017)

Em 29 de outubro de 539 a.C., Ciro, o Grande, entra na cidade de Babilônia. Ele derrotou a capital de fama lendária e reivindicou para si os títulos de Grande Rei, Rei da Suméria e Akkad e Rei da Babilônia. Assim, os persas Aquemênidas, que já controlavam um dos maiores e mais poderosos impérios da antiguidade, iniciaram uma nova fase de poder na Mesopotâmia. Ciro e seus exércitos já haviam derrotado o rei Astiage de Média, que controlava grande parte do Irã e da Anatólia oriental. Em seguida, entraram em confronto com os lídios da Anatólia ocidental, derrotando o rei Croesus e conquistando a capital lígia, Sardis. Cambises, filho de Ciro, conquistou o Egito por sua vez, e, em seu auge, o Império Aquemênida passou a incluir: Irã, Mesopotâmia, Síria, Egito, Ásia Menor e suas cidades gregas, Trácia, partes do norte da

¹⁴⁶ BAHRANI, 2017, p.274.

Índia e Ásia Central. A Babilônia era uma de suas províncias centrais e mais prósperas, e a cidade do mesmo nome tornou-se um dos principais lugares de residência da corte dos Aquemênidas.

Na cidade da Babilônia, onde Ciro decidiu residir por algum tempo, e no resto da Mesopotâmia, as obras artísticas e arquitetônicas continuaram a seguir as tradições e métodos locais, apesar do advento de uma nova casa governante. As dinastias persas não apenas permitiram a continuação dos cultos religiosos e tradições artísticas locais, mas também participaram ativamente de sua preservação e patrocínio. Além disso, dada a inexistência de uma tradição anterior de arte monumental real especificamente persa, elas certamente incorporaram alguns aspectos das artes figurativas mesopotâmicas.

A exuberância artística persa possui muitos exemplos entre os quais seria difícil de citar apenas um, mas sem dúvida Persépolis, tal qual Pasárgada, é a que une arte e arquitetura num único lugar, cuja conservação ainda hoje surpreende. A “cidade dos persas” é o nome grego dado a Parsa, uma das capitais do Império Persa, construída em grande parte durante os reinados de Dario e Xerxes I (485-465 a.C) e completada por Artaxerxes I (464-423 a.C). Ela foi destruída apenas durante a ocupação de Alexandre, o Grande, em 330 a.C. Era o coração do império, a sede das coroações, das celebrações do ano novo, e era para onde os dignitários de todo o mundo vinham para homenagear o rei persa.

A cidadela fortificada de Persépolis era parte de um vasto complexo que incluía a necrópole dos reis e a cidade vizinha, onde viviam as pessoas comuns. Os túmulos dos reis aquemênidas foram escavados na rocha de penhascos próximos, em um lugar conhecido hoje como Naqsh-e Rostam, cerca de seis quilômetros mais ao norte. Mesmo após a destruição empreendida por Alexandre, os restos continuaram visíveis e visitados pelos viajantes ao longo dos séculos. Foi um dos primeiros lugares antigos no Oriente Próximo apreciados pelos europeus. Sua preservação é mantida até hoje.

A plataforma, ou ‘takht’, de Persépolis sobe aproximadamente cerca de 14 metros acima da planície, formando um quadrilátero com lados irregulares, medindo aproximadamente 428x300 metros. Foram utilizados para a construção blocos de calcário cinza extraído de uma pedreira próxima, sem argamassa. Na parede sul da elevação, Dario tinha uma inscrição gravada em língua babilônica, na qual ele orgulhosamente descrevia seu império como uma terra de nações e línguas concedido pelos deuses.

A monumental arena de vastos salões apoiados por colunas foi introduzida através da propileia conhecida como a “Porta de Todas as Nações” (figura 6), iniciada por Dario e

completada por Xerxes, guardada de ambos os lados por colossais sentinelas apotropaicas em estilo assírio, conforme a tradição dos portões do palácio assírio com seus lamassu. Os de Persépolis não eram monolíticos como na Assíria, mas compostos de vários blocos, com o corpo e as asas verticais fundindo-se com os blocos que compunham a estrutura da porta. Como seus antecessores, eles usavam tiaras com chifres divinos em suas cabeças humanas e tinham barbas grossas e cabelos encaracolados, mas as proporções eram maiores e mais maciças. Uma inscrição no interior da moldura, acima da vista de perfil de uma das lamelas afirma que Xerxes construiu esta entrada como a Porta de Todas as Nações, dando continuidade ao trabalho de Dario. Embora a beleza da construção de Persépolis fosse erguida como favor a Ahura Mazda, o texto mostra o orgulho de Xerxes pelas qualidades estéticas da cidade.

Vários materiais foram utilizados na construção de Persépolis: as esculturas e colunas eram feitas de pedra calcárea, os pisos feitos de madeira e, entre as molduras das portas e as colunas, as paredes eram feitas de tijolos decorativos esmaltados. As colunas dos edifícios maiores eram particularmente volumosas, composta de invólucros com abas semelhantes aos da arquitetura grega. No Apadana, as colunas tinham 17 metros de altura, com decoração de folhas de palmeira, motivos florais e pergaminhos, assim como touros, leões e grifos, cada um medindo mais dois metros de altura. Os pedestais foram esculpidos em forma de flores como um sino invertido, de modo que as colunas pareciam descansar sobre a base das pétalas.

Persépolis é onde a arte real clássica aquemênida pode ser observada no seu melhor. As técnicas arquitetônicas e o programa escultural representam uma mistura de elementos da Mesopotâmia, Egito, Ionia e Irã. As formas egípcias aparecem nos detalhes arquitetônicos: as silhuetas florais das capitais e as molduras de cavetto em estilo egípcio (as partes projetantes das entablaturas) ficam lado a lado com os touros alados e os demônios leões de origem assíria. A obra de estilo grego é observada no programa escultórico, enquanto as colunas em ascensão são uma síntese de elementos egípcios, assírios e gregos transformados em uma nova arquitetura imperial persa, incorporando a heterogeneidade das nações e tradições do império.¹⁴⁷

¹⁴⁷ BAHRANI, 2017, p. 305-306.

Figura 6 – Porta de Todas as Nações – Persépolis, Irã, século V a. C. (485-465) - reinado de Xeres I¹⁴⁸



(BAHRANI, 2017)

2.3.2 O Levante Sul – arte menor?¹⁴⁹

Empreendido o esforço de apresentar, muito brevemente, séculos de produção artística e arquitetônica de parte da vasta herança mesopotâmica, resta alcançar a região na qual o objeto deste trabalho se situa, e trazer à tona os problemas dessa investigação. O Levante Sul é a região localizada entre a Anatólia, a Mesopotâmia e o Egito, tendo mais ao sul a península arábica com fronteira delimitadora. É a região onde aconteceu de maneira privilegiada o relato bíblico, e onde a saga do Êxodo se encerra com a ocupação da terra e a ereção do Santuário do Deserto, também objeto central na busca pela arte produzida por aquela comunidade, segundo a saga dos peregrinos.

O Levante Sul é uma das regiões mais bem escavadas do antigo Oriente Próximo. Centenas de locais foram explorados desde 1800, e seus artefatos estão alojados em museus do mundo todo. Mas o corpo artístico do Levante Sul continua difícil de classificar. É uma das várias regiões que os estudiosos têm considerado ‘periféricas’ ao Egito e à Mesopotâmia. O trabalho artístico e os restos materiais da região foram, portanto, vistos como derivados e

¹⁴⁸ BAHRANI, 2017, p. 308.

¹⁴⁹HALLOTE, Rachel. In *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology*. Gansell, Amy Rebecca e Shafer, Ann (ed.). New York: Oxford University Press, 2020, p. 45-64.

secundários. Além disso, tem sido percebida como menos notável do que a de outras regiões fora do Egito e da Mesopotâmia (como Síria, Turquia e Irã). Parte da razão para esta visão é que a arte do Levante Sul, comparada ao Egito ou à Mesopotâmia, é muito menor em escala. Os estudos do Oriente Próximo rebaixaram, erroneamente, o Levante Sul ao status de uma periferia inferior, em termos de sua história, história da arte e arqueologia.

No início do século XIX, época em que o Oriente era controlado pelos otomanos, diplomatas e representantes da Companhia Britânica das Índias Orientais, as descobertas eram ligadas a nomes de lugares familiares através da Bíblia ('Nuniyeh' no norte iraquiano era entendido como os restos físicos de Nínive bíblico). A história antiga da Mesopotâmia era como uma 'terra bíblica' e foi cunhado o termo 'Arqueologia das Terras Bíblicas'. Livros como o de Hilprecht¹⁵⁰ estavam centrados em grande parte na Mesopotâmia.

O Egito também era conhecido das narrativas bíblicas, mas, ao contrário da Mesopotâmia, que foi fisicamente 'perdida' por muitos séculos, o Egito nunca havia desaparecido da consciência. No final do século XIX, os britânicos haviam fundado a Sociedade Egípcia de Exploração, que financiou as escavações de Edouard Naville e Sir Flinders Petrie. O Egito foi transformado na base de uma séria disciplina de pesquisa, independentemente de seu papel como 'Terra Bíblica', através de textos como a narrativa do Êxodo.

No final do século XIX, a arte e a arquitetura da Mesopotâmia e do Egito haviam ocupado seu próprio lugar. Os cânones artísticos de cada região, e sua novidade os tornou fascinantemente diferentes da arte da Grécia e de Roma, embora, como observa Bohrer¹⁵¹, os estudiosos de Oriente ainda colocavam estes dois novos cânones em um nível inferior à arte clássica.

Enquanto o estudo das civilizações mesopotâmicas havia se afastado da Bíblia, os restos da Palestina otomana continuavam a ter associações bíblicas. Alguns dos primeiros estudiosos da Palestina eram ministros e seminaristas, para os quais a Bíblia era parte integrante. O antigo Israel ainda estava no centro da Bíblia, e assim os estudiosos que se dedicavam à 'Arqueologia Bíblica' eram sempre suspeitos de confiar em motivações fantásticas. A pesquisa bíblica estava associada a outro problema inerente à própria terra. Mesmo antes que qualquer local na Palestina fosse escavado, era evidente que não havia grandes monumentos sob a superfície. A relativa esterilidade dos montes da Palestina ficou arraigada no pensamento até mesmo de

¹⁵⁰ HILPRECHT, Hermann. *Explorations in Bible Lands during the 19th Century*. Philadelphia: A. J. Holman, 1903.

¹⁵¹ BOHRER, Frederick. *Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 132–141.

escavadores simpáticos. À medida que mais locais foram escavados, tornou-se claro que mesmo cidades bíblicas bem identificadas como Gezer, Megiddo e Jericó não continham palácios ou túmulos decorados e classificados como aqueles do Iraque e Egito.

Estas frustrações iniciais com o Levante Sul foram agravadas pela direção que os estudos antigos tomaram na rejeição do século XX contra qualquer coisa bíblica. Foi a pesquisa de Friedrich Delitzsch, e a controvérsia Babel-Bíblia, que empurrou a dinâmica para extremos.¹⁵² Delitzsch era um conhecido assiriólogo que ensinou primeiro em Leipzig e depois em Berlim. Entre 1902 e 1904, ele proferiu três palestras nas quais afirmou que as narrativas bíblicas eram apenas recontos tardios e inferiores à literatura babilônica. Delitzsch argumentou que muito conteúdo da Bíblia Hebraica era emprestado da literatura babilônica, mesmo conceitos como monoteísmo, que eram firmemente associados à Judá e a Israel. O conceito de cultura bíblica como meramente derivado da cultura babilônica influenciou a forma das disciplinas dentro dos estudos do Antigo Oriente Próximo de forma sutil. A conclusão lógica deste pensamento era que se a Bíblia e seu mundo fossem secundários à literatura babilônica, então toda a região da Palestina otomana, o ‘locus’ da maioria das histórias bíblicas, também seria claramente periférica.

Alguns estudiosos limitaram seus compêndios somente à Mesopotâmia, mas outros apresentaram a arte de todo o Antigo Oriente Próximo, incluindo suas regiões ‘periféricas’. Nesta última categoria, volumes de Frankfort¹⁵³, Lloyd¹⁵⁴ e Amiet¹⁵⁵ (1977) tornaram-se, e continuam a ser, extremamente influentes. Todos esses três estudiosos incluíam o Levante Sul em seus volumes, mas nenhum lhe deu muito espaço. Além disso, cada autor diminuiu a região no texto anexo, em parte devido à sutil influência da controvérsia Babel-Bíblia, décadas depois, e, em parte, devido a uma má compreensão dos propósitos e usos dos artefatos em si.

A exclusão que Amiet fez com o antigo Israel não só continuou a fazer o Levante Sul parecer insignificante, mas também reforçou um preconceito de longa data: que a região poderia ser representada apenas pelos monumentos feitos por potências externas. Assim, além de omitir a arte dos cananeus e israelitas, os estudiosos do Oriente Próximo começaram a representar o ‘mundo bíblico’ com dois monumentos que não eram do Levante Sul: o Obelisco Negro e os

¹⁵² BILL T. Arnold e WEISBERG David B. Weisberg. Babel und Bibel und Bias: How Anti-Semitism Distorted Friedrich Delitzsch’s Scholarship. *BR*, 18, nº 1, 2002, p. 32–40; _____. A Centennial Review of Friedrich Delitzsch’s ‘Babel und Bibel’ Lectures’. *JBL*, 121, nº. 3, 2002, p. 447–457.

¹⁵³ FRANKFORT, Henri. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Pelican History of Art. Harmondsworth, UK: 1954.

¹⁵⁴ LLOYD, Seton. *The Art of the Ancient Near East*. New York: Praeger, 1961.

¹⁵⁵ AMIET, Pierre. *L’art antique du Proche-Orient*. Paris: Éditions d’art Lucien Mazenod, 1977.

relevos lacaios, ambos de origem assíria. Da mesma forma, dois monumentos do Egito, descobertos no final do século XIX, também foram utilizados para representar o Levante Sul: a pintura do túmulo de Beni Hasan do Reino Médio e os relevos de Ramsés III ‘Povos do Mar’ de Medinet Habu, na margem oeste do Nilo, perto de Tebas.

Em todos os casos assírios e egípcios, bem como nas representações de cananeus, israelitas, filisteus e reis, cidades, as ferramentas e roupas judaicas nos dão uma visão da história e da cultura do Levante Sul, mas não representam de forma alguma sua cultura material. No entanto, o livro de Amiet e outros compêndios os inseriram no cânone da arte do Oriente Próximo de forma lateral. Como resultado, o cânone do Levante Sul é paradoxalmente dominado por imagens que não são da região.

No entanto, não é apenas da perspectiva dos estudiosos da Mesopotâmia que devemos proceder, visto que, de dentro, se pode ter o olhar de arqueólogos que passaram suas carreiras trabalhando no Levante Sul. Num primeiro momento, os autores dos manuais arqueológicos do Levante Sul estavam revendo conjuntos arqueológicos como um todo, ao invés de escolherem peças únicas representativas, ou itens que poderiam chamar de arte. Esta é uma das razões pelas quais os primeiros volumes de William F. Albright¹⁵⁶ e George Ernst Wright¹⁵⁷ se concentram em desenhos de plantas arquitetônicas e cerâmicas, e trazem poucas fotografias ou desenhos de objetos. Estes estudiosos não estavam interessados na arte monumental, mas sim em camadas inteiras da cultura material como um meio para entender a história bíblica.

Albright, considerado o pai da Arqueologia Bíblica, começa no *The Archaeology of Palestine* (1949) com uma discussão sobre a metodologia de escavação, seguindo, através da sequência arqueológica, desde o Neolítico até a Palestina Helenística. Uma vez que tenha concentrado suas ilustrações em cerâmica e arquitetura,

as poucas peças de arte escultórica que ele incluiu são dignas de nota. Albright escolheu a máscara pré-cerâmica Neolítica de Jericó, vários escaravinhos, múltiplas figuras de placas desenhadas em linha de seu próprio local de Tell Beit Mirsim, vários altares de quatro chifres de Megiddo, dois marfins de Megiddo (uma caixa adornada com esfinges, e uma incrustação de esfinge), alguns marfins de Samaria, e um ossuário helenístico (tradução minha).¹⁵⁸

Seu trabalho influenciou as gerações posteriores, acabando por estabelecer, no processo de escolha destes artefatos, involuntariamente, o próprio cânone do Levante Sul. Frankfort seguiu seu exemplo e incluiu em sua publicação algumas das escolhas de Albright, entre elas

¹⁵⁶ ALBRIGHT, William F. *The Archaeology of Palestine*. Baltimore: Penguin Books, 1949.

¹⁵⁷ WRIGTH, George E. *Biblical Archaeology*. Philadelphia: Westminster, 1957.

¹⁵⁸ HALLOTE, 2020, p. 45-64.

os marfins Megiddo. Ainda assim, ignorou muitos dos materiais “mais grosseiros” de Albright, puramente arqueológicos, especialmente aqueles desprovidos de implicações bíblicas ou religiosas, tais como altares de quatro chifres. Ao fazer isso, Frankfort desprezou as demais peças como se fossem insignificantes em comparação com a escultura em grande escala cuidadosamente formada na Mesopotâmia. Concluiu-se que ele escolheu de acordo com sua sensibilidade histórica e mesopotâmica de arte.

O aluno de Albright, Wright, seguiu pelo mesmo caminho e incluiu as escolhas de Albright na sua própria sobre o cânone do Levante do Sul. Sua abordagem sobre a arte e os artefatos da região se explica pela forma com a qual raramente ilustrou artefatos, retratando apenas locais e paisagens. Nem Albright ou Wright procuraram apresentar um cânone de artefatos ‘per se’, pois suas preocupações era descrever o estado da “Arqueologia Bíblica” em geral.

Kathleen Kenyon, da Escola Britânica de Arqueologia em Jerusalém, começou a enfatizar artefatos selecionados, assim como a cerâmica e a arquitetura, canonizando uma variedade de material recém-descoberto. Junto com Mortimer Wheeler, escavou na Samaria nos 1930, usando métodos estratigráficos de cortar seções para a Palestina, ainda hoje conhecido como método Wheeler-Kenyon. Após a Segunda Guerra Mundial, Kenyon foi nomeada diretora da Escola Britânica. Seu trabalho de campo pós-guerra centrado em Jericó (1952-1958) e Jerusalém (1961-1967) produziu um volume tomado como uma introdução básica à arqueologia do Levante Sul.¹⁵⁹ Centrou sua pesquisa em questões de desenvolvimento cultural. Suas ilustrações enfatizavam a cerâmica, planos tectoriais de arcos e fotografias de seções. Apesar da escassez de imagens neste conhecido volume, ela publicou imagens, por exemplo, de um crânio rebocado de Jericó de suas próprias escavações, objetos adicionais de Jericó e outros locais neolíticos, marfins de Megiddo e Samaria, e uma tampa de caixão antropoide de um túmulo filisteu. Itens escolhidos por sua singularidade e por serem objetos tão incomuns, que deram origem ao cânon para a próxima geração de arqueólogos.¹⁶⁰

Entre os arqueólogos israelenses, Yohanan Aharoni¹⁶¹ publicou dois volumes influentes, *Land of the Bible* (1967) e *The Macmillan Bible Atlas* (1968), que tratavam da geografia do mundo bíblico e não de objetos. Mas foi em *The Archeology of the Land of Israel* (obra póstuma de 1978) que ele incluiu, seguindo as convenções estabelecidas, desenhos de linhas de cerâmica e arquitetura. No final do volume, foram anexadas cinquenta e cinco

¹⁵⁹ KENYON, Kathleen. *Archaeology in the Holy Land*. London: Ernest Benn, 1960.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 1-18.

¹⁶¹ AHARONI, Yohanan. *The Archaeology of the Land of Israel*. Philadelphia: Westminster, 1978^a.

fotografias, entre as quais, trinta e cinco são objetos (ao contrário de paisagens ou arquitetura), mas apenas algumas podem ser classificadas como arte.

As imagens incluem o peixe Tel Poleg, o vaso Dan Charioteer, a cobra de bronze de Timnah, o molde de Nahariyah, uma estatueta judaica de pilares, o altar de Beersheba de quatro cômodos e os capiteis dos pilares Ramat Rahel (tradução minha).¹⁶²

O grande problema é que a região do levante Sul se tornou conhecida apenas por suas limitadas tipologias de cerâmicas e boas técnicas de escavação. A apresentação da arte e arqueologia do Levante Sul tomou uma trajetória problemática em relação ao cânone do Antigo Oriente Próximo como um todo. A abordagem processual da arqueologia, com sua ênfase em teorias e teorias metodológicas científicas, levou a uma falta de compêndios em favor de publicações especializadas. Somente o trabalho de Mazar¹⁶³, em 1990, começou a mudar esta situação, fazendo surgir, então, novas questões e uma nova agenda.

Mazar viu a necessidade de um “quadro abrangente, atualizado e o mais objetivo possível da pesquisa arqueológica da Palestina relacionada com o período do Antigo Testamento”.¹⁶⁴ Segundo Hallote, sua terminologia e título pode causar engano, uma vez que o conteúdo inclui material arqueológico do período Neolítico em diante, dando igual peso a milhares de anos de arqueologia pré-bíblica.¹⁶⁵ O trabalho de Mazar trouxe objetos anteriormente conhecidos apenas pelos especialistas do Levante Sul e deu mais publicidade expandindo o cânone habitual pela primeira vez em décadas. Ele acrescentou muitos outros, tais como a xícara *'Ain Samiya*; fragmentos bicromáticos filisteus como os pássaros icônicos voltados para trás; a estatueta conhecida como *Ashdoda*; o estande do culto *Taanach*; imagens das paredes rebocadas da fortaleza *Kuntillet Ajrud*; e outros. Este volume continua sendo uma ferramenta didática para cursos introdutórios, e estas imagens representam um cânone de objetos para os novatos no campo arqueológico. Apesar da contribuição de Mazar, os autores se concentraram em estudos sobre a arqueologia social, e nenhum estudioso, desde Mazar, achou adequado reunir a arte e os artefatos do Levante Sul como um corpus introdutório unificado sem preconceitos.

Olhando para o futuro, Hallote se coloca algumas questões. Existe uma maneira diferente de abordar a cultura material do Levante Sul que transcenda a visão de longa data do mesmo como secundário e periférico ao Antigo Oriente Próximo? Existe uma abordagem da natureza

¹⁶² HALLOTE, 2020, p. 56.

¹⁶³ MAZAR, Amihai. *Archaeology of the Land of the Bible: 10,000–586 bce*. New York: Doubleday, 1990.

¹⁶⁴ MAZAR, 1990, p. XV.

¹⁶⁵ HALLOTE, 2020, p. 57.

de pequena escala dos achados que leva a uma compreensão alternativa da região? A resposta é sim. Embora o Levante Sul seja uma pequena área geográfica, ele não é uma unidade única. Ao contrário, ele é composto de muitas regiões e culturas de menor escala que são distintas geográfica e historicamente, e que são facilmente discerníveis no registro arqueológico. Estas sub-regiões representam um fenômeno diferente da Mesopotâmia e da Síria.

O quadro a seguir, apresenta de maneira sintética as obras dos autores que contribuíram para o atual ‘status questionis’ da pesquisa sobre a arte no Levante Sul. Conhecer o modo como a pesquisa evoluiu ajuda a definir melhor as conclusões que limitaram o olhar sobre a arte produzida no Levante Sul. As obras traçam o caminho crítico enquanto mostram a influência de um autor sobre o outro. A posição de Hallote aqui apresentada está na direção do objeto deste trabalho, porque demonstra o quão difícil é definir o que de arte relevante foi produzida e se houve de fato produção. Razão pela qual, muitos concluem pela sua inexistência ou insignificância.

Quadro 2 - Datas de Publicação dos Volumes de Compêndios da Arte do Antigo Oriente Próximo e Volumes sobre a Arqueologia do Levante Sul

Frankfort	1954	<i>The Art and Architecture of the Ancient Orient</i>
Lloyd	1961	<i>Art of the Ancient Near East</i>
Amiet	1980	<i>Art of the Ancient Near East</i>
Albright	1949	<i>The Archaeology of Palestine</i>
Kenyon	1960	<i>Archaeology in the Holy Land</i>
Aharoni	1978	<i>The Archaeology of the Land of Israel</i>
Mazar	1990	<i>Archaeology of the Land of the Bible</i>

Todo esforço feito por este trabalho ao trazer as pesquisas recentes que pudessem abrir novas perspectivas da análise do tipo de arte que o Levante Sul tinha o objetivo de ir além da mera comparação com a arte mesopotâmica. A tarefa central é propor a necessidade de empreender um campo novo de pesquisa sobre a produção artística, desenvolvendo ainda mais o olhar crítico, ampliando o escopo, e buscando pela tipificação do material arqueológico do Levante Sul como obra de arte.

2.3.3 Corolário

O Contraste entre a exuberância da arte produzida na Mesopotâmia e a do Levante Sul restou comprovada na exposição até essa parte. Assírios, babilônicos e persas produziram uma arte classificada no mesmo patamar da egípcia e da grega. Mas as publicações arqueológicas

sobre a arte levantina do Sul não contribuíram, desde as primeiras escavações, apesar de todo esforço e quantidade, por defini-la apropriadamente, e terminaram por relegá-la à margem. A questão nasce do argumento original de Bahrani, para quem a arte e arquitetura, tal como o mito e as narrativas históricas, dá sentido à existência e ordem no mundo, exerce uma poderosa influência, reordena as coisas do mundo, e permite visualizar o invisível e intangível, tais como divindades ou conceitos abstratos. Tal argumento faz pensar e pôr-se a questão sobre o porquê de toda a riqueza imagética da narrativa bíblica não ter, de algum modo, reproduzido essa mesma riqueza em estruturas arquitetônicas e artísticas.

Se a tese de que os autores da Bíblia Hebraica estavam centrados na preocupação em deixar escritos para as futuras gerações sobre a ação de Deus na história deles é razoável, como não olhar para o texto escrito e ver que a riqueza imagética de algumas passagens não reproduz o mundo no qual os autores viviam? Os relatos, em especial as imagens que aparecem descritas nas narrativas, fazem pensar que seus autores não as poderiam ter criado sem que houvesse alguma referência externa a eles. Ou seja, que foi também seu mundo em torno deles que os ajudou a criar as mesmas imagens ricas, porque era um mundo repleto de monumentos, obras arquitetônicas, palácios, templos, estátuário abundante, técnicas sofisticadas de produção artística, entre outras. As escavações arqueológicas do Levante Sul, segundo alguns autores aqui apresentados, levaram à conclusão de que o material produzido pelos levantinos do Sul é pouco relevante e é periférico, se tomada a referência mesopotâmica. No entanto, Jerusalém, sua capital reconstruída junto com seu templo, exatamente no período em que a arte mesopotâmica já alcançara seu ápice com os Persas Aquemênidas, depois do Edito de Ciro, e que ainda viveu a intervenção posterior grega, ptolomaica e depois romana, até sua nova destruição, não deveria apresentar também, de algum modo, a riqueza artística procurada por este trabalho?

Evidente que, originalmente, a pesquisa arqueológica bíblica do Levante Sul tenha se voltado para o período em que a narrativa se estabelece, da provável migração do patriarca Abraão até a queda para Nabucodonosor, do Exílio às guerras judaicas. Estavam em busca de elementos históricos para dar sustentação ao relato. Hoje, parece que essa tarefa não é mais fundamental, porque as teses levaram a uma visão minimalista, em que existe pouco de arqueológico e histórico para fundamentar a narrativa. Esse período que vai do Bronze tardio ao Ferro médio teria pouco a dizer. É a conclusão que se pode extrair dos estudiosos. O acervo, ao menos até agora, não foi objeto de investigação ou catalogação nos critérios mais recentes de arte aplicados de igual modo ao mundo mesopotâmico, reforçando o conceito de periferia

artística.

Parece insuficiente aceitar sem contestação fundamentada a tese de periferia artística, razão pela qual, a última parte desse capítulo vai se voltar para uma hipótese sobre a menorá, um dos objetos centrais do relato da construção do Santuário Tenda (do Deserto). A menorá surge como objeto arqueológico em achados bem tardios, no final do Ferro, no Pós-Exílio e restrito à Jerusalém. Embora apareça citada em testemunhos escritos anteriores, em textos de Flavio Josefo, e em traços, relevos e pinturas do período herodiano, é a a escultura do Arco de Tito em Roma que tem muito a dizer sobre a importância deste objeto na estrutura do Segundo Templo e sua forma artística provável. Isto será objeto da última parte deste segundo capítulo.

2.4 A menorá: hipótese de arte no Levante Sul

O exercício deste segundo capítulo foi apresentar as contribuições trazidas na mudança de paradigma com relação à classificação de parte do acervo arqueológico (artefatos, painéis, murais, pinturas, etc.) que compõe o longo período e vasto território a que se aplica a rubrica Antigo Oriente Próximo. A mudança é definir como obra de arte uma boa parte desse material catalogado. Tal classificação não só expandiu a compreensão do que seria essa arte antiga, como ampliou a necessidade do uso de uma terminologia nova baseada em conceitos aplicados à arte de um modo geral. O caminho argumentativo foi realizado para trazer à mesa de debates o lugar onde a narrativa da Bíblia Hebraica aconteceu, para encontrar também nessa mesma narrativa testemunhos da provável produção de arte nos ambientes narrativos em que ela ocorreu. Um pressuposto importante dessa investigação é o caráter diacrônico do texto bíblico, principalmente no que diz respeito considerar que, de algum modo, a riqueza imagética que os textos trazem encontra uma referência ou verossimilhança nos povos vizinhos, cuja participação direta ou indireta na vida do povo da Bíblia Hebraica determinou parte do que é a própria história contada. Mas não é possível atribuir um simples conceito puro de aniconia ao mundo judaico, como se a ausência escultórica e pictórica de imagens significasse resultado apenas da proibição do decálogo levada às últimas consequências. A pura e simples proibição de reproduzir imagens de animais e de homens não corresponde ao que foi o Primeiro Templo de Salomão (1Rs 7,1-51), nem ao Segundo Templo e suas reformas desde Esdras até Herodes, o Grande, segundo Fine.

No mundo moderno, esta noção de um judaísmo “anicônico” e dos judeus como uma “Nação sem Arte” assumiu uma vida própria e passou mesmo a ser vista como uma característica determinante do judaísmo tanto pelos cristãos, quanto pelos judeus na Europa e América dos séculos XIX e XX. Este tropo diz pouco, entretanto, sobre a cultura visual judaica real, que historicamente tem negociado preocupações bíblicas e rabínicas sobre a idolatria visual de diversas maneiras. Este era o caso até mesmo no mundo de Adrian Reelant. Enquanto imagens humanas ou animais certamente não seriam permitidas na decoração da sinagoga na Holanda do século XVIII, muitos animais, mesmo mitológicos, aparecem na decoração da sinagoga da época mais a leste - especialmente no sul da Alemanha e na Ucrânia. Em algumas sinagogas encontramos bestiários inteiros, incluindo coelhos, ursos e até mesmo criaturas mitológicas como águias de duas cabeças, dragões e unicórnios (tradução minha).¹⁶⁶

O argumento, até aqui, conduziu à ideia conclusiva de periferia artística para o Levante Sul, tese defendida por importantes autores, quando veio à tona a produção de arte levantina do

¹⁶⁶ FINE, Steven. *The Menorah – From the Bible to Modern Israel*. Cambridge: Harvard University Press, 2016, p. 32-33

sul comparada à mesopotâmica. Ainda assim, não seria suficiente encerrar este capítulo apenas com a simples aceitação dessa ideia, sem ao menos sugerir uma hipótese que apontasse para um novo olhar sobre essa arte. Dessa maneira, a proposta final desse percurso é apresentar um dos objetos do Santuário do Deserto, relatados no livro do Êxodo, cuja existência pode ser remontada à narrativa na qual está inserida, levando em conta a análise exegética que situa a redação do texto em período posterior a que se refere a narrativa.

O trecho original desse trabalho é Ex 31,1-11. Neste aparecem diferentes objetos que serão executados por Bezalel: a tenda, a arca, os altares, as vestes e o candelabro de ouro puro. Há os trechos maiores antecedente e subsequente que citam detalhadamente os mesmos objetos quanto à prescrição de como devem ser feitos e execução de sua feitura. Entre os objetos, o que atravessou a história e possui imagens de seu formato e provável função é o candelabro do Tabernáculo, a menorá. Enquanto objeto, é fácil hoje reconhecer seu formato por causa da sua permanência objetual em sinagogas e mesmo em igrejas cristãs. Contudo, apesar do texto descrever com detalhes algumas de suas partes, Fine dirá que, por causa do texto de 25,31-40, a imagem é, seja na tradução ou no hebraico original, muito confusa.

Quando se pede aos estudantes que desenhem o que lêem - ou ouçam atentamente quando se lê em voz alta - é praticamente impossível imaginar o que está sendo descrito. A maioria dos estudantes concorda que a menorá é uma espécie de planta superdesenvolvida, completa com galhos, bulbos e flores. Os antigos rabinos conheciam este enigma ao lerem o texto bíblico, imaginando que Deus foi forçado a mostrar a Moisés um protótipo ardente do candeeiro, e que mesmo isso era muito difícil para ele, até que o artesão divinamente dotado, Bezalel ben Uri (literalmente “à sombra de Deus”, ou “filho da luz”), “cheio do Espírito de Deus”, com habilidade e inteligência, com conhecimento e toda habilidade artesanal, para elaborar projetos, para trabalhar em ouro, prata e bronze, no corte de pedras para a fixação, e no esculpir madeira, para o trabalho em cada ofício” provou estar à altura da tarefa (tradução minha).¹⁶⁷

Importa para a proposta reconhecer que a menorá é um objeto cujos registros históricos da sua existência, ainda que bem tardios em relação ao texto de Ex 31,1-11 e ao contexto da sua narrativa, estão à disposição em coleções arqueológicas, e podem ser estudados como tal. O testemunho de que a menorá existiu aparece também em textos literários externos ao mundo bíblico. Ademais, enquanto candelabro ou candeeiro, é um objeto presente em quase todas as culturas anteriores, justamente por causa das suas funções doméstica, palaciana e, principalmente, cültica.

¹⁶⁷ FINE, 2016, p. 36.

2.4.1 Origem e significado da menorá

A origem e o significado original da menorá é objeto de muitos debates. Hachlili aponta que a tese de Albright sobre o argumento das lâmpadas de barro com sete pavios que teria testemunhos na Terra de Israel na Idade do Ferro não se sustenta. Outros atribuem à forma da menorá a representação original relacionada morfológicamente a uma árvore estilizada que existiria na arte antiga, a “Árvore da Vida”. A menorá seria, então, um tipo de substituição da árvore por uma forma não idolátrica, e apareceria na literatura religiosa em textos rabínicos e depois em textos cristãos, segundo os quais, na lenda, Deus repousa sob a árvore da vida quando ele vem ao Jardim do Éden.¹⁶⁸

Segundo esses autores, árvores estilizadas seria um motivo artístico comum nos primeiros períodos da iconografia síria e mesopotâmica, em especial nas representações dos sumérios, e teriam influenciado o desenvolvimento da menorá.¹⁶⁹ Estas árvores sagradas ocupavam um lugar importante em quase todos os santuários da terra. Para Meyers¹⁷⁰, monumentos e selos do Antigo Oriente Próximo da Idade do Bronze Final podem ser vistos como uma expressão simbólica da existência de sustentação dessa imagem vegetal. Assim, a menorá seria um motivo artístico que expressa a vida vegetal. Além disso, haveria uma influência egípcia sobre os elementos decorativos da menorá, e a ideia da árvore estaria relacionada com a representação da presença divina em sua função como fonte de vida, dando fertilidade ou vida eterna.

Sem dúvida, o conceito da árvore da vida ou árvore sagrada aparece em vários mitos da antiguidade e é representado na arte antiga, especialmente no Antigo Oriente Próximo, como um símbolo religioso e mitológico. Mas, para Hachlili, afirmar que esta árvore divina estilizada com seu fruto de vida, uma árvore de luz, uma árvore cósmica, ou um símbolo de vida e de imortalidade tenha conexão com a menorá exige um salto teórico. Nem mesmo seria possível trazer a relação entre a amendoeira e a menorá. Segundo a concepção da menorá como “Árvore da Vida”, a amêndoa é mencionada como parte do candelabro, para justificar que as flores da árvore foram aparentemente estilizadas na Bíblia. Isso faz com que as chama dos “copos” sejam, em cada cálice do topo, como as flores (ou pétalas), o seu fruto, o “Fruto da Vida”. Tal fruto seria transformado em luzes simbólicas de fogo nas extremidades dos ramos.

¹⁶⁸ HACHLILI, Rachel. *The Menorah, the Ancient Seven-Armed Candelabrum - Origin, Form and Significance*. Leiden: Brill, 2001, p. 36.

¹⁶⁹ WIDENGREN, Geo. *The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1951.

¹⁷⁰ MEYERS, Carol L. *Lampstand, The Anchor Bible Dictionary* 4: 1992, p.141-143.

Por outro lado, Fine¹⁷¹ dirá que é difícil descobrir onde colocar os copos, os bulbos e as flores na descrição da menorá. O mesmo pode ser dito dos ramos e da base. A descrição do objeto menorá não é uma questão fácil para quem está fora do período bíblico, quando as denotações técnicas dos vários artefatos poderiam ter sido mais claras. Um exemplo disso são os ramos. Não se pode tomar a imagem conhecida hoje da menorá como referência. O hebraico de Ex 25 descreve os ‘galhos’ como *qanim*. É traduzido como ‘ramos’ na suposição de que a menorá se pareça com uma planta, uma espécie de planta do Oriente Próximo. No entanto, geralmente *qanim* se refere a ‘canas’ em hebraico bíblico, ou, plantas tubulíferas que crescem perto de corpos de água. Por esta razão, a Septuaginta usou *kalamiskoi*, ‘tubos’, para traduzir *qanim*. Não há instruções bíblicas sobre como modelar o *qanim*. É difícil saber o que diz a Escritura quando se refere ao *qanim* da menorá do Tabernáculo.

Outra dificuldade é a parte final do objeto, o topo, as *kefalas*. A primeira tradução inglesa de Flavio Josefo produzida por William Whiston em 1737 traduz as “sete *kefalas*” de Josefo em Antiquidades judaicas como “sete ramos”. Esta interpretação foi seguida por todas as traduções subsequentes. Na verdade, uma *kefaleh* é uma ‘cabeça’, talvez melhor traduzida aqui como um final, ou mais coloquialmente como um ‘topo’. Esta escolha de Josefo é tanto mais surpreendente quanto a Septuaginta grega que não usou *kefaleh* em referência aos ramos, mas *kalamiskoi*, ‘tubos’ - uma tentativa de reproduzir o *qaneh* hebraico, ‘cana’ (uma decisão compartilhada com São Jerônimo em sua tradução latina). Esta associação com canas provavelmente está por trás do comentário de Josefo de que a menorá era ‘oca’. Josefo manteve as descrições botânicas de outras partes da menorá, mesmo comparando seus bulbos com “romãs”, na tentativa de usar um termo padrão para as extremidades dos candelários, para descrever os ramos da menorá.

Hachlili conclui com tudo isso, que há várias razões para desconsiderar a tese de comparação da menorá com uma árvore estilizada. Ela expõe cinco razões para evitar o paralelo. Primeiro, os braços da menorá, de acordo com a descrição do Êxodo, foram formados com canas (tubos ocos), e não galhos. Isso exclui qualquer tema vegetal ou arbóreo. Segundo, há muito material comparável para os elementos decorativos da menorá que podem ser encontrados em exemplos da Terra de Israel e da Síria. Assim, a influência e a origem devem ser procuradas nessas regiões e não no Egito. Terceiro, o protótipo do motivo arbóreo no Antigo Oriente Próximo geralmente contém um motivo triplo de uma árvore ladeada por animais

¹⁷¹ FINE, 2016, p. 28-29.

antitéticos e símbolos celestiais. No entanto, estes motivos são muito diferentes em forma e tema na menorá de sete braços descrito na literatura e nos exames artísticos. A árvore é uma planta simples estilizada, muitas vezes com mais ou menos sete ramos. Ela aparece em várias cenas culinárias sem comparação na antiga arte judaica. Quarto argumento, a menorá também contém elementos simbólicos da luz e a árvore não possui tais qualidades. Por fim, Hachlili, defende que a menorá de sete braços é uma forma única, embora baseada em elementos decorativos tradicionais de candelabros e vasos de culto na Idade do Ferro. Isto lhe faz dizer que a menorá, como uma forma única com seu simbolismo inerente de luz, não expressa vida vegetal ou vegetal.

Acostumados com a imagem clássica da menorá associada ao período do Segundo Templo, não é possível ignorar outra parte importante dela que aparece no Arco de Tito. A Escritura não menciona a base da menorá. Um candelabro deste tamanho e com essa complexidade necessitaria de uma. Fine afirma que alguns estudiosos sugeriram que o candelabro tinha uma “haste” central engrossada. Isto, porque tal haste central engrossada era bastante comum nos candeeiros do Oriente Próximo e da Bacia do Mediterrâneo durante a antiguidade bíblica. Pode-se imaginar tal candelabro, muitas vezes classificado com padrões arbóreos, com seis *qanim* acrescentados, três ramos em cada lado. As Escrituras nada falam sobre um “pedestal” do tipo mencionado por Josefo nas *Guerras Judaicas*, aquele que suportou o menorá no desfile triunfal Tito, nem sobre aquela forma que aparece no Arco de Tito, com uma “base única” (*miâs báseōs*), tal qual Josefo menciona em sua descrição em *Antiguidades Judaicas* (figura 7).

Fine sustenta que este desenho de uma menorá com uma base larga é uma típica solução artística do período greco-romano. De fato, as imagens do Segundo Templo Palestino são muito consistentes em seus retratos dos galhos e candeeiros para a menorá, mas não da base. Os Judeus antigos escolheram uma solução romana diferente. Começaram a produção de suas menorás como típicos candeeiros romanos, que têm bases de três pernas, e depois foram adicionando os ramos distintos (uma tática usada pelos Judeus também no período moderno).

Figura 7 - Paineis Spolia, baixo-relevo, Arco de Titus, ca. 81 d.C., fotografia da Unocad, cortesia do Projeto Arco de Tito.



(FINE, 2016, p. 4)

Durante o período final do Segundo Templo, encontramos uma grande variedade de bases para a menorá: triângulos, quadrados, semicírculos, e, às vezes, menorás sem bases. Um exemplo antigo, pode ser encontrado nas muitas moedas que circulavam no período de Matatias Antígono, entre 40 a 37 a.C. (cf. um exemplo das moedas nas figuras 8 e 9). Nestes casos, a menorá tem o que parece ser uma base triangular, que é quase tão larga quanto os galhos. Do outro lado, a mesa (altar) de apresentação dos pães.

Em todos esses casos, resta concluir que a forma conhecida hoje da menorá tem a ver mais com esse modelo do período final da história judaica, após o exílio babilônico, que com a descrição bíblica do livro do Êxodo, embora seja considerado um texto também pós-exílico. Esta conclusão compromete, de certo modo, o argumento de busca em referências arqueológicas antigas, e ainda situa qualquer possível influência de produção artística bem depois do período persa. O que se pode dizer da existência da menorá em achados arqueológicos é que está restrita ao período dos dois últimos séculos antes da nossa era. O Arco de Tito, por sua vez, apenas indica a existência de um candelabro no formato curvo com seis braços, igual às representações em moedas e grafitos. O que para muitos apontaria um problema para dar sustentação a uma ideia de produção artística, termina por ser sua prova. Pode-se afirmar isso, porque, como foi visto, mesmo os persas Aquemênidas produziram arte e arquitetura nos

modelos assírios e babilônicos, formas de arte que também podem ser atribuídas ao longo caminho percorrido pelo mundo mesopotâmico desde Uruk. Arte nem sempre é fruto de uma imaginação criativa original, mas é também a reformulação aplicada ao século em que acontece de padrões e técnicas usadas anteriormente.

Figura 8 e 9 – Acima (8): Lepton de Matathias Antígono, mostrando a menorá, e abaixo (9): Lepton de Matatias Antígono, mostrando o altar dos pães - 37 a.C., Shlomo Moussaieff Collection, Ardon Bar Hama, fotógrafo, cortesia de George Blumenthal.



(FINE, 2016, p.23)

2.4.2 História da presença da menorá

Segundo Rachel Hachlili¹⁷², uma breve história da menorá pode ser contada a partir de

¹⁷² HACHLILI, 2001.

muitas fontes literárias, em especial as encontradas em contextos de sinagogas, sepulturas e interpretações artísticas. O candelabro era um dos objetos de culto utilizados nos templos da antiguidade, e aparece em ilustrações rituais, nas quais sua função está associada à luz ou ao fogo. Alguns destes candelabros lembram a menorá do Primeiro Templo. Ela é descrita em detalhes em Ex 25,31-40 e 37,17-24 como um dos objetos rituais do Tabernáculo. No Templo de Salomão, a menorá era, possivelmente, um dos objetos sagrados do Tabernáculo que foi trazido a Jerusalém pelos sacerdotes e levitas (1Rs 8,4). Dez menorás de ouro foram feitas para o Templo, possivelmente para iluminar o salão.

Contudo, a menorá não é mencionada entre os despojos tomados por Nabuzardan na destruição do Primeiro Templo, em 586 a.C., por Nabucodonosor (2Rs 25,13-16). As menorás do Templo de Salomão provavelmente foram levadas para a Babilônia (Jr 52,19), que fala de menorás, no plural, da mesma forma que Flavio Josefo faz em *Antiguidades Judaicas* 10,145-146).¹⁷³ Com o retorno do Exílio, a reconstrução do Templo foi retomada por Esdras e Neemias, sem evidências de que a menorá estivesse entre os objetos devolvidos ao Templo (Esd 1,7-11). Uma nova menorá poderia ter sido moldada com base na forma da anterior. Josefo, em *Guerras Judaicas* 7,428-429¹⁷⁴, menciona uma menorá no templo de Onias em Leontópolis, no Egito, mas esta estava suspensa, e, por isso, não se parecia com a do Templo, que ficava numa base.

Antíoco Epífanes saqueou o Templo e tomou seus objetos rituais, incluindo a menorá (1Mc 1,21). Após conquistar Jerusalém, cerca de 168 a.C., Judas, o Macabeu, limpou e renovou o Templo e acendeu as luzes (1Mc 4,48-50) em um candelabro improvisado. Esta menorá não foi feita de ouro, mas, de acordo com uma tradição preservada no Talmud Babilônico¹⁷⁵ (Menahot 28b; Rosh Hashanah 24a-b; Avodah Zarah 43a), foi primeiramente feita de varas de ferro, barras (armas – talvez pontas de lança) sobrepostas com estanho, com lâmpadas afixadas. Mais tarde, os Macabeus (1Mc 4,49-50; 2Mc 10,3) criaram objetos rituais novos, incluindo a menorá. Com a nova dedicação do Templo renovaram os rituais, tais como o da iluminação das lâmpadas da menorá, testemunha Josefo em *Antiguidade Judaicas* 12,319.¹⁷⁶

Depois de conquistar Jerusalém em 63 a.C., Pompeu entrou no Templo, viu a mesa de

¹⁷³ JOSEFO (a), Flavio. *Antigüedades Judias – Libros I-XI – Edición de José Vara Donado*. Madrid: Akal, 1997, p. 577.

¹⁷⁴ JOSEFO (d), Flavio. *La Guerra de los Judíos- Libros IV-VII*. Madrid: Gredos, 1999, p. 252-253.

¹⁷⁵ RODKINSON, Michael. L. *Babylonian Talmud – Original Text Edited, Corrected, Formulated and Translated into English*. Boston: The Talmud Society, 1918.

¹⁷⁶ JOSEFO (b), Flavio. *Antigüedades Judias – Libros XII-XX – Edición de José Vara Donado*. Madrid: Akal, 1997, p. 246-247.

ouro e apenas um candelabro sagrado, mas não o levou consigo, recorda Josefo em *Antiguidades Judaicas* 14,72.¹⁷⁷ Em 54 a.C., Crasso fez o mesmo, saqueou o Templo, mas não levou os objetos rituais. A menorá ainda serviu no Templo de Herodes até sua destruição em 70 a.C. Com a destruição de Jerusalém e do Templo, seus objetos foram levados como despojos para Roma e exibidos na procissão triunfal de Tito, *Guerras Judaicas* 5,216-217; 7,148-149,¹⁷⁸ conforme retratado no Arco de Tito. Por fim, Vespasiano colocou a menorá e outros despojos no Templo da Paz erguido em Roma, *Guerras Judaicas* 7,148-150.¹⁷⁹ Pouco se sabe sobre o destino da menorá depois desses acontecimentos, não passando de contos e hipóteses lendárias aquilo que muitos têm como verdade histórica.

Feita essa primeira inserção na história, o segundo passo é identificar a presença da menorá à luz das pesquisas arqueológicas. Como já foi exposto anteriormente, a premissa da existência de um candelabro no Santuário do Deserto não é corroborada por qualquer achado arqueológico, situando o candelabro de sete braços no período do Segundo Templo. Isto não impede que se investigue os aspectos morfológicos e conceituais do termo menorá.

Apesar da crítica de Fine sobre a forma confusa como o texto apresenta a menorá, sua descrição mais completa está em Ex 25,31-40 e 37,17-24. Nos relatos aparecem o material usado, o peso e a forma da menorá. No primeiro relato, estão as prescrições para execução do Tabernáculo dadas a Moisés no Monte Sinai e no segundo, está descrito sua construção real executada por Bezalel, filho de Uri, e por seus artesãos.

A menorá foi feita de ouro, o mais nobre dos metais, e é o principal dos materiais que contribuíram para a criação do Tabernáculo (Ex 25,3; 35,5). É de ouro puro como em Lv 24,4, expressamente reservado para os vasos sagrados. Ouro comum foi usado para outros utensílios, fechos, anéis, assim como a sobreposição das armações e pilares (Ex 26,6;29,37). É uma distinção importante para designar a diferença do uso funcional dos materiais no culto. “Ouro puro” destinado à construção da estrutura do Tabernáculo e dos vasos sagrados, e os demais feitos de prata e bronze (Ex 27,9-19;38,9-20). A menorá é também o único artigo do Tabernáculo denominado “puro” (Ex 31,8;39,37), o que indica seu status sagrado e possível significado simbólico.

A descrição da menorá tem a medida do seu peso, mas não tem suas dimensões. Contudo, as descrições dos outros vasos cúlticos, da arca, da mesa de pães e do altar, possuem dimensões, mas não especificam a quantidade de ouro necessária para sua construção. Isto pode

¹⁷⁷ JOSEFO (b), 1997, p. 810-811.

¹⁷⁸ JOSEFO (c), 1999, p. 110; 230-232.

¹⁷⁹ Ibid., p.232.

ter a ver com a técnica, uma vez que os objetos cúlticos feitos de madeira foram revestidos com ouro martelado, de modo que a quantidade de ouro necessária foi determinada pelo tamanho do objeto. Porém, a menorá foi feita inteiramente de ouro puro, de modo que seu peso foi o dado básico que impediu sua medição.

Um talento de ouro puro foi atribuído à menorá e seus utensílios de um total de 29 talentos e 730 siclos (sagrados) designados para a montagem do Tabernáculo (Ex 38,24). Para o ouro puro, foi necessária uma quantidade muito maior de ouro regular e refinado. Considerando a quantidade extra de ouro puro necessária para a preparação das rebarbas e objetos principais, a quantidade total de ouro refinado necessária foi de fato substancial. É duvidoso, no entanto, que a quantidade de ouro puro estipulada pela descrição bíblica estivesse disponível no período referido na Bíblia (tradução minha).¹⁸⁰

Hachlili propõe que a descrição da menorá em Ex 25,31-40 e 37,17-24 seja revisada. Isto é importante para se responder à questão: a menorá mais antiga pode ter sofrido uma transformação de um candelabro relativamente simples para o elaborado de sete braços, que era comum durante o período do Segundo Templo? Ou esta descrição dos sete braços do candelabro é realmente original? A descrição pressupõe dois elementos: um candelabro chamado de ‘menorá’ no verso de abertura; e uma menorá mais elaborada, num segundo momento, com três novos braços de cada lado. Seria a primeira menorá uma referência aquela do Tabernáculo do Santuário do Deserto, e a segunda aquela do período do Segundo Templo, mas ainda assim atribuída ao Tabernáculo? É preciso levantar esse ponto de partida, porque o testemunho bíblico e sua reconsideração à luz dos achados arqueológicos de Israel e terras vizinhas mostram outra coisa.

Os dois versículos de abertura da descrição da menorá em Êxodo (25,31-32; 37,17-18):

“Farás um candelabro de ouro puro; e o farás de ouro batido, com o seu pedestal e sua haste: seus cálices, seus botões e suas flores formarão uma só peça com ele. Seis braços sairão dos seus lados, três de um lado e três de outro”.

No trecho יָרֵךְ (*yārēk*) literalmente significa coxa ou lombo, e refere-se a uma base de alargamento; קָאֵן (*qānēh*) refere-se a um eixo oco; e מִיֶּשֶׁה (*miqshāh*), Hachlili sugere que não descreve uma técnica, mas a unidade central, a base e o eixo, que juntos formam uma só peça. Os versos descrevem a seção central das partes da menorá que, composta de um único candelabro central e uma base de *yārēk*, suporta seis braços num eixo decorado com um desenho floral. Em Nm 8,4 a menorá é citada assim: “O candelabro era feito de ouro batido: seu pé, suas

¹⁸⁰ HACHLILI, 2001, p. 12.

flores, tudo era de ouro batido; e foi feito segundo o modelo que o Senhor tinha mostrado a Moisés”. Isto descreve novamente um único suporte decorado com uma flor. Já em 1Sm 3,3, está escrito: “e a lâmpada de Deus ainda não se apagara. Samuel repousava no Templo do Senhor, onde se encontrava a arca de Deus”.

Deste versículo se deduz que a iluminação usada no santuário de Silo tinha uma única lâmpada. Estes dois últimos versículos descrevem o candelabro do Tabernáculo como um menorá que compreende uma haste de queima, terminando em uma base côncava, suportando uma bacia ou lâmpada com uma decoração de capitel floral na haste superior. Não há menção dos sete braços.

Hachlili sustenta que esta forma era comum no Antigo Oriente Próximo para candelabros, bancadas de culto, bancadas de incenso e *thymiateria* feitas de cerâmica, bronze e pedra, e era usada em culto e ritual. Algumas vezes era feito a partir de duas ou mais unidades. Pode ser essa a razão para entender a prescrição bíblica que insiste nas várias partes da menorá: a base, o eixo e a decoração floral, porém todas feitas de trabalho martelado, ou seja, a partir de uma única peça.

Há outros exemplos contemporâneos à feitura da menorá: o candelabro de ferro de Samaria, o candelabro grego de metal de Chipre, os candelabros de ferro e bronze com a base do tripé de um candelabro de bronze (templo em Toprak Kale-Urartu), candelabros de bronze etrusco, todos com base de tripé, etc. Parece que estes candelabros foram usados para iluminação nos cultos, por causa da sua localização no momento da descoberta, seja em um templo, túmulo ou palácio. Estes candelabros de culto são descritos como candelabros, candeeiros, porta-lâmpadas, *thymiateria*, etc. Eles são normalmente decorados com um capitel de folhas com pétalas inclinadas na extremidade superior do eixo. O candelabro e o *thymiateria* encontrados em santuários e túmulos têm muitas semelhanças de forma e design, mas sua função de culto é difícil de verificar. Os estudiosos tendem a explicar sua função como sendo a de segurar incenso ou de iluminação.

É interessante notar que já no século VIII a.C. o candelabro tinha uma base de tripé de pernas curvas. Por alguma razão, no entanto, esta característica dominante da menorá só aparece mais tarde, no terceiro século a.C., quando pela primeira vez a encontramos nos afrescos da parede do oeste da sinagoga de Dura Europos.¹⁸¹

Este tipo, que é descrito acima e chamado aqui de “candelabro” (Ex 25,31), é a base

¹⁸¹ PEPPARD, Michael. *The World's Oldest Church Bible, Art, and Ritual at Dura- Europos, Syria*. Yale: Yale University Press, 2016, p.70.

para a menorá mais elaborada à qual foram adicionados seis braços. Por não serem mencionados em outras partes da Bíblia Hebraica, é possível supor que a menorá primitiva consistia unicamente de um candelabro com uma haste central.

Salomão pôs no Templo dez menorás 1Rs 7,49; 2Cr 4,7;20-21. Os candeeiros podiam ser acesos todas as noites (2Cr 13,11). Estes relatos bíblicos descrevem as menorás no plural, assim como suas lâmpadas e flores, e sua função de iluminação. Ele não menciona ramos. Se os braços tivessem feito parte dessas menorás, provavelmente eles teriam sido anotados no texto. Josefo também não descreve as menorás douradas no Templo de Salomão com ramos ou lâmpadas. Ele ainda observa, em *Antiguidades Judaicas* 8,89-90, que Salomão “... também fez dez mil castiçais de acordo com o mandamento de Moisés, um dos quais ele ofereceu para o Templo, para queimar o dia todo de acordo com a Lei”.¹⁸² A menorá do Tabernáculo (mosaico) estava, sem dúvida, entre os objetos sagrados que os sacerdotes e levitas transferiram para o Templo de Salomão junto com a Tenda da Reunião (1Rs 8,4). A menorá cültica pode ter sido a única que foi acesa no ritual e pode ter sido ladeada pelos dez “candeeiros”, como citado em *Antiguidades Judaicas* 8,89-90¹⁸³; e em textos judaicos como o Baraita de-Melekhet ha-Mishkan¹⁸⁴ (ou em BT Menahot 98b e JT Sheqalim 6, 44, 50b). A descrição bíblica das menorás no Templo de Salomão e os exemplos comparáveis reforçam a suposição de que a primeira menorá do culto do Primeiro Templo e a menorá do Tabernáculo poderiam ser o mesmo candelabro.

2.4.3 A menorá como provável objeto de arte

Se existe uma possibilidade real de avaliar o objeto menorá como artefato arqueológico julgável como objeto de arte, o ponto de partida precisa ser o candelabro usado no Segundo Templo, cuja descrição oferecida por Josefo e associada à escultura em baixo relevo do Arco de Tito podem dar uma dimensão aproximada de sua riqueza artística.

A menorá do templo de Herodes é descrita assim por Josefo:

É um candelabro, igualmente feito de ouro, mas construído sobre um padrão diferente daqueles que usamos na vida comum. Afixado a um pedestal estava um eixo central, a partir do qual se estendia ramos esbeltos, uma lâmpada forjada sendo fixada na

¹⁸² JOSEFO (a), 1997, p. 446.

¹⁸³ KIRSCHNER, Robert Baraita de-Melekhet ha-Mishkan - a Critical Edition with Introduction and Translation. 1982.

¹⁸⁴ KOREN. Talmud bavli – Menahot (parte 2) - Commentary by Rabbi Adin Even-Israel Steinsaltz. Jerusalem: Shefa foundation koren publishers jerusalem, 2018, p. 325-328.

extremidade de cada ramo; destes havia sete, indicando a honra paga a esse número entre os judeus - *Guerra Judaicas* 7,148-149; e também *Antiguidades Judaicas* 3,144-146 (tradução minha).¹⁸⁵

A menorá retirada do Segundo Templo era provavelmente feita de ouro e tinha uma única base e sete braços terminando em uma linha, com sete lâmpadas presas na parte superior dos braços. No entanto, duas coisas devem ser observadas: primeiro, Josefo menciona um padrão diferente, mantendo que poderia se referir à proibição de fazer uma menorá semelhante à do templo; segundo, os braços são descritos como sendo moldados de “forma tridente”, o que significa em ângulo reto. Entretanto, todos os exemplos do Segundo Templo parecem ter braços arredondados, incluindo a menorá representada no Arco de Tito. Este retrato da menorá no Arco de Tito é presumivelmente fiel ao original, exceto pela base que é um férculo hexagonal ou octogonal, uma caixa possivelmente feita pelos romanos para facilitar o transporte da menorá.

Um exercício teórico realizado por Hachlili¹⁸⁶ para reconstruir a menorá do Segundo Templo é uma tentativa de apresentar as características dessa peça artística, que talvez fosse exuberante na sua matéria e forma. Para fazer isso, é preciso passar pelo livro do Êxodo e por material arqueológico da Terra de Israel e das terras vizinhas.

Começando pela base e pelo eixo, segundo Ex 25,31, a técnica aponta que são feitos de trabalho martelado. A presença de bases deste tipo na arte judaica é atestada pelo período do Segundo Templo. Segundo, há de se considerar o arranjo dos braços. Em Ex 25,35, há seis ramos saindo de seus lados, três ramos do candelabro de um lado dele e três ramos do candelabro do outro lado. O eixo que sobe da base do candelabro constitui o ramo central dos sete braços da menorá. Estes são os seis ramos emitindo de seus lados, três em cada lado do candelabro. Numa menorá reconstruída, os braços estão uniformemente espaçados, curvando-se para cima paralelos um ao outro, e terminando na mesma altura. Não existem provas diretas para este arranjo no texto bíblico. A reconstrução é baseada em achados desde o final do período asmoneu até a destruição do Segundo Templo. A descrição de Josefo, em *Antiguidades Judaicas* 3,144-146, é uma fonte adicional para sua forma, presumivelmente refletindo a menorá de sua época.

Outra parte são os elementos de ornamentação (Ex 25,33-36; 37,20-21). A ornamentação da menorá como um todo, dos ramos e da unidade central, composta de segmentos florais integrados em sua construção, conjuga em grande parte a sua aparência oca. No entanto, o texto não se refere a três elementos separados, mas descreve copos em forma de amêndoa. A descrição dos seis ramos no Êxodo especifica que cada braço da menorá tinha três

¹⁸⁵ JOSEFO (a), 1997, p. 153-154.

¹⁸⁶ HACHLILI, 2001, p. 25-36.

“capiteis florais”, sem, no entanto, indicar sua posição. Este tipo de “capitel florido” decora vários candelabros em povos vizinhos, como por exemplo, o trono sobre um relevo de Assurnasirpal II de Nimrud¹⁸⁷; um trono real de Tiglat Pileser III; uma pintura de parede de Tel Barsip; etc. Capiteis de folhas semelhantes aparecem em assírios e urartianos, na mobília secular e nos tronos junto ao apoio para os pés e mesas.¹⁸⁸

Por fim, os acessórios de iluminação (Ex 25,37; 37,23). As lâmpadas foram feitas separadamente, mas foram incluídas no único talento de ouro puro destinado à menorá e seus acessórios (Ex 25,39; 37,24). A descrição bíblica não especifica a forma destas lâmpadas, se eram simples vasos ou as típicas lâmpadas de óleo de argila salpicada. Os recipientes ou lâmpadas foram fabricados separadamente e depois acrescentados à menorá. As luminárias da menorá do Segundo Templo assemelham-se a pequenos vasos, enquanto as que aparecem na menorá pintada acima do nicho da Torá na sinagoga de Dura-Europos apresentam as típicas lâmpadas a óleo usadas durante aquele período. A menorá, portanto, foi construída com três elementos: (a) a unidade básica com a base e o eixo central; (b) os seis braços (ramos) curvados para cima a partir do eixo central; e (c) a decoração floral.

Hachlili ainda produz um esforço para propor uma reconstrução com base em textos judaicos posteriores. Mas, para o objeto deste trabalho, importa apontar que a menorá, considerando tudo o que foi apresentado até aqui, pode ser classificada também como um objeto de arte. Uma primeira consideração é todo o trabalho realizado pelos artistas que as executaram, porque foram várias ao longo da história de Israel. As que interessam são as do período imediato do retorno do pós-exílio, apontado em Esdras, ou aquela do trabalho do período dos Macabeus, bem como todo o trabalho feito na restauração do Templo empreendida por Herodes, por volta de 19 a.C. Isto significa um tipo de produção artística que pressupõe os autores dos trabalhos, o material usado na confecção das peças, as técnicas usadas de fundição e ourivesaria, e todas as outras necessárias para dar as formas florais da menorá. Mesmo a menorá reproduzida no arco de Tito aparenta um objeto artístico cuidadosamente copiado para dar veracidade ao evento que retrata a narrativa triunfal da vitória romana e procissão dos espólios.¹⁸⁹

O objeto estudado nesta última parte como uma hipótese de produção artística possui fontes arqueológicas suficientes para situá-lo na história. A forma da menorá que se encontrava no segundo Templo tinha seis braços de curva ascendente terminando na mesma altura e um

¹⁸⁷ FRANKFORT, 1970.

¹⁸⁸ WINTER, Irene J. Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Subgroup of the North Syrian. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 11. Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 25-54.

¹⁸⁹ FINE, 2016, p. 1-16.

eixo central com uma base. Assim, a menorá de sete braços teve origem no espaço de tempo entre o Retorno a Sião e o período asmoneu. Era, possivelmente, uma nova menorá criada por Judas, o Macabeu, para o Templo renovado. O registro em Êxodo da menorá do Tabernáculo se assemelha a uma projeção do tipo existente no Segundo Templo. A descrição retém elementos que poderiam datar da menorá do Santuário Tenda primitivo, assim como a versão que evoluiu após o retorno para Sion. Não há material arqueológico que demonstre sua existência tão antiga. Mas, historicamente, foi somente após a destruição de Jerusalém e do Templo em 70 d.C, que a menorá de sete braços adquiriu seu status como símbolo nacional do judaísmo, e somente desde então sua representação tornou-se comumente associada à sinagoga e à arte funerária, tanto na Terra de Israel como na Diáspora.

2.4.4 Corolário

O exercício teórico deste segundo capítulo foi circunscrever historicamente o ambiente no qual o relato de Ex 31,1-11, hipoteticamente, poderia estar situado. Em seguida, mediante a nova forma de ver a arte no Antigo Oriente Próximo, começar a propor um caminho que leve ao desenvolvimento da mesma leitura aplicada ao Levante Sul, região onde a narrativa da Bíblia Hebraica aconteceu. Delimitada no espaço e no tempo a rubrica Antigo Oriente Próximo, o passo seguinte era verificar se foi produzida arte e classificada como tal. Os novos estudos realizados nos últimos vinte e cinco anos de pesquisa permitiram uma análise sofisticada da arte mesopotâmica mediante conceitos fundamentais que circulavam estritamente na crítica da arte grega e egípcia. Identificar as representações, narrativas, ideologias de suporte à religião local, um novo olhar sobre arte e ritual, e, por fim, as concepções estéticas aplicadas à arte, permitiu definir com relativa precisão a grandiosidade da produção artística dessa região e período.

A questão em aberto é ainda influenciada pelo reducionismo com a qual foi tratada a riqueza de artefatos e cultura local do Levante Sul, justamente onde a narrativa bíblica tem seu desenlace. Afora um certo preconceito interno na crítica arqueológica e histórica com os relatos bíblicos, uma das regiões mais escavadas do Antigo Oriente Próximo não pode ser simplesmente relegada à periferia. Decerto que será necessário um avanço em pesquisas, reclassificação, retomada de conjuntos inteiros de material escavado e catalogado, e pode ser que isso já ocorra agora, mas ainda padece dos devidos recursos de bolsas de pesquisa especializada. Isso impõe um certo silêncio investigativo por falta momentânea de publicações

que ampliem a compreensão da arte produzida no Levante Sul, ainda que esta não tenha a grandiosidade dos monumentos, nem a iconoplastia maravilhosa e exuberante das estátuas, murais, etc. da Mesopotâmia.

Numa última etapa, foi proposta uma hipótese tomando como exemplo um dos objetos executados pelos artistas escolhidos por Adonai na edificação do Santuário do Deserto. A hipótese consistia na ideia de que a menorá, por se tratar de artefato classificado como arqueológico, poderia sofrer uma investigação capaz de classificá-la como obra de arte. O problema da hipótese é que a menorá só pode ser encontrada como objeto real em reproduções posteriores ao período circunscrito ao Antigo Oriente Próximo. Todavia, os testemunhos indiretos de sua existência são suficientes para situá-la no período pós-exílico. Fontes como os textos do historiador judeu-romano Flávio Josefo são fundamentais para elucidar a forma e a importância do objeto. E ainda há o arco de Tito que reproduz uma imagem cuja semelhança ao candelabro imponente do Segundo Templo dá uma dimensão do que teria sido a menorá para o judaísmo após o retorno do exílio da Babilônia. Ainda mais determinante é a provável forma com a qual foi executado, que também pôde ser objeto de reconstrução teórica. Os elementos artísticos da menorá ajudam a dar um caráter de obra de arte, mesmo que não se possua mais o candelabro em si, mas apenas desenhos esculpidos em moedas ou traçados em paredes de construções da época herodiana.

Se a menorá pode ser tomada como arte, como não reconhecer nos detalhes de sua execução escultórica a riqueza imagética de um povo que pôde produzir tal artefato e descrever suas características com sua exuberância estética? O fato de que a menorá tenha sido executada em ouro puro já indica o objetivo de expor o brilho dessa arte. Os autores trabalhados se recusam a identificar na menorá algum tipo de representação simbólica que se sustente em objetos ou conceitos do período, tais como representar a árvore da vida. Contudo, os detalhes ornamentais dos florais e capiteis seguem o padrão executado por artistas não judeus que os usaram em monumentos ou objetos que expressavam o poder de seus governantes. Por outro lado, não dá para desconsiderar que a menorá é, fundamentalmente, um objeto cültico. Seu lugar no culto judaico de sua época não pode ser apenas decorativo. Nem mesmo a arte antiga, tal qual é entendida hoje, tem essa mera função auxiliar.

O próximo passo é voltar, inicialmente, ao texto sob o qual este trabalho se pôs para delimitar o tipo de arte e arquitetura produzida no Levante Sul, Ex 31,1-11. Uma análise da narrativa se impõe, a começar por propor uma tradução do texto hebraico, com a apresentação da sua composição sintática. O objetivo é dividir o texto nas partes que o compõem, para

determinar os termos e conceitos que sugerem uma relação direta com a ideia de produção artística ou arquitetônica. Essa aproximação entre narrativa e realidade é uma tentativa de justificar o uso do texto neste trabalho, porque se trata de um gênero literário específico, mas o que se quer de fato é chegar ao núcleo central do argumento. Arte se faz com artistas, material e com o esforço de representar na obra a compreensão do mundo no qual determinada arte se situa.

Num segundo momento, será necessário enfrentar o problema que a tradicional aniconia judaica impõe sobre as expressões religiosas e artísticas do Antigo Oriente Próximo. A recusa à representação imagética foi além da proibição de representar YHWH em esculturas ou pinturas. Até que ponto esta proibição não se tornou um obstáculo real à produção de arte no Levante Sul?

Todavia, este trabalho não poderia, ainda que no final, deixar de tocar numa reflexão teológica. No primeiro capítulo, foi exposto, brevemente, o sentido teológico do Santuário. A reflexão era apenas sobre o que do Santuário do Deserto se relaciona no corpus bíblico com uma teologia judaica por excelência. A relação entre arte e teologia não foi tocada. Uma razão teológica que justifique falar de beleza ou da beleza em Deus precisa de uma argumentação robusta. Ao se falar de arte no Levante Sul, há de se ter em vista que as expressões artísticas do mundo religioso antigo, de algum modo, tomam como modelo e inspiração dessa mesma arte a divindade que lhes protege e dirige a existência. A reflexão sobre a beleza em Deus na teologia cristã vai além da compreensão formal do belo que se vê. Seu objeto é o modo como Deus se automanifesta na história, a começar pela revelação judaica. Mas é na sua autorevelação no evento do seu Filho, morte ressuscitado que a beleza exprime seu maior esplendor e arte se compreende nela e a partir dela.

CAPÍTULO 3**ANÁLISE DA NARRATIVA DE Ex 31,1-11, ANICONIA JUDAICA E
ESTÉTICA TEOLÓGICA**

3.1 Análise da narrativa de Ex 31,1-11 – arte e artistas

O caminho percorrido nos dois primeiros capítulos tinha como objetivos principais situar o texto escolhido (Ex 31,1-11) na grande narrativa do livro do Êxodo; buscar sua possibilidade de fundamentação histórica; definir o lugar em que se encontra entre as duas grandes narrativas prescritiva e descritiva da execução do Santuário do Deserto; e apresentar a hipótese de que narrativa bíblica que descreve tal santuário pudesse se referir a existência de um provável outro antigo, mais simples do que o refinado descrito. Mas não somente isso, porque o pano de fundo de todo o caminho é encontrar na narrativa o testemunho de uma produção artística na Bíblia Hebraica, uma vez que o lugar onde aconteceram as histórias contadas se situa no Levante Sul, locus privilegiado da vida desses cananeus, cujo processo longo de formação culminou na construção da identidade israelita. As novas leituras arqueológicas sobre a produção de arte e arquitetura no Antigo Oriente Próximo permitem perguntar-se sobre a produção artística do mundo hebreu. Existiu? Por que considerar essa região como periférica se há a possibilidade de reclassificação dessa arte? O texto da Bíblia Hebraica pode ser um instrumento valioso para esse caminho, não somente por causa da sua qualidade literária, mas porque resta evidente que muitas das ricas imagens e descrições que remetem a arte são parte integrante do texto, e podem indicar não somente uma influência, mas um tipo de produção que precisa ser reclassificada. Porém esta continua sendo apenas uma hipótese surgida no percurso.

Nesta terceira e última parte, o argumento precisa recomeçar diretamente do texto escolhido, porque o texto ainda pode fornecer pistas para a reflexão buscada. Por essa razão, o primeiro passo será uma propor uma breve análise da narrativa e da sua composição, com o intuito de separar as partes que ajudem a identificar aquilo que do texto conduz à investigação sobre a arte produzida no judaísmo veterotestamentário. Será possível levantar algumas hipóteses sobre a arte e os artistas na narrativa.

3.1.1 Análise morfológica e tradução de Ex 31,1-11¹⁹⁰

A morfologia tem por objetivo estudar a forma das palavras em sua composição e indicar sua classe gramatical. Tais classes são denominadas: substantivos, adjetivos, artigos,

¹⁹⁰ Texto em hebraico analisado o apoio do site Biblehub. 2021. Disponível em: <<https://biblehub.com/text/exodus/>> Acesso em 28. Ago. 2021.

pronomes, numerais, verbos, advérbios, preposições, conjunções e interjeições. Assim, na tabela abaixo, apresenta-se a análise morfológica do conteúdo e uma tradução literal do trecho de Ex 31,1-11, com a divisão dos versículos, considerando os termos que os subdividem, as frases subdivididas no original hebraico, e cada um dos termos das frases no original com sua sintaxe.

Termo	v.	Morfologia	Significado	Tradução
וַיְדַבֵּר	31,1	conjunção <i>waw</i> consecutivo	e, então	<i>E falou</i>
		verbo <i>piel</i> consecutivo imperfeito 3ª p masc. sing.	falar	
יְהוָה		substantivo próprio masc. sing.	YHWH	<i>O Senhor</i>
אֶל-		preposição	para, em direção de	<i>para</i>
מֹשֶׁה		substantivo próprio masc. sing.	Moisés	<i>Moisés</i>
לְאַמְרָו:		preposição <i>lamech</i>	para, de acordo com, em relação a	<i>em relação a (dizendo)</i>
		verbo <i>qal</i> infinitivo construto	dizer	
רְאֵה	31,2	verbo <i>qal</i> imperativo masc. sing.	ver	<i>Vê</i>
קִרְאַתִּי		verbo <i>qal</i> imperfeito 1ª p comum sing.	escolher	<i>eu escolhi</i>
בְּשֵׁם		preposição <i>beth</i>	pelo	<i>pelo nome</i>
		substantivo masc. sing.	nome	
בְּצַלְאֵל		substantivo próprio masc. sing.	Bezalel	<i>Bezalel,</i>
בְּן-		substantivo masc. sing. construto	filho	<i>filho</i>
אוּרִי		substantivo próprio masc. sing.	Uri	<i>de Uri</i>
בְּן-		substantivo masc. sing. construto	filho, neto	<i>neto</i>
חֹר		substantivo próprio masc. sing.	Ur	<i>de Ur</i>
לְמַטֵּה		preposição <i>lamech</i>	de, de algum lugar	<i>da tribo</i>
		substantivo masc. sing. construto	tribo	
יְהוּדָה:		substantivo próprio masc. sing.	Judá	<i>de Judá</i>
וַאֲמַלְא	31,3a	conjunção <i>waw</i> consecutivo	e, então	<i>e enchi, preenchi</i>
		verbo <i>piel</i> imperfeito 1ª p comum masc. sing.	encher, preencher	
אֹתוֹ		marcador de objeto direto 3ª p mas. sing.	a ele (a), o (a)	<i>o (a ele)</i>
רוּחַ		substantivo comum. sing. construto	espírito, sopro, hálito	<i>do espírito</i>
אֱלֹהִים		substantivo masc. plural	Deus	<i>de Deus</i>
בְּחִכְמָה	31,3b	preposição <i>beth</i>	em, no, com	<i>em sabedoria</i>
		substantivo fem. sing.	sabedoria	
וּבְתַבּוּנָה	31,3c	conjunção <i>waw</i>	e	<i>e em entendimento</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo fem. sing.	entendimento	

וּבְדַעַת	31,3d	conjunção <i>waw</i>	e	<i>e em conhecimento</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo fem. sing.	conhecimento	
וּבְכָל־	31,3e	conjunção <i>waw</i>	e	<i>e em todo (tipo de)</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo masc. sing. construto	todo	
מְלֶאכָה:		substantivo fem. sing.	mão de obra	<i>mão de obra</i>
לְהַשִּׁיב	31,4 a	preposição <i>lamech</i>	para, de acordo com, em relação a	<i>para projetar</i>
		verbo <i>qal</i> infinitivo construto	projetar	
מְחֻשְׁבֹּת		substantivo fem. plural	obras de artesãos	<i>obras artísticas</i>
לְעִשׂוֹת	31,4b	preposição <i>lamech</i>	para, de acordo com, em relação a	<i>para trabalhar</i>
		verbo <i>qal</i> infinitivo construto	trabalhar	
בְּזָהָב		preposição <i>beth</i>	em, no, com	<i>em ouro</i>
		artigo.	o	
		substantivo masc. sing	ouro	
וּבְכֶסֶד	31,4c	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e em prata</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		artigo	o	
		substantivo masc. sing.	prata	
וּבְנִחְשֵׁת:	31,4d	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e em cobre,</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		artigo	o	
		substantivo fem. sing.	cobre	
וּבְחִרְשֵׁת	31,5a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e no corte</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo fem. sing. construto	corte	
אֶבֶן		substantivo fem. sing.	joias	<i>de joias</i>
לְמִלְאָת		preposição <i>lamech</i>	para, de acordo com, em relação a	<i>para a fixação</i>
		verbo <i>piel</i> infinitivo construto	fixar, encrustrar	
וּבְחִרְשֵׁת	31,5b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e na escultura</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo fem. sing. construto	escultura	
עֵץ		substantivo masc. sing.	madeira	<i>de madeira</i>
לְעִשׂוֹת	31,5c	preposição <i>lamech</i>	para, de acordo com, em relação a	<i>para trabalhar</i>
		verbo <i>qal</i> infinitivo construto	trabalhar	
בְּכָל־		preposição <i>beth</i>	em, no, com	<i>em todo (tipo de)</i>
		substantivo masc. sing. construto	todo (tipo de)	
מְלֶאכָה:		substantivo fem. sing.	mão de obra	<i>mão de obra</i>
וְאֵי	31,6a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e eu</i>

		pronome pessoal 1ª p comum sing.	eu	
הִנֵּה		interjeição	de fato	<i>de fato</i>
נִתְּתִי		verbo <i>qal</i> perfeito 1ª p comum sing.	nomear, escolher, apontar	<i>nomeei/escolhi/apontei</i>
אִתּוֹ		preposição	com	<i>com ele</i>
		3ª p mas. sing.	ele	
אֵת		marcador de objeto direto	-	-
אֶהְיֶיבָא		substantivo próprio masc. sing.	Ooliab	<i>Ooliab</i>
בְּנֵי		substantivo masc. sing. construto	filho	<i>filho</i>
אֶסְמַחֵךְ		substantivo próprio masc. sing.	Aisamach	<i>de Aisamach</i>
לְמַטֵּה		preposição <i>lamech</i>	de, de algum lugar	<i>da tribo</i>
		substantivo masc. sing. construto	tribo	
דָּן		substantivo próprio masc. sing.	Dan	<i>de Dan</i>
וּבְלֵב	31,6b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e nos corações</i>
		preposição <i>beth</i>	em, no, com	
		substantivo masc. sing. construto	coração	
כָּל-		substantivo masc. sing. construto	todos	<i>de todos</i>
חֲכָמִים		adjetivo masc. sing. construto	sábios	<i>que são sábios</i>
לֵב		substantivo masc. sing.	coração	<i>coração</i>
נִתְּתִי	31,6c	verbo <i>qal</i> perfeito 1ª p comum sing.	pôr, colocar	<i>eu coloquei</i>
חֲכָמָה		substantivo fem. sing.	sabedoria	<i>sabedoria</i>
וְעָשׂוּ	31,6d	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>que eles possam fazer</i>
		verbo <i>qal</i> conjuntivo 3ª p comum plural	poder fazer	
אֵת		marcador de objeto direto	-	-
כָּל-		substantivo masc. sing. construto	tudo	<i>tudo</i>
אֲשֶׁר		pronome relativo	o que, aquilo que	<i>o que</i>
צִוִּיתִךָ:		verbo <i>piel</i> perfeito 1ª p comum sing. 2ª p masc. sing.	ordenar	<i>eu o ordenei</i>
אִתּוֹ	31,7a	marcador de objeto direto	-	-
אֶהֱלֵךְ		substantivo masc. sing. construto	tabernáculo	<i>o tabernáculo (tenda)</i>
מוֹעֵד		substantivo masc. sing.	reunião, encontro	<i>de reunião</i>
וְאֵת-	31,7b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
הָאָרֶן		artigo	o, a	<i>a arca</i>
		substantivo comum sing.	arca	
לְעֵדוּת		preposição <i>lamech</i>	de, de algum lugar	<i>do testemunho</i>
		artigo	o, a	

		substantivo fem. sing.	testemunho	
וְאֵת־	31,7c	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
הַכְּפֹרֶת		artigo	o, a	<i>o lugar da misericórdia (propiciatório)</i>
		substantivo fem. sing.	propiciatório	
אֲשֶׁר		pronome relativo	que	<i>que</i>
עָלָיו		preposição	sobre	<i>está sobre ele</i>
		3ª p mas. sing.	estar	
וְאֵת	31,7d	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
כָּל־		substantivo masc. sing. constructo	todos	<i>todos</i>
כָּלִי		substantivo masc. plural construto	móveis	<i>os móveis</i>
הָאֹהֶל:		artigo	o, a	<i>do tabernáculo</i>
		substantivo masc. sing.	tabernáculo	
וְאֵת־	31,8a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
הַשֻּׁלְחָן		artigo	o, a	<i>a mesa</i>
		substantivo masc. sing.	mesa	
וְאֵת־	31,8b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
כָּלָיו		substantivo masc plural construto	utensílios	<i>seus utensílios</i>
		pronome 3ª p masc. sing.	seus	
וְאֵת־	31,8c	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
הַמְנֹרָה		artigo	o, a	<i>a menorá (de ouro)</i>
		substantivo fem. sing.	menorá	
הַטְּהֻרָה		artigo	o, a	<i>puro</i>
		adjetivo fem. sing.	puro	
וְאֵת־	31,8d	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
כָּל־		substantivo masc. sing. construto	todos	<i>todos</i>
כָּלָיו		substantivo masc plural construto	utensílios	<i>seus utensílios</i>
		pronome 3ª p masc. sing.	seus	
וְאֵת	31,8e	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
מִזְבֵּחַ		substantivo masc. sing. construto	altar	<i>o altar</i>
הַקְּטֹרֶת:		artigo	o, a	<i>do incenso</i>
		substantivo fem. sing.	incenso	
וְאֵת־	31,9a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>

		marcador de objeto direto	-	-
מזבח		substantivo masc. sing. construto	altar	<i>o altar</i>
העלה		artigo	o, a	<i>das ofertas (que são queimadas)</i>
		substantivo fem. sing.	das ofertas	
ואת-	31,9b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
כל-		substantivo masc. sing. construto	todos	<i>todos</i>
כליה		substantivo masc plural construto	utensílios	<i>seus utensílios</i>
		pronome 3ª p masc. sing.	seus	
ואת-	31,9c	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
הכזור		artigo	o, a	<i>a bacia (lavabo)</i>
		substantivo masc. sing.	bacia	
ואת-	31,9d	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
בנו:		substantivo masc plural construto	base	<i>sua base</i>
		pronome 3ª p masc. sing.	seu, sua	
ואת	31,10a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
בגדי'		substantivo masc. plural construto	vestes	<i>as vestes</i>
השרד		artigo	o, a	<i>dos ministros</i>
		substantivo masc. sing.	ministros	
ואת-	31,10b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
בגדי'		substantivo masc. plural construto	vestes	<i>as vestes</i>
הקדש		artigo	o, a	<i>do santo</i>
		substantivo masc. sing.	santo	
לאהרן		preposição <i>lamech</i>	para	<i>para Aarão,</i>
		substantivo próprio masc. sing.	Aarão	
הכהן		artigo	o, a	<i>o sacerdote</i>
		substantivo masc. sing.	sacerdote	
ואת-	31,10c	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
בגדי'		substantivo masc. plural construto	vestes	<i>as vestes</i>
בניו		substantivo masc. plural construto	filhos	<i>de seus filhos</i>
		pronome 3ª p masc sing.	seu, sua	
לקהו:		preposição <i>lamech</i>	para	<i>para ministrar como sacerdotes</i>

		verbo <i>piel</i> infinitivo construto	ministrar como sacerdote	
וְאֵת	31,11a	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
שֶׁמֶן		substantivo masc. sing. construto	óleo	<i>o óleo</i>
הַמִּשְׁחָה		artigo	o, a	<i>da unção (consagração)</i>
		substantivo fem. sing.	unção	
וְאֵת־	31,11b	conjunção <i>waw</i>	e, então	<i>e</i>
		marcador de objeto direto	-	-
קִטְרֹת		substantivo fem. sing. construto	incenso	<i>o incenso</i>
הַסּוּמִים		artigo	o, a	<i>doce (aromático)</i>
		substantivo masc. plural	doce	
לְקֹדֶשׁ		preposição <i>lamech</i>	para	<i>para o lugar sagrado (santuário)</i>
		artigo	o,a	
		substantivo masc. sing.	santo, sagrado (lugar)	
כְּכֹל	31,11c	preposição <i>koph</i>	de acordo com	<i>de acordo com tudo</i>
		substantivo mas. sing.	tudo	
אֲשֶׁר־		pronome relativo	que	<i>que</i>
צִוִּיתָךְ		verbo <i>piel</i> perfeito 1ª p comum sing. 2ª p masc. sing	ordenar, comandar	<i>eu o ordenei</i>
יַעֲשׂוּ:		verbo <i>qal</i> imperfeito 3ª p masc. plural	dever fazer	<i>eles devem fazer</i>
פ		pontuação	-	-

3.1.2 Texto segmentado e tradução em português

O texto de Ex 31,1-11 foi composto, originalmente, em hebraico. A tabela a seguir apresenta, na coluna esquerda, o texto da *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Na coluna central ocorre a delimitação dos versículos. Como não existe consenso quanto a essa subdivisão, a divisão aqui estabelecida servirá ao propósito deste trabalho, que é encontrar no texto nuances sobre a produção artística. O critério principal escolhido aqui para destacar os versículos se baseia na presença dos verbos finitos, no entanto, de acordo com a configuração da frase hebraica, outros elementos podem ganhar certa autonomia e até interromper a frase principal. São exemplos disso as construções com infinitivos, as frases subordinadas que são introduzidas por pronomes, e elementos conectados por conjunções a fim de formar uma lista. Na coluna direita está a tradução para o português de Ex 31-11.

וַיִּדְבֹר יְהוָה אֶל־מֹשֶׁה לֵאמֹר:	31,1	E falou, YHWH a Moisés, dizendo
רָאֵה קָרָאתִי בְשֵׁם בְּצַלְאֵל בֶּן־אוּרִי בֶן־חֹר לְמִטַּה יְהוּדָה:	31,2	Vê, eu escolhi pelo nome Bezalel filho de Uri, neto de Ur, da tribo de Judá
וְאִמְלֵא אֹתוֹ רוּחַ אֱלֹהִים	31,3a	e o enchi do espírito de Deus
בְּחָכְמָה	31,3b	em sabedoria
וּבְתִבּוּנָה	31,3c	e em entendimento
וּבְדַעַת	31,3d	e em conhecimento
וּבְכָל־מְלָאכָה:	31,3e	e em todo (tipo de) de mão de obra
לְחַשֵּׁב מַחְשְׁבֹת	31,4 a	para projetar obras artísticas
לַעֲשׂוֹת בַּזָּהָב	31,4b	para trabalhar em ouro
וּבַכֶּסֶף	31,4c	e em prata
וּבְנֹחָשׁ:	31,4d	e em cobre,
וּבְחֲרֹשֶׁת אֲבָן לְמִלָּאת	31,5a	e no corte de joias para fixação
וּבְחֲרֹשֶׁת עֵץ	31,5b	e na escultura de madeira
לַעֲשׂוֹת בְּכָל־מְלָאכָה:	31,5c	para trabalhar em todo tipo de mão de obra
וְאֲנִי הִנֵּה נִתְּתִי אֹתוֹ אֶת אֶהֱלִיאֵב בֶּן־אָחִיסָמָר לְמִטַּה־דָן	31,6a	e eu, de fato, escolhi com ele Ooliab filho de Aisamach da tribo de Dan
וּבְלֵב כָּל־חָכְמֵי־לֵב	31,6b	e nos corações de todos os que são sábios
נִתְּתִי חָכְמָה		eu coloquei sabedoria
וַעֲשׂוּ אֵת כָּל־אֲשֶׁר צִוִּיתִךָ:	31,6c	que eles possam fazer tudo o que eu ordenei
אֶתֹו אֶהֱל מוֹעֵד	31,7a	á tenda da reunião
וְאֶת־הָאָרֶן לְעֵדוּת	31,7b	e a arca do testemunho
וְאֶת־הַכַּפֹּרֶת אֲשֶׁר עָלֶיהָ	31,7c	e o lugar da misericórdia (propiciatório) que está sobre ela
וְאֵת כָּל־כְּלֵי הָאֹהֶל:	31,7d	e todos os móveis do tabernáculp
וְאֶת־הַשֻּׁלְחָן	31,8a	e a mesa
וְאֶת־כְּלָיו	31,8b	e seus utensílios
וְאֶת־הַמִּנְרָה הַטְּהוֹרָה	31,8c	e a menorá de ouro puro
וְאֶת־כָּל־כְּלָיָהּ	31,8d	e todos os seus utensílios
וְאֶת מִזְבֵּחַ הַקֶּטֶר:	31,8e	e o altar do incenso
וְאֶת־מִזְבֵּחַ הָעֹלָה	31,9a	e o altar das ofertas
וְאֶת־כָּל־כְּלָיָהּ	31,9b	e todos os seus utensílios
וְאֶת־הַכִּיֹּר	31,9c	e a bacia
וְאֶת־כַּנּוֹ:	31,9d	e sua base
וְאֵת בְּגָדֵי הַשָּׂרָד	31,10a	e as vestes dos ministros
וְאֶת־בְּגָדֵי הַקֹּדֶשׁ לְאַהֲרֹן הַכֹּהֵן	31,10b	e as vestes do santo para Aarão, o sacerdote
וְאֶת־בְּגָדֵי בָנָיו לְכַהֵן:	31,10c	e as vestes de seus filhos para ministrar como sacerdotes
וְאֵת שֶׁמֶן הַמִּשְׁחָה	31,11a	e o óleo da unção
וְאֶת־קֶטֶר הַסַּמִּים לְקֹדֶשׁ	31,11b	e o incenso aromático para o santuário
כְּכָל אֲשֶׁר־צִוִּיתִךָ יַעֲשׂוּ: פ	31,11c	de acordo com tudo que eu ordenei, eles devem fazer

3.1.3 Análise da estrutura da narrativa

Uma vez apresentada o exercício de uma tradução literal do texto de Ex 31,1-11 a partir da análise morfológica, bem com uma segmentação, é preciso propor uma análise da estrutura do texto. Deve ser um estudo que permita extrair algumas contribuições diretas na busca por aquilo que do texto se deduz como elementos diretamente ligados a algum tipo de produção artística. A narrativa se refere a escolha que YHWH fez dos artistas que executarão as partes do Santuário do Deserto, bem como seu inteiro conjunto, objetos esses que são nomeados sem a prescrição e a descrição que compõem as duas grandes narrativas anteriores e posteriores já investigadas no primeiro capítulo. Além da nomeação, aparecem também a matéria do que são feitos e as técnicas de execução.

A estrutura do texto pode ser dividida, então, em seis partes diferentes, cuja composição permite fazer da forma que segue: a primeira parte (Ex 31,1) é como um cabeçalho, uma introdução, pois a primeira palavra vem de YHWH, afinal é ele quem dá as ordenações dos modelos de cada parte do Santuário (Ex 25,9). A segunda parte (Ex 31,2;6a) é o chamamento, vocação ou escolha dos artistas que comandarão a mão-de-obra executadora do Santuário: Bezalel, Ooliab e outros não nomeados. A terceira parte (Ex 31,3) é o preenchimento com o Espírito do Senhor dos artistas nomeados e de todos os que compõem a mão-de-obra do Santuário, com todas as habilidades necessárias para executarem a ordenação de YHWH, considerando que precisam do seu Espírito para que o Santuário reproduza o modelo apresentado a Moisés no Monte. A quarta parte (Ex 31,4a;5c;6c;11c) são as ordenações ou comandos dados por YHWH para a execução das obras de arte, incluindo as técnicas, o material e os objetos a serem feitos. A quinta parte (Ex 31,4b;5a-b;7;10) é a nomeação dos materiais usados na fabricação dos objetos, as técnicas e os próprios objetos do Santuário. A sexta parte (Ex 31,10c;11b) são outros materiais que fazem parte da estrutura cültica do Santuário (óleo, incenso e vestes), que também devem ser produzidos com as técnicas adequadas. Mesmo que não se trate exatamente de uma produção artística, terminam a composição cültica do ritual do Santuário.

Partes do texto	Tema
1) Ex 31,1	Abertura da narrativa
2) Ex 31,2;6a	Escolha por nomeação dos artistas Bezalel e Ooliab
3) Ex 31,3	Preenchimento com o Espírito do Senhor e os dons

- 4) Ex 31,4a;5c;6c;11c Ordens a serem obedecidas
- 5) Ex 31,4b-5b;7;10 Materiais usados, objetos a serem feitos e técnicas de execução
- 6) Ex 31,10c;11b Matérias usadas na estrutura cültica do Santuário

O texto tal qual é conhecido hoje é situado pela exegese contemporânea no período pós-exílico. Isso, por si só, seria suficiente para instigar a imaginação dos leitores na tentativa de reconstruir cada objeto ali descrito. Contudo, não existem artefatos encontrados pela arqueologia que permitam dizer como eram esses objetos da narrativa, apenas a menorá, como foi apresentada na hipótese do segundo capítulo. Ainda assim, a menorá que hoje é conhecida tem datação ainda mais tardia. A imaginação pode ser exercitada porque existe uma quantidade considerável de arte produzida exatamente no período pós-exílico, arte do Antigo Oriente Próximo, que apenas brevemente foi possível apresentar no segundo capítulo. Esta produção artística mesopotâmica demonstra que as técnicas abundantes dos povos ao redor do Levante Sul podem corresponder às que estão citadas na narrativa em questão. Pode-se dizer que, provavelmente, foram às mesmas técnicas usadas pelos israelitas da grande narrativa bíblica. A saga de Israel acontece numa correlação com povos e lugares com os quais eles se relacionaram, contra os quais eles combateram, pelos quais foram derrotados, exilados, e sofreram uma provável riqueza de influência nas técnicas de produção. Feito esse provocativo exercício de imaginação artística, a análise da composição da estrutura do texto aqui proposta tem por objetivo separar exatamente os componentes que indiquem essa produção de arte.

Parte 1. Abertura da narrativa

“E falou YHWH a Moisés, dizendo:” (31,1). É assim que é aberta a narrativa. É uma fórmula que se repete ao longo da Torá. A primeira palavra é oriunda daquele que dará as ordens e o modelo de como deve ser feito o Santuário. A palavra é dirigida a Moisés, e, principalmente, a todos os que recebem as ordens. Não é uma palavra restrita ao líder Moisés, é uma palavra que também possui a força de mudar os artistas, porque não é apenas a arte (técnicas que trazem consigo) deles que importa, mas é o tipo de arte que o ‘projetista’ do Santuário deseja que seja feita, razão pela qual receberão dons e habilidades próprias.

Parte 2. Escolha, por nomeação, dos artistas Bezalel e Ooliab

“Vê, eu escolhi pelo nome Bezalel, filho de Uri neto de Ur da tribo de Judá” (31,2); “e eu, de fato, nomeei com ele Ooliab, filho de Ahisamach, da tribo de Dan” (31,6a). Os dois extratos do texto trazem a nomeação dos artistas executores do Santuário. O líder é Bezalel,

acompanhado de Ooliab. Mas há outros. Eles hão de construir o Santuário seguindo as ordens divinas. Para os dois trechos, Hamilton aponta algumas questões de ordem gramatical e léxica.

31,2. *Rě'ēh* (“ver”) frequentemente introduz a declaração de presentes ou, como aqui, as nomeações: Gn 41,41 (Faraó a José), “Vede, eu vos constituí sobre toda a terra do Egito”; Ex 7,1 (Deus a Moisés), “Vede, eu vos constituí como deus ao Faraó”; Dt 1,8 (Deus aos israelitas), “Vede, eu vos constituí como deus à vossa frente”; Dt 1,21 (Moisés aos israelitas), “Eis que o SENHOR teu Deus te deu a terra diante de ti”; Jr 1,10 (Deus a Jeremias), “Vede, hoje eu vos designei sobre nações e reinos”.

31,2. “Bezalel” (*běšal'ēl*) significa “à sombra de El” (*bě+šal+ 'ēl*), um nome que ele compartilha com um levita desacreditado no período pós-exílico (Esd 10,30). Para a ideia de encontrar abrigo na “sombra” de Deus, ver Sl 91,1; 121,5 (“sombra”). O uso de “sombra” com nomes teóforos aparece fora de Israel como na transcrição acadica do nome filisteu “Tsilli-Bel”, “minha sombra é Bel (Baal)”.

31,6. “Oholiab” significa “o Pai (é) minha tenda”. Para outros três nomes na Bíblia com “tenda” como parte do nome, veja (1) Oholibama (“Um lugar alto [é] minha tenda”), uma das esposas cananeias de Esaú (Gn 36,2.14.18); (2) Oholah (“Sua tenda”, como se fosse o sufixo feminino possessivo final); e (3) Oholibah (“Minha tenda [está] nela”). Estas duas últimas formas são os nomes metafóricos que Ezequiel usa para Samaria pecaminosa e Judá apóstata, respectivamente (Ez 23,4.5.11).

31,6. “Ahisamach” significa “meu irmão se apoiou”, ou “meu irmão se inclinou [sua mão para se apoiar]”. A última parte deste nome, o verbo *sāmak*, aparece em Ex 29,10.15.19 para Arão e seus filhos, que depõem ou encostam as mãos sobre os vários sacrifícios no momento de sua ordenação.¹⁹¹

Hamilton segue comentando que Bezalel é um dos artistas supervisores da construção do tabernáculo, de toda sua mobília e das vestes sacerdotais. Ele é da tribo de Judá. O nome do pai de Bezalel é conhecido, Uri, e o nome de seu avô também, Hur, que pode ou não ser o mesmo Hur de Ex 17,10. Assistindo Bezalel está Ooliab da tribo de Dan. A tribo de Dan é a tribo central no lado norte da tenda, enquanto Israel marcha pelo deserto. Esta honra pode ser dessa forma, porque Dan é o primogênito de todos os filhos de Jacó com suas concubinas (Gn 30,4-6). Dan produz o mais famoso de todos os juízes, Sansão. Há ali algum tipo de centro de culto que é operado por uma linhagem sacerdotal descendente de Moisés (Jz 18,30). Finalmente, Dan fornece dois artesãos que ajudam respectivamente na construção do tabernáculo (Ooliab) e na construção do templo “Eu [o rei de Tiro] te envio Hiram-Abi, um homem de grande habilidade, cuja mãe era de Dan” (2Cr 2,13-14). Todavia, o versículo 6b sugere a existências de outros artistas além de Bezalel e Ooliab. Eles serão liderados pelos dois. Ademais, há de se pensar na existência de mais gente trabalhando na construção do Santuário.

O judaita Bezalel é preeminente, um fenômeno que pôde preservar uma memória histórica (contra a hipótese Graf-Wellhausen, segundo a qual o tabernáculo do deserto era uma “fraude piedosa” do período do Segundo Templo), ou, em menos, os interesses partidários de um autor judeu (P). O danita, Ooliab, filho de Ahisamach, é

¹⁹¹ HAMILTON, 2011, p. 400-401

de importância secundária nestes capítulos, e é sempre, e só, mencionado junto com Bezalel da tribo de Judá (note, entretanto, que Bezalel aparece separadamente em 37,1). Em Ex 31, as habilidades de Bezalel são listadas, então é simplesmente notado que Ooliab foi nomeado por YHWH ‘com ele’ (תָּתִי אִתּוֹ אֶת אֹוִיָּאֵל לְבַנּוֹתַי). Enquanto Bezalel aparece em obras pós-exílicas (1Cr 2,20; 2Cr 1,5; Esd 10.30), o que pode indicar que uma família líder na comunidade pós-exílica emprestou seu nome a um caráter ancestral, a menção ao danita Ooliab é limitada para a última parte do Êxodo. Seu nome não ocorre em nenhum outro lugar na Bíblia Hebraica, e, assim, não se pode ter certeza absoluta de sua origem (tradução minha).¹⁹²

Parte 3 - Preenchimento com o Espírito do Senhor e os dons

“E o preenchi (a ele) do espírito de Deus, em sabedoria, e em entendimento, e em conhecimento, e em todo (tipo de) mão de obra” (Ex 31,3). Neste texto, Bezalel, Ooliab e os demais artistas recebem o *rú’ah ’ělōhîm* (o Espírito de Deus). É a terceira vez que esta expressão ocorre na Bíblia Hebraica. Os dois anteriores são Gn 1,2b e Gn 41,38. O versículo 3 destaca que ele foi “preenchido” (*wa’āmallē*) com o Espírito de Deus. Um dos dons que o preenche é *hokmâ* – “sabedoria”, que também pode ser traduzido de outras tantas formas no texto bíblico: inteligência, talento, discernimento, penetração, agudeza, sagacidade; conhecimento, sabedoria, cultura, erudição; bom senso, inteligência, julgamento, critério, razão, consciência; habilidade, destreza, aptidão, experiência, método, habilidade; prudência, cuidado, perspicácia, perspicácia, tato, habilidade; instinto.¹⁹³

Estão associados à palavra *hokmâ* (sabedoria) os termos: *tʿvunâ* (inteligência), *da’at* (conhecimento) e *mēlā’kâ* (habilidade, mão-de-obra). Estes dons vêm com o preenchimento do Espírito de Deus. O Verbo preencher *mālē’* - מלם está no piel imperfeito *waw* consecutivo.

Piel. Transitivo. Preencher, recarregar, inchar, fornecer; completar, realizar. A forma básica é: N preenche um objeto (X) com algo (Z). A forma abreviada é: N preenche X. O uso de מלם é indeciso: pode estar faltando; mais frequentemente precede X; às vezes Z. Há dois casos de Z com מלם Jr 51,34 e Sl 127,5. Uso adverbial em Jr 4,5 (tradução minha).¹⁹⁴

O Espírito de Deus que vem sobre Bezalel e seus companheiros os capacita a trabalhar com os materiais que dispõem (metais, tecidos, madeira e pedra). Não há trabalho artístico sem técnicas. O Espírito que lhes preenche dá novos dons e habilidades que eles não possuíam, dons que os reorientam para seu fim: a construção do Santuário. Um dos objetos deste trabalho é investigar se houve produção de arte entre os hebreus, da origem até o judaísmo pós-exílico,

¹⁹² BARTUSCH, Mark W. *Understanding Dan - An Exegetical Study of a Biblical City, Tribe and Ancestor*. London: JSOT, 2003, p. 42-43.

¹⁹³ SCHÖEKEL, 2013, p. 264.

¹⁹⁴ SCHÖEKEL, 2013, p. 746.

tarefa mais arqueológica que teológica. Todavia, o texto de 31,1-11 faz entender que não é necessário um artista incomum que possua dons extraordinários, nem que sua genialidade seja relevante, mas que, sendo homem ou mulher comum, contudo artesão habilidoso e dono de sua técnica, sejam preenchidos pelo mesmo *rû'ah 'ēlōhîm* e possuídos pela *hokmâ* que lhes orientará na execução dos objetos destinados ao culto.

Bezalel e os demais recebem o *rû'ah 'ēlōhîm*. O versículo 3 destaca que ele foi “preenchido” (*wa'āmallē'*) com o Espírito de Deus. Isso significa que o primeiro indivíduo “cheio do Espírito” não foi um pré-diluviano, ou um patriarca piedoso, ou o santo Moisés, mas Bezalel, um leigo, um capataz de construção, um mestre de obras, um artesão, um artista. Tal chamado não é menos sagrado e não precisa menos da habilitação divina do que o de Moisés, o libertador, ou o de Arão, o supremo sacerdote.¹⁹⁵

O Espírito de Deus que vem sobre Bezalel e seus companheiros os capacita a trabalhar com metais, tecidos, madeira e pedra. É improvável que Bezalel, antes disso, não tivesse a menor ideia de como fazer tais itens. Isso pressupõe técnicas como fundição, marcenaria, lapidação, tecelagem, ourivesaria, etc. O Espírito preenche uma vida humana e lhe dá novos dons e habilidades até então não presentes. Mas, na maioria das vezes, o Espírito toma os dons já presentes e os reorienta para seu fim, de acordo com a sua escolha.

Tomado pelo Espírito de Deus, Bezalel e os outros artistas que trabalharão no Santuário usarão suas técnicas e os materiais disponíveis. Levantando a hipótese, pouco aceita, que situaria a narrativa da construção do Santuário do Deserto entre o período do Bronze final e o Ferro inicial, entre a crise do urbanismo e a ascensão dos novos impérios, uma dificuldade aparece de imediato. É verdade que as técnicas e materiais são muito mais sofisticadas nesse período do que se costuma pensar, se considerarmos por exemplo a arte acádica, Gudea, o período da Terceira Dinastia de Ur, e a arte cassita. Todavia, as características do grupo de cananeus no período em questão não permitem dizer, por causa das evidências arqueológicas, que tenham produzido arte relevante, por estarem ainda na formação da sua composição étnica. Killebrew reforça esta tese ao destacar que o processo de formação da identidade israelita é bem mais complexo.

As abordagens ao início de Israel tendem a interpretar a forma étnica como um desenvolvimento linear e evolutivo. No entanto, pesquisas recentes etnográficas, antropogênicas e sociológicas sugerem que a etnicidade é um processo complexo enraizado em diversos grupos antecedentes que convergem e divergem com o tempo

¹⁹⁵ HAMILTON, 2011, p. 401.

(tradução minha).¹⁹⁶

O texto dá a entender que os artistas, com suas técnicas, são tomados pelo Espírito de Deus, para que sejam usados na construção do Santuário, e que esse preenchimento divino os torna mais capazes de fazer aquilo que YHWH quer que seja a expressão da sua presença na Tenda. O termo que abre a lista de dons advindos com o preenchimento do Espírito de Deus é *ḥokmâ*. Este pode ser entendido de forma ainda mais ampla, como sugere Hamilton.¹⁹⁷

Não é somente com a sabedoria que os artistas serão preenchidos, mas também com *ḥokmâ* - תבונה - *tʿvunâ*, que é traduzida como inteligência. Noutras partes da Bíblia Hebraica podem ser: aptidão ou habilidade de artesão (1Rs 7,14); inteligência de Deus na criação (Is 40,14; 1Rs 5,9); *ʾiš tʿbûnâ/nôt* – visão de homem (Pv 10,23; 11,12); *ḥʿsar tʿbûnôt* – visão de homem e de mulher (Pr 28,16).¹⁹⁸ Schöckel, por sua vez dirá que é:

Destreza, habilidade, maestria, perícia; inteligência, talento; prudência. Sinônimos e associados: *ḥokmâ* sagacidade, *ḥokmâ* conselhos, *ḥokmâ* saber, *ḥokmâ* juízo, *ḥokmâ* cálculo, *ḥokmâ* valor. 1. Como substantivo, no artesanato e nos negócios, habilidade, maestria (Ex 31,3; 35,31; 36,1; 1Rs 7,14), como artesão de YHWH (Is 40,28; Ez 28,4 Sl 147,5). No governo em geral: prudência, julgamento (Dt 32,2 e 1Rs 5,9; Is 44,19; Ab 8; Sl 49,4; Jó 12,12-13; 32,11; e Pr 2,2.6.11; 28,6). Personificada, Eclo 14,20 (tradução minha).¹⁹⁹

¹⁹⁶ KILLEBREW, 2005, p.84

¹⁹⁷ HAMILTON, 2011, p. 401. “Eu traduzi *ḥokmâ* como “sabedoria” nos versículos 3 e 6, e como “sábio coração” (*kol -ḥākam-lēb*) no versículo 6. Muitas traduções modernas optam corretamente por “habilidade”, como o equivalente em inglês de *ḥokmâ* nos versículos 3 e 6. Seguindo M. Fox (2000:32), eu sugiro as seguintes nuances para *ḥokmâ* fora de Provérbios:

1. “Sabedoria” = “perícia, destreza, habilidade”: Bezalel em Ex 31,3;35,31; Is 40,20, “um artesão hábil (*ḥārāš ḥākām*); Je 9,17, “Chamai as mulheres que choram; mandai buscar as mais hábeis [*ḥāḥākāmôt*]”; Ez 28,5, “Pela vossa grande habilidade [*bērōb ḥokmātēkā*] no comércio vocês aumentaram a vossa riqueza”.

2. “Sabedoria” = o aprendizado e a erudição obtidos com o estudo dos livros e da sabedoria: Eclo 1,16, “Veja, eu cresci e aumentei em sabedoria mais do que ninguém”; Jr 8,8, “Como você pode dizer, ‘Somos sábios, pois temos a lei do Senhor’”; Jr 9,23 – “Não se vanglorie o sábio em sua sabedoria”; Dn 1,4 – “Mostrando aptidão para todo tipo de aprendizagem [*bēkol-ḥokmā*]”.

3. “Sabedoria” = perspicácia, astúcia, capacidade de compreender as implicações das situações e interpretar sinais: 2Sm 14,20 – “Meu senhor [Davi] tem sabedoria como a de um anjo de Deus - ele sabe tudo o que acontece na terra”; Jr 9,12 – “Que homem é sábio o suficiente para entender isto”; Sl 107,43, “Quem for sábio, que atenda a estas coisas”.

4. “Sabedoria” = esperteza na elaboração de planos e estratégias: 2Sm 14,2 – “Joab ... trouxe uma mulher sábia dali”; 20,16 – “Uma mulher sábia chamada da cidade”; Jó 5,13 – “Apanha os sábios em sua astúcia”; Ecl 4,13 – “Melhor um jovem pobre, mas sábio, do que um rei velho, mas tolo”.

5. “Sabedoria” = prudência, bom senso, exercitar o bom senso em questões práticas: 1Rs 4,29 [5,9] – “Deus deu a Salomão sabedoria e muito grande discernimento”; Ecl 2,3 – “Minha mente ainda me guia com sabedoria”; 7,10 – “Porque não é sábio fazer tais perguntas” (tradução minha).

¹⁹⁸ KOEHLER, L. e BAUMGARTNER, W. The Hebrew and Aramaic Lexicon of The Old Testament. Leiden: Brill, 1994, p. 1679-1680.

¹⁹⁹ SCHÖEKEL, 2013, p. 890.

דַּבָּר - *da'at* (conhecimento) é outro dom do qual o artista será repleto. Ele pode ser conhecimento geral (Pv 24,4); conhecimento técnico, habilidade (Ex 31,3); conhecimento sobre uma coisa: *bibli da'at* - inconscientemente (Dt 4,42); *da'at rû^{qh}* 'vento' - conhecimento ocioso (Jó 15,2); conhecimento de (ou conhecimento com) Deus (Nm 24,16), ou conhecer o bem e o mal (Gn 2,9-17); e pode ser visão: *mibb^eli da'at* (Is 5,13). Novamente, citando Schöckel, este proferirá:

Conhecimento, ciência, doutrina, familiaridade; experiência, habilidade; prudência, astúcia, reflexão. Sinônimos, antônimos e associados. 1. Na literatura sapiencial, é um dos termos genéricos e indiferenciados; pode ser equivalente ao “conhecimento” genérico. 2. Pode ser diferenciado por objeto, assunto ou contexto. 3. Experiência (Pr 8,10; 11,9; 22,17.20); prudência (Pr 13,16; 19,25); reflexão (Pr 19,2); pensar a sua palavra (Eclo 5,10^a).²⁰⁰

A visão do senso comum de que o artista é alguém cuja habilidade genial o destaca dos demais é equívoca, porque ignora o real esforço na execução da sua técnica, cujo domínio é fundamental para a boa e perfeita execução da sua obra. Os artistas são escolhidos porque são os senhores de suas artes, mas elas são insuficientes para que sejam os construtores do Santuário. A aquisição que o preenchimento do Espírito de Deus promove faz com que o artista seja possuidor das habilidades necessárias para executar o Santuário, habilidades imprescindíveis, porque não é uma obra ordinária, não se trata de uma construção qualquer, mas é o lugar separado e consagrado, a ‘residência’ de YHWH no meio do seu povo, o lugar onde eles podem encontrá-lo.

Parte 4 - Ordens a serem obedecidas

“Para projetar obras artísticas” (31,4a); “para trabalhar em todo (tipo de) mão de obra” (31,5c); “que eles possam fazer tudo o que eu o ordenei” (31,6c); “de acordo com tudo que eu o ordenei eles devem fazer” (31,11c). Os três extratos do texto são uma quase uma repetição que confirma o caráter divino da escolha, porque são ordenação divina, um mandato que justifica a escolha dos artistas. A primeira frase traz a preposição com o verbo e o substantivo de mesma raiz לַחֲשׂוֹב מַחְשָׁבֹת - *lahšōb mahšābōt* - *hšb*, cuja tradução para o substantivo Schöckel propõe: plano, desenho, intenção, invenção, truque, programa, propósito, esboço, trama, maquinação, conspiração e reflexão; e para o verbo

Basicamente refere-se a uma atividade mental (às vezes com לַ explicito) de pensamento, julgamento ou desejo. De um objeto ou pessoa existente: estimar, avaliar,

²⁰⁰ *Ibid.* p. 264.

lidar; de uma obra ou ação: planejar, projetar, tentar adquirir; de algo baseado em um assunto (enunciado implícito): considerar, manter, tomar por, supor, acreditar, julgar, julgar, imputar, atribuir. É construído de acordo com a distinção de significado: com complemento, com predicado, com ב + infinitivo construto.²⁰¹

A tradução proposta “projetar obras artísticas” vem ao encontro do objeto deste trabalho, na medida em que identifica o projetar e o desenhar com aquilo que Schöckel chama de atividade mental, cujo intuito é projetar a obra artística a ser realizada. Não se trata de uma construção qualquer, uma moradia doméstica, nem uma outra funcional, seja a guerra ou a união conjugal. Trata-se da construção do Santuário, o lugar da habitação divina, cujo modelo dado por YHWH já traz consigo a diferenciação necessária para execução, porque é o ‘locus’ da sua presença.

Outra nuance importante é que as obras devem ser executadas, porque são uma ordenação divina. O verbo *šwh* ocorre 494x na Bíblia Hebraica, 485x no piel e 9x no pual. Estas ocorrências não são distribuídas de maneira uniforme. No Pentateuco, o piel ocorre 246x (26x em Gn, 53x em Ex, 33x em Lv, 46x em Nm, 88x em Dt). Os temas habituais deste verbo partem de Deus (YHWH), menos frequentemente aparece *’ēlōhīm* (Is 48,5), e ainda menos ordens advindas do povo (geralmente homens; mulheres somente em Gn 27,8; Rt 3,6; Est 4,5,10,17). O tema mais importante do verbo *šwh* é claramente a ordem de Deus. Isso tem a ver com o poder soberano de YHWH na criação e na história. Na Bíblia Hebraica, a criação e a direção da história são obra do poder de Deus. YHWH mostra ele mesmo que é o Senhor da criação, e que também guia os eventos da história. Por isso, ele pode ou escolher aqueles que devem realizar seus planos de salvação, ou usar os vários elementos da natureza como instrumentos para implementar esses planos. Usado neste contexto, *šwh* não perde seu significado básico de “comando”, enquanto ainda adquire nuances semânticas diferentes. O termo dá sentido teológico à ação, sob a influência dos diversos ambientes nos textos em que aparece. Mas é, fundamentalmente, uma ordem divina.²⁰²

Parte 5 - Materiais usados, objetos a serem feitos e técnicas de execução

“Para trabalhar em ouro, e em prata, e em cobre” (31,4b); “e no corte de joias para a fixação, e na escultura de madeira” (31,5a-b); “o tabernáculo (tenda) de reunião, e a arca do testemunho, e o lugar da misericórdia (propiciatório) que está sobre ela, e todos os móveis do

²⁰¹ SCHÖEKEL, 2013, p. 303;459.

²⁰² LOPEZ, García. צוה - *šwh*. In Theological Dictionary of the Old Testament. Vol XII. Michigan: Eedermans, 2003, p.276;292-293.

tabernáculo, e a mesa, e seus utensílios, e a menorá (de ouro) puro, e todos seus utensílios, e o altar do incenso, e o altar das ofertas (que são queimadas), e todos seus utensílios, e a bacia (lavabo), e sua base, e as vestes dos ministros, e as vestes do santo para Aarão, o sacerdote, e as vestes de seus filhos para ministrar como sacerdotes” (31,7-10). Estão nomeados nesta parte o material a ser usado na execução, as técnicas de execução (fundição, ourivesaria, marcenaria, lapidação, incrustação, tingimento e tecelagem), e o nome de cada objeto do Santuário (tabernáculo, arca, mesa, menorá, altares, bacia e vestes). Meyers reconhece uma composição simbólica no modo como foram apresentados na primeira narrativa de Ex 25.

Se o tabernáculo como um todo significa a presença de Deus entre os israelitas, não é de surpreender que muitas de suas características tenham valor simbólico. Isso é imediatamente evidente na unidade introdutória, que enumera os materiais a serem utilizados em sua construção. Ali juntos, há sete categorias - metais (ouro, prata e cobre), fios (lã e linho), peles (de cabras e carneiros), madeira, óleo, especiarias e pedras preciosas (25:3-7) - sinalizando uma totalidade de suprimentos. A forma como os itens, nas quatro primeiras categorias, deveria ser usada, deve ter sido auto evidente, pois eles são simplesmente listados. Em contraste, os usos para os outros três são especificados. Alguns dos itens nestas categorias não podem ser identificados, mas é claro que eles ali representam o melhor de sua espécie como se encaixa na residência de uma divindade. Esses materiais devem ser fornecidos não através de medidas coercitivas ou tributação, mas sim através de doações voluntárias, que Moisés deve solicitar do povo como um todo; pois a estrutura sagrada servirá aos interesses de toda a comunidade (tradução minha).²⁰³

Nos capítulos anteriores deste trabalho, a investigação das técnicas e materiais foi realizada, bem como, em particular, o estudo sobre um dos objetos do Santuário, a menorá. Todavia, de todos os objetos da Tenda, é a arca o mais simbólico e potente, por causa da forma quase mítica como foi tratada ao longo da história do judaísmo.

São abundantes a narrativa bíblica sobre a arca nos períodos pré-monárquico e primitivo. Suas origens e história primitiva possuem retratos elaborados com detalhes dramáticos. Todavia, depois que foi depositada por Salomão no interior do santuário do templo em Jerusalém, seu paradeiro se envolve em mistério, dada a escassez de referências. Como um objeto tão icônico não deixa vestígios sobre o lugar para onde foi levado? Meyers, com razão, ressalta que isto alimentou uma noção de “desaparecimento”, encorajando expedições esporádicas para sua recuperação e lendas.

O silêncio da Bíblia Hebraica sobre o destino da arca produziu muita especulação. Ela não está listada entre os tesouros do templo levados quando os babilônios destruíram o templo (2Rs 25,13-17). Assim, alguns estudiosos sugerem que ela foi destruída em algum saque durante a monarquia, tão cedo quanto as incursões do faraó egípcio

²⁰³ MEYERS, 2005, p. 226-227.

Shishak no século X a.C. (1Rs 14,25-26). Ou mais tarde quando, no reinado do século VII de Manasseh, ele pode ter colocado uma imagem da deusa Asherah no templo, no lugar da arca (2Rs 21,7).

A tradição judaica pós-bíblica traz uma variedade de lendas sobre o paradeiro da arca. Meyers cita um texto talmúdico cuja sugestão é sobre o período em que os babilônios conquistaram Jerusalém, no qual a arca fora escondida junto com outros utensílios sagrados. Uma outra lenda diz que o profeta Jeremias pôs a arca, junto com a tenda e o altar do incenso, em uma caverna numa montanha, em que Moisés viu a terra prometida. Mas o fato fundamental é que a arca nunca tornou parte do templo restaurado construído em Jerusalém, no final do século VI a.C.

Meyers sustenta que se a arca física desapareceu, ela não perdeu sua importância simbólica para o Israel antigo. No final do segundo templo, quando as práticas de adoração de judeus, além do ritual do templo, conviveram com a leitura da Torá, a ideia da arca estava lá. O texto do Pentateuco foi escrito nessa época em pergaminhos, e foram mantidos em um tipo de recipiente chamado “Aron Kodesh (*’ārôn haqqōdeš*), que significava “arca sagrada”, designação encontrada apenas uma vez na Bíblia Hebraica, em 2Cr 35,3, referente à arca que Salomão trouxe para o templo de Jerusalém. Quando a arca se tornou o recipiente para a Torá lida nas sinagogas? Não há consenso entre os estudiosos, porque os primeiros edifícios de sinagoga (do século I d.C) não têm um recipiente identificável para a Torá. Acredita-se que eram armários de madeira portáteis, que não sobreviveram como restos arqueológicos, e que seriam as arcas nas quais os pergaminhos usados na adoração comunitária eram armazenados. Há, porém, nichos nas paredes das sinagogas. A sinagoga do século III, em Dura-Europos, na Síria, tem um nicho assim.

Meyers termina com um exemplo bem posterior (cerca do IV século d.C.) em que a arca se tornou uma característica arquitetônica embutida nas sinagogas. Esta arca da sinagoga compartilhou com o Tabernáculo antecedente e arca do templo o papel de significar a presença de Deus nas palavras dos pergaminhos contidos nele.

A mais antiga arca estrutural conhecida, datada do final do século II d.C. é de uma sinagoga galileana em Nabratein. Ali, num nicho arqueado finamente esculpido, havia o lugar destacado para esta arca de guarda da Torá. Esta arca era moldada de acordo com as características artísticas de sua época. Havia nela esculturas de leões, carneiros, entre outros. Este exemplo parece contradizer aquilo que ao longo da história judaica se consolidou como tradição de aniconia, porque traz uma prova de que as sensibilidades artísticas dos judeus não foram ignoradas, e que houve produção de arte, mesmo com as proibições que as impediam de

acontecer. Meyers conclui que a arca física pode estar perdida, mas seu significado simbólico persistiu.

Parte 6 - Matérias usadas na estrutura cültica do Santuário

“E o óleo da unção (consagração), e o incenso doce (aromático) para o lugar sagrado (santuário)” (31,11b-c). Esta última parte é descrita como riqueza de detalhes nas narrativas prescritivas e descritivas (Ex 25,1-30,38; e 35,4-39,43). Os artistas do santuário hão de cuidar não somente dos objetos que o compõem, mas também dos insumos que serão usados no ato cültico.

A divisão em seis partes aqui apresentada teve o objetivo de destacar os principais elementos da narrativa que conduziam à ideia de uma determinada produção artística sugerida pelo próprio texto. Isto ficou mais evidente nas três principais partes que são nucleares para entender o texto em si mesmo. Primeiro, a nomeação dos artistas Bezalel e Ooliab que é um chamamento divino dos artistas para a sua vocação. Segundo, o preenchimento do Espírito de Deus que lhes cumulou dos dons divinos necessários para a execução da obra no modelo que YHWH quis. E, por fim, a ordem divina de executar a construção do Santuário com sua arquitetura própria e detalhes de cada objeto que compõe sua estrutura cültica. A beleza da arte ali produzida tem no tripé vocação, dom e missão o fundamento da sua natureza.

3.1.4 Bezalel e Ooliab, arquitetos e artistas

Na análise da narrativa de Ex 31,1-11 são os personagens Bezalel e Ooliab os que foram apresentados como os artistas do Santuário do Deserto. Será proposta nesta última parte uma releitura do artista Bezalel e seus liderados, tomando como ponto de partida sua nomeação divina e as características da natureza de sua atividade com construtor do Santuário. O argumento de Steven Fine²⁰⁴ aponta para a proeminência do personagem Bezalel na tradição judaica e sua a função de destaque apontada em escolas rabínicas, embora o modo como foram interpretados influencie também hermenêuticas cristãs.

Para Fine, Bezalel, filho de Uri (literalmente “à sombra de Deus, filho da luz”), é um personagem único na Bíblia Hebraica. Ele é o divinamente encarregado artesão-chefe do Tabernáculo. Ele recebeu “sabedoria”, “inteligência” e “conhecimento”, atributos cuja

²⁰⁴ FINE, Steven. *Art, History and the Historiography of Judaism in Roman Antiquity*. Boston: Brill, 2014.

capacidade criativa é reservada apenas a Deus no resto da Bíblia.²⁰⁵

Desde os tempos bíblicos, Bezalel tem servido como uma espécie de pedra de toque para reabastecer sobre o significado da inspiração artística, bem como o papel público e o status dos artesãos. De fato, do Renascimento até o presente, Bezalel foi em grande parte transformado no artista-herói por excelência, o precursor e par de Michelangelo e Rafael, nas polêmicas em curso entre protestantes e católicos no início do mundo moderno. Na Europa e na América do Norte, ambos os lados têm frequentemente invocado Bezalel. No retorno do século XX, o sionismo cultural o transformou em um profético artista-herói, o patrono de uma nova arte judaica para uma nação concebida por muitos para permanecer sem capacidade artística, enquanto na América contemporânea, os cristãos evangélicos recorreram a Bezalel para legitimar uma nova floração da arte figurativa protestante.²⁰⁶

Segundo Fine, para alguns dos estudiosos de Flávio Josefo, Bezalel teria servido como um exemplo da depreciação geral comum dos artesãos entre os *literati* greco-romanos, isso incluiria, até certo ponto, até mesmo os rabinos dessa época. Mas, para Fine, essa concepção atribuída a Josefo seria um exagero. Um exemplo é o do arquiteto romano Vitruvius. Ao escrever sobre a elite romana que servia, ele indica a ideia de que o verdadeiro trabalho dos arquitetos era ligado à produção de obras para essa elite. Apesar disso, mais recentemente, Serafina Cuomo demonstrou que artesãos de status menores não eram tão invisíveis como se podia pensar a partir dos escritos da elite literária. Em leituras de textos familiares e em restos funerários do período romano há artesãos que adornaram suas tumbas com imagens das suas ferramentas de trabalho.²⁰⁷

Fine propõe tomar o texto de Josefo que fala dos artistas do Santuário, Bezalel e Ooliab, para ilustrar melhor como a concepção de um autor que escreveu em Roma sob o patrocínio dos imperadores pôde influenciar uma certa ideia do trabalho artístico no mundo judaico.

Agora, quando estes foram ansiosamente reunidos, cada um tendo contribuído mesmo além de sua capacidade, ele nomeou *arkhitéktonas* – arquitetos – para as obras, de acordo com a instrução de Deus, a quem a multidão também teria selecionado se a autoridade estivesse em seu poder. Seus nomes, pois, foram registrados oficialmente nos livros sagrados, foram estes: Bezalel, filho de Uri da tribo de Judá, neto de Mirian, a irmã do general, e Ooliab, filho de Ahisamac, da tribo de Dan. A multidão se disponibilizou com tanto entusiasmo pelos empreendimentos que Moisés os restringiu, tendo proclamado que os homens que estavam presentes eram suficientes, pois os artesãos tinham anunciado isso anteriormente. Portanto, eles precederam a construção da Tenda (tradução minha).²⁰⁸

²⁰⁵ CASSUTO, 1952, p. 281.

²⁰⁶ FINE, 2014, p. 21-22.

²⁰⁷ CUOMO, Serafina. *Technology and Culture in Greek and Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 131-164.

²⁰⁸ JOSEFO, Flavius. *Flavius Josephus: Translation and Commentary: Judean Antiquities 1-4*, trans. Louis Feldman, ed. Steve Mason. Leiden: Brill, 1999, p. 257-258.

Fine lembra que tal descrição não corresponde ao retrato bíblico de Bezalel e Ooliab em Ex 31. Segundo ele, Louis H. Feldman, o grande estudioso de Josefo, dirá que tal interpretação de Josefo é uma mudança importante, apesar de equivocada.

Josefo muda o foco de G-d para Moisés em sua descrição dos dons que os israelitas dão para o Tabernáculo no deserto. Na Bíblia, os israelitas trazem seus dons com alegria de coração para G-d (Ex 25,2; 35,5), enquanto sua alegria é centrada em Moisés, seu general, em Josefo (*Antiguidades Judaicas* 3,102). Mais uma vez, enquanto a Bíblia afirma que as habilidades arquitetônicas de Bezalel são devidas ao espírito divino (Ex 31,3), em Josefo, é Moisés quem define os arquitetos sobre o projeto (*Antiguidade Judaicas*. 3,104). Josefo diminui o elemento sobrenatural na escolha dos arquitetos dizendo que, embora eles fossem escolhidos pelo comando divino, a mesma escolha seria feita pelo povo (tradução minha).²⁰⁹

O caminho argumentativo de Fine reconhece que Feldman tem razão na identificação do processo pelo qual Bezalel foi transformado de artesão-chefe do tabernáculo bíblico em um membro humanamente escolhido de uma equipe de arquitetos com apelo popular. Ele propõe uma exegese do texto de Josefo para dar as razões das suas decisões hermenêuticas, levando em conta o ambiente literário e cultural romano, o que teria permitido Josefo criar o “arquiteto” bíblico à imagem de arquitetos da elite romana, evitando comparar Bezalel com deuses artesãos greco-romanos.

Assim, Josefo tomou como ponto de partida o chamamento divino pelo nome de Ex 31,2 - “Vê, eu chamei pelo nome”, e o leu como uma chamada humana “pelo *renomado* nome de Bezalel”. Os rabinos mais tarde tomaram este versículo e o puseram numa ampla discussão sobre o que significava para um indivíduo possuir “renome público”.²¹⁰ Seguindo nesse caminho, Bezalel pôde ser identificado com membro familiar da linhagem de Moisés. Como ele era neto de Hur, sua importância foi realçada, porque Hur estava presente na batalha de Amalek (Ex 17), sustentando os braços de Moisés. Todavia, seu nome praticamente desaparece na Bíblia. Bezalel só reaparece na genealogia de 1Cr 2,19 - “Pela morte de Azuba, Caleb desposou Éfrata, que lhe deu à luz Hur. Hur gerou Uri, e Uri gerou Bezalel”. O que Josefo faz é identificar explicitamente Bezalel como membro da família estendida de Moisés, criando, a partir da irmã de Moisés, Miriam, esposa de Hur, uma familiaridade de Bezalel com o líder Moisés. Faz isso para aproximá-lo do modelo comum de como os líderes romanos executavam seus projetos. Num contexto geral, os órgãos do Estado e seus principais projetos de construção

²⁰⁹ FELDMAN, Louis H. *Josephus's Interpretation of the Bible*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 426.

²¹⁰ FINE, 2014, p. 25.

eram comumente confiados a parentes e amigos do imperador. Paul Zanker observa que “enquanto Augusto pessoalmente assumiu o comando da construção de santuários, para projetos seculares, ele se deixou ser assistido por familiares e amigos”.²¹¹

Fine aponta que nenhum substantivo é usado nas Escrituras para se referir à profissão de Bezalel e Ooliab, mas Josefo os chama de *arkhitéktonas*, o que parece relacionado à tradução que está na Septuaginta, onde o trecho de 31,3-4²¹² vai além do texto massoreta, suavizando as características morfológicas e sintáticas do texto. A versão dos LXX traduz a frase adicionando o verbo *arkhitektoneō* – “*diavoeĩsthai kai arkhitektonēsai, ergázesthai tò khrysiōn*” – “para projetar e construir, para moldar o ouro”.

Para além das dificuldades que tal versão da Septuaginta apresenta, inclusive na tradução que se pode fazer dela para os vernáculos contemporâneos, o que Fine pretende propor é a importância do uso do termo em Josefo. Do verbo *arkhitektoneō* vem o substantivo *arkhitektōn*, que é a fonte do termo contemporâneo “arquiteto. Na literatura grega e romana, *arkhitektōn* denota um “mestre artesão” ou “mestre construtor”, contudo, o termo se refere a uma ampla gama profissional, do *arkhitektōn* de baixo nível aos arquitetos de elite. Josefo, diz Fine, se refere, por exemplo, a Hiram/Huram-Abi (artesão do Templo de Salomão em 1Rs 7,13-14; 2Cr 2,12-13) como “*tekhnítas ándras téktonas kai oikodómous*” - “artesãos, homens qualificados em madeira, e construtores” (*Antiguidades Judaicas* 8,76-78). Ele é *tekhnitēs*, aquele que é habilidoso em todos os tipos de trabalho.²¹³

Vitruvius, arquiteto romano de Augusto, expõe os atributos necessários para a um profissional da elite. “*Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata* - a expertise do arquiteto é reforçada por muitas disciplinas e diversos tipos de conhecimento”. Para o objeto deste trabalho, aquelas características romanas que Josefo expõe na hermenêutica feita sobre os personagens Bezalel e Ooliab reforçam de um lado o papel preponderante desses artistas, agora chamados de arquitetos no sentido josefiano, no contexto da execução do Santuário do Deserto. De um outro lado, na probabilidade apresentada até aqui, de que haveria arte e arquitetura no Levante Sul, por mais rudimentar que tenha sido. Nesse caso, os sítios arqueológicos (Megido, etc.) oferecem nas diferentes camadas estratigráficas exemplos de plantas arquitetônicas ou partes de construções que demonstram a existências de construtores

²¹¹ ZANKER, Paul Zanker. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007, p. 139.

²¹² Ex 31,3-4 “*καὶ ἐνέπλησα αὐτὸν πνεῦμα θεῖον σοφίας καὶ συνέσεως καὶ ἐπιστήμης ἐν παντὶ ἔργῳ, διανοεῖσθαι καὶ ἀρχιτεκτονῆσαι, ἐργάζεσθαι τὸ χρυσίον καὶ τὸ ἀργύριον καὶ τὸν χαλκόν, καὶ τὴν ὑάκινθον καὶ τὴν πορφύραν καὶ τὸ κόκκινον τὸ νηστόν*” (LXX, in <https://biblehub.com/sepd/exodus/31.htm>).

²¹³ FINE, 2014, p. 28.

habilidosos. A dificuldade permanece quando se trata de classificar essa arquitetura como exemplo de produção artística.

Po rim, é preciso realçar que Josefo não põe Bezalel e Ooliab como arquitetos de elite, tal qual seria Vitruvius, mas como líderes da equipe que construiu o Santuário. O não anonimato bíblico desses artistas permite que Josefo tenha a intenção de realçar a importância deles na comparação com o mundo romano em que vivia. Bezalel e Ooliab podiam ter o status dos outros arquitetos que Josefo apresenta e discute sobre suas qualidades em suas obras, status semelhante aos melhores e mais bem “renomados” arquitetos da Roma imperial, com o detalhe importante de que estes últimos nunca foram escolhidos divinamente.²¹⁴

3.1.5 Corolário

Partir da análise da narrativa escolhida neste trabalho necessitava de um breve estudo do próprio texto com o apoio da ferramenta exegética, para propor uma tradução literal, dividir tematicamente a narrativa, e extrair dela as principais partes que dariam fundamento à pesquisa aqui empreendida. O objetivo é identificar a produção de arte na construção do Santuário do Deserto, e como essa mesma arte se perpetua na construção da identidade étnica do povo de Israel. No fundo, a pergunta original percorre o argumento inteiro. Houve produção artística? Como compreender essa arte não apenas como uma arte literária, mas como uma forma de expressão da beleza arquitetônica, escultórica ou pictórica que fala profundamente de um povo?

A ideia era tomar a tenda como uma estrutura arquitetônica pensada também do ponto de vista da beleza, da mesma forma que as técnicas dos artesãos executores das peças do Santuário produziram objetos cúlticos e funcionais, todavia belos, como expressão do esplendor da Glória divina. YHWH escolhe os artistas e os cumula com seus dons por meio do seu Espírito. Assim, toda obra a ser executada tem origem divina, no sentido em que seus autores não o fazem apenas por si mesmos, mas seguem uma ordenação divina.

Dessa forma, como foi possível afirmar, os dois artesãos do texto de Ex 31,1-11 podem ser considerados como artistas e arquitetos. Isto é possível tanto pelo modo como a própria análise da narrativa proposta inicialmente apresentou, quanto pela leitura que Fine fez de Flávio Josefo. Ele introduziu Bezalel e Ooliab nas suas obras sobre o mundo judaico, que foram patrocinadas pelos imperadores romanos, e feitas para atender à compreensão do público romano. O objetivo de trazer o argumento de Fine era apresentar um microscópio filológico e

²¹⁴ *Ibid.*, p. 29-34.

cultural para dar suporte a estes personagens, na tentativa de entender a arte e as tendências culturais romanas na construção do caráter bíblico. Tanto no mundo judaico do rabinato sobrevivente à diáspora romana, quanto no cristianismo nascente, que se espalhou por todo o império romano, essa concepção da arte como fruto da técnica, mas também de inspiração divina, produziu um conjunto de obras artísticas relevantes que a história preservou.

No entanto, restou um último problema levantado durante a investigação que não está diretamente expresso no texto de Ex 31,1-11. Está presente na ideia da construção do Santuário do Deserto, se considerarmos sua provável existência primitiva no final do Bronze, como alguns poderiam sustentar. Sabe-se que se trata de uma saga elaborada para construção da identidade etnogênica de Israel. Há autores que o sustentam no período pós-exílico. Numa hipótese a ser considerada, tanto as técnicas artísticas quanto arquitetônicas já possuíam alguma relevância desde o início da Idade do Bronze. Os cananeus nos quais se situam o Israel antigo não estão fora dessa consideração. Além disso, eles possuíam um panteão de deidades significativas, cuja representação iconográfica era abundante. A produção artística está ligada a esse fenômeno religioso. Tanto artistas como a arte produzida têm nas representações de deidades um exemplo do que foi feito na região levantina, ou seja, na Síria-palestina. Isto contrasta com a tradicional aniconia judaica, que se estabeleceu como um programa teológico, rejeitando qualquer representação imagética de YHWH. É um problema que pode ter influenciado parte do que seria uma produção artística relevante. Por essa razão, será objeto de uma breve aproximação teórica na próxima parte. O intento sempre é trazer contribuições para a compreensão do tipo de produção artística existente do Israel antigo ao período pós-exílico.

3.2 Aniconia judaica e riqueza iconográfica Siro-palestina – uma provável resposta à periferia artística do Levante Sul

Ao longo do percurso estabelecido no argumento deste trabalho, diversas vezes o tema aniconia judaica trouxe algum tipo de dificuldade. É relativamente estabelecido o problema que a imagem ou as imagens de divindades, sejam elas pictóricas ou escultóricas, tradicionalmente tenham sido rejeitadas na prática cültica de Israel. Apesar disso, o texto bíblico é repleto de ricas imagens. Não aparecem imagens na abordagem feita aqui com a análise da narrativa de Ex 31,1-11, ao menos no texto em questão. Isto é diferente nas narrativas mais amplas da prescrição ou da execução do Santuário do Deserto. Elas trazem imagens de querubins e detalhes florais ou vegetais, sejam em escultura ou em tecelagem. O mesmo ocorre na descrição do Templo em 1Rs que foi apresentada brevemente. Há imagens de animais esculpidos. O mundo do entorno do provável Israel que se firmava na sua etnogênese como povo era multidimensionado em imagens esculpidas e pintadas, obras arquitetônicas, e paisagens com painéis em pedra onde a presença do rei e do seu panteão era uma referência constante. Essa realidade se repetiu no curso da história de Israel, mesmo nos reinos do Norte e do Sul, no exílio e no retorno. Não é possível ignorar de forma simplória a provável influência que esta concepção de deidades, divindades e mesmo de Deus foram fundamentais na construção do caráter divino da divindade YHWH.

A esmagadora tarefa de articular a antiga religião israelita se torna mais nítida quando se pensa na longa lista de tópicos que devem ser abordados. Certamente os deuses devem receber seu devido lugar (dentro de Israel e dentro de seu contexto cultural), mas escancarar a porta para a divindade convida a uma infinidade do preternatural. Mesmo se nos restringirmos apenas aos deuses masculinos do Levante e apenas aos da Idade do Ferro, ainda teremos que lidar com Athtar, Baal, Baal Hammon, Bethel, Chemosh, Dagan, El, Elyon, Eshmun, Gad, Hadad, Horon, Melqart, Milcom, Molek, Mot, Qadosh, Qaus, Reshep, Shamash, Yahweh, Yam e Yarikh. Ainda assim, esta lista é parcial, pois não inclui as várias manifestações locais e regionais da mesma divindade. Obviamente, a divindade feminina precisa de um tratamento completo e matizado semelhante, e também aqui a lista é longa, incluindo a chamada divindades (Anat, Anat-Yahu, Asherah, Ashtart/Astarte, Ashtarot, Baalat, Ishtar, Qedeshet, Qudshu, Tanit) e aquelas conhecidas através de títulos e iconografia (por exemplo Rainha dos Céus, Dea Nutrix, Dona dos Animais). A divindade teria que incluir ainda mais as reuniões plurais conhecidas como conselhos divinos e montagens. Para examinar o preternatural no Israel antigo de forma mais ampla seria necessário olhar para entidades ligadas aos céus e aos anjos, bem como para o submundo e o demoníaco (tradução minha).²¹⁵

²¹⁵ LEWIS, Theodore J. *The Origin and Character of God Ancient Israelite Religion through the Lens of Divinity*. New York: Oxford University Press, 2020, p. 2.

O percurso que será feito nesta parte acompanhará os argumentos de Theodore J. Lewis sobre as contribuições de um novo campo de estudos em que a imagem é o objeto principal. O texto de base é o seu ensaio na obra *Cult Image and Divine Representation*.²¹⁶ O estudo da relação entre imagem e Bíblia Hebraica começa com Othmar Keel e se aprofunda em muitos outros autores recentes, num esforço de catalogar a imensa riqueza imagética do Antigo Oriente Próximo e relacioná-la com o mundo judaico em questão. Em 1970, Keel oferece na sua obra *The Symbolism of the Biblical World: Ancient Near Eastern Iconography and the Book of Psalms* um detalhado estudo de como os símbolos visuais poderiam complementar o texto escrito, porque, até então, estudiosos bíblicos não tinham estudos sistemáticos sobre essa questão. Numa disciplina que prefere filologia e teologia, os mundos da arqueologia e da história da arte além de estarem distantes, não eram considerados relevantes. Seu grande desafio foi romper a limitação que o estudo de uma imagem pode produzir dando concretude ou abstração demasiada na interpretação da relação entre um artefato imagético e sua correlação com a Escritura. Construir correlações entre símbolos literários e visuais exige um grande cuidado teórico. Mas não somente Keel contribuiu com essa releitura importante. Outros autores como U. Winter, S. Schroer, T. Staubli, I. Cornelius, e especialmente C. Uehlinger avançaram na pesquisa. Este último, por exemplo, defende que historiadores da religião ignoraram a iconografia por sua própria conta e risco. O que lhe permite afirmar que apesar do Israel antigo ser bem conhecido por sua tradição anicônica, no entanto, algumas partes da sociedade israelita também tinham uma tradição icônica.²¹⁷

De maneira geral, a noção de ‘Israel Antigo’ como uma ‘nação anicônica’ é errônea. Se ‘Israel’ não soubesse de imagens, nenhum veto jamais teria sido concebido. A proibição de imagens cúlticas pressupõe o conhecimento e a prática da iconolatria em pelo menos alguns círculos da sociedade judaica (tradução minha).²¹⁸

3.2.1 Armadilhas do estudo iconográfico

Apesar das importantes contribuições trazidas pela iconografia exegética, Lewis dirá que é preciso fugir das armadilhas que este estudo pode trazer, para evitar a tentação de

²¹⁶ LEWIS, Theodore J. *Syro-Palestinian Iconography and Divine Images* – in *Cult Image and Divine Representation*. Boston: ASOR. 2005.

²¹⁷ UEHLINGER, Christoph. *Aniconism in Context*. Biblica, Vol. 77, nº 4. ROMA: Gregorian Biblical Press. 1996, p. 540-549.

²¹⁸ UEHLINGER, Christoph. “Arad, Qitmit-Judahite Aniconism VS. Edomite Iconic Cult? Questioning the Evidence”, forthcoming in *Text, Artifact, and Image: Revealing Ancient Israelite Religion*, ed. G. Beckman and T. J. Lewis (Brown Judaic Studies).

correlacionar de forma direta uma imagem a um texto. A sua verossimilhança não indica necessariamente uma imediata influência numa determinada concepção. Por essa razão, o estudo da semiótica é muito importante para a compreensão da noção bíblica de imagens legítimas ou das ilegítimas. A semiótica poderia ser usada, por exemplo para descrever a natureza da representação do divino. Em suma, a tradição bíblica proíbe representações baseadas em similaridade com Deus, mas permite representações metonímicas.²¹⁹ Um exemplo dessa dificuldade é o mito ugarítico, cuja interpretação não deixa dúvida sobre como os estudos textuais da sua função, sexualidade e status superam a análise iconográfica.

Lewis, contudo, dirá que, do outro lado, há estudiosos textuais que tentam estudar iconografia, mas não conseguem fugir de certa miopia textual, na medida em que ignoram algumas deidades devido à ausência de fontes escritas que as sustentem. Todavia, a presença dessas deidades na cultura material de estatuetas é onipresente e teve grande impacto na religião. Um exemplo disso é a deidade Reshef que aparece raramente nos textos mitológicos ugaríticos ou na Bíblia Hebraica, mas sua presença é bem atestada nos textos rituais.²²⁰

No segundo capítulo, o ensaio de Nakamura aqui comentado trouxe as dificuldades existentes quando se trata do estudo do ‘ritual’, o que pode revelar outra armadilha no uso da iconografia como instrumento hermenêutico. Porque, se de um lado tem-se as limitações inerentes à natureza da cultura material, porque a arqueologia não documenta tudo, do outro, os escritores bíblicos desafiam a hermenêutica ao permitir a pergunta se de fato a iconografia pode representar o culto real.²²¹ O esforço do ensaio de Lewis é tentar responder a esse problema. Por essa razão, ele afirma que considerar o uso da cultura material como fonte única precisa e apodítica das características cúlticas dos povos antigos é impreciso e arbitrário. Um exemplo disso são os *maššēbôt* usados nos cultos da natureza, que representam imagens divinas.

Enquanto alguns *maššēbôt* podem de fato representar imagens divinas (como as de Arad), a maioria provavelmente era de natureza comemorativa (por exemplo, *maššēbāh* em Tirzah). Em nenhum lugar no tratamento de Mettinger se depara com *maššēbôt* funcionando como uma lápide (para Raquel em Gn 35,19-20), como um marcador de fronteira (entre Jacó e Labão - Gn 31,44-49), como marcadores para doze tribos (Ex 24,3-8) e como substituto de um herdeiro masculino (2Sm 18,18) – tradução minha.²²²

Além disso, há grandes possibilidades de se cometer erros na identificação do material

²¹⁹ LEWIS, 2005, p. 71.

²²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²²¹ *Ibid.*, p. 74.

²²² *Ibid.*, p.76.

arqueológico à disposição. A identificação errada é um problema mesmo quando se está relativamente certo ao tratar de alguns itens de culto. Outro exemplo dado por Lewis fala da caneca de beber da acrópole sul em Ugarit (fig. 10). Ela retrata uma figura barbada entronada (indiscutivelmente a divindade El). A cena de fora mostra um atendente segurando um jarro de libação. Devido à natureza ritual da cena, Schaeffer, Pope e outros equiparavam a cena com o *marzēah* de El. Pope foi além. Antes da restauração do objeto, sustentou o argumento de que o personagem à esquerda era a deusa Asherah. O cavalo o peixe e aves representavam o burro de Asherah, o domínio aquático de El, e o personagem parecido com um pássaro de Anat. Eles representavam, assim, o domínio da terra, do mar e do ar. O que se mostrou equivocado posteriormente.

Fig. 10. Caneca de Ugarit, da Idade do Bronze Final, na chamada casa do sacerdote mágico, na acrópole sul. A decoração retrata uma cena de oferenda diante de um indivíduo barbado entronizado, talvez a divindade El. O oficiante poderia ser o rei. O cavalo, o peixe e o pássaro parecem simbolizar a terra, o mar e o ar.



LEWIS, 2005, p. 78

Lewis aponta ainda possíveis problemas de datação, bem como dificuldades no processo de desenho que gera as interpretações feitas a partir dos artefatos. Mas, apesar dessas possíveis armadilhas, o esforço empreendido pelas escolas de Freiburg e de outros autores apresenta uma promessa razoável de compreensão do problema na leitura iconográfica. Já é possível proceder numa abordagem mais ampla na qual o texto e as imagens de uma divindade seja ela feminina ou masculina não será ignorada, tão pouco entendida como um problema.

3.2.2 Questões abertas sobre catalogação e classificação de imagens

Lewis levanta algumas questões surgidas graças ao avanço na catalogação e classificação de imagens de culto na Mesopotâmia, Egito e Anatólia. As mesmas ponderações podem ser postas quando se trata do mundo siro-palestino. Que tipo de materiais foram usados

para criar uma deidade? Qual era o papel do artesão? Como a imagem realmente foi feita? Como foi considerada sacra e consagrada para uso? Como a imagem foi usada em rituais e que a teologia que lhe dá suporte? A resposta a essas questões pode ajudar na investigação em curso deste trabalho, na medida em que parte do conjunto de objetos abordados na pesquisa se refere justamente ao que foi apontado no segundo capítulo, o problema da periferia da arte produzida no Levante Sul.²²³

Lewis começa pelos materiais usados pelos artistas que aparecem nos textos mesopotâmicos e egípcios (em especial nos gêneros do mito e do ritual). Estes revelam aquilo que já foi apontado antes, o uso de ouro, prata, bronze, cobre, pedras preciosas esculpidas, madeiras e outros. Exemplos são muitos. O texto do Novo Reino descreve Re com ossos prateados, carne dourada, cabelo lápis-lazúli. Innana é descrita na literatura cuneiforme como feita de metal, lápis-lazúli e madeira. No sentido contrário, poucas são as referências textuais dos materiais usados pelos artesãos na Síria antiga. Mas é possível contar com a cultura material, demonstrando que foram utilizados ouro, figuras de bronze com sobreposição de ouro, prata, calcário finamente trabalhado, pedra, marfim e terracota. Há artistas trabalhando em ouro e bronze em Gezer (Idade do Bronze Médio), em Laquis (Bronze Tardio), Hazor, Megiddo e Siquém. Há outros que trabalham com prata em Tel Miqne; com pedra em Arad, Hazor e Dan; com terracota em Taanach (Ti'anik) e Horvat Qitmir (todos na Idade do Ferro); e com marfim em Megiddo na Idade do Bronze Tardio. A tradição bíblica, por sua vez, menciona o touro dourado de Arão (Ex 32,4); a serpente de bronze de Moisés; a imagem prateada da mãe de Miqueias (Jz 17,1-5); as *maššēbôt* de pedra de Baal (2Rs 3,2; 10,26-27); e as imagens de madeira (Is 40,20; 44,13-17). Ezequiel anota as joias finas usadas para imagens divinas (Ez 7,20; 16,17). Os chamados textos de proibição de imagem estão repletos de menções de ouro, prata e madeira (Jr 10,3-4; Is 40,19-20; 41,7; 46,6; entre outros).

Os narradores bíblicos indicam que há imagens de culto ilegítimas que são feitas de materiais contaminados, mas parece que a Bíblia não faz nenhuma polêmica contra a criação e adoração de imagens de argila. Foi a argila usada para formar os seres subordinados, como os humanos (Gn 2,7; Jr 18,6) – tradução minha.²²⁴

Os artistas têm um papel fundamental no Antigo Oriente Próximo, ao contrário do que se imaginava, e como já foi apresentado neste trabalho. A elaboração de uma imagem divina na Mesopotâmia envolvia material e artistas capazes e contratados para realizar a tarefa. A

²²³ LEWIS, 2005, p. 83.

²²⁴ *Ibid.*, p. 87.

imagem cúltica é o produto do trabalho dos artistas que agiam em nome dos deuses, e sua arte, técnica dominada, era fundamental na sua contratação. Mas a conversão de uma imagem em deidade dependia do ritual de “abertura da boca”, porque as estátuas não poderiam “tornar-se divinas” através da mera atividade humana. Contudo, no Levante há apenas algumas dicas sobre o papel dos artistas e de suas técnicas. Um exemplo é o que está documentado em Ugarit, onde se menciona artesãos escribas que podiam lidar com fundição, ou serem ourives, escultores, gravadores e polidores, ou especialistas em lápis-lazúli. Mas não há menção sobre a criação da imagem divina. Curiosamente, na tradição bíblica, os textos de proibição de imagem permitem ter uma noção sobre os artistas que executaram as imagens ilegítimas. Há fundidores, ourives e carpinteiros (Is 40,19; Jr 10,3-4; Hab 2,19). Há os que não são propriamente artistas, mas que realizam esculturas como Moisés, Arão e Gideão. Importa que a associação da realeza com imagens divinas é comum, e há exemplos em 1Rs 11,5-8; 12,28, nos quais Salomão faz santuários para Chemosh, Molech, Ashtoreth e Milcom.²²⁵

Outro aspecto relacionado à criação das estátuas é a sua consagração que aparecem nos textos rituais. Estes, por sua vez, superam a arqueologia ao articular melhor o que está descrito como rito e a imagem em si mesma, cuja deidade em si não revela sua elevação à essa condição. Há rituais elaborados de consagração de estátuas cúlticas bem atestados na Mesopotâmia e no Egito, além da Anatólia. Na Bíblia Hebraica não há textos que mencionem a conversão ritual de uma imagem divina. Há três breves menções de algum tipo de ritual de consagração em Jz 7,13; Dn 3,1-7; e nas narrativas de Betel, onde Jacó derrama óleo em um *maššēbāh* (Gn 28,18; 35,14), que depois “será a casa de Deus” (Gn 28,22). Apesar de se assemelhar a um ritual pelo qual a deidade ocupa uma residência em pedra, não fica evidenciado que a unção com óleos e derramamento de libações denotem eficácia sacral. Está muito aquém da elaborada “(re)vivificação” e dos rituais de “abertura da boca” das estátuas de culto mesopotâmicas e egípcias. A constatação mais evidente é de que no mundo levantino não há nada preservado e elaborado, apesar da pesquisa estar avançando sobre este aspecto. Se os cananeus fizeram estátuas divinas e as ergueram em seus templos e santuários, não temos ainda nenhum ritual explícito nos textos existentes que demonstrem isso.²²⁶

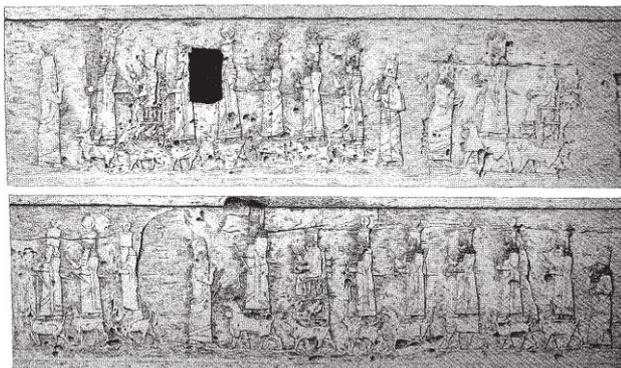
A investigação de Lewis prossegue para expor a forma como as imagens divinas eram transportadas em rituais processionais. Há boa documentação nos textos e na iconografia do Antigo Oriente Próximo (fig. 11). As razões são distintas. Podia ser desde peregrinação a

²²⁵ LEWIS, 2005, p. 89.

²²⁶ *Ibid.*, p. 93.

instalação em banquetes rituais, ritos matrimoniais e guerras. Em *Enūma Eliš*, o texto fala dos deuses que viajam, enquanto suas imagens permanecem na Babilônia. Em textos rituais de Ugarit parece haver procissões rituais de imagens divinas, ao mencionar a entrada das imagens de Athtartu e Gatharuma no palácio real seguido de oferendas e de um banquete.

Fig. 11. Uma procissão de deidades montada em vários animais vindo diante de um rei sírio. De Maltaya, localizada aproximadamente 70 km ao norte de Mossul.



LEWIS, 2005, p.94

Escritores bíblicos falam da viagem dos deuses (Ex 32,1). Raquel escondeu as imagens dos terafim na sela de seu camelo (Gn 31,34), o que pode indicar sua portabilidade. Todavia, as passagens onde há peregrinação são apresentadas ora de forma positiva, ora negativa (Am 5,26). Isaías fala da procissão das deidades babilônicas de forma pejorativa (Is 46,1-7). Jeremias zomba de como imagens (ilegítimas) “têm que ser carregadas porque não podem andar” (Jr 10,5). As procissões positivas eram as da “Arca do Pacto de YHWH”. A arca portátil com seu querubim tornou-se a peça central, usurpando o lugar da imagem divina dos templos cananeus. Há ainda em Nm 10,35 a tradição da Canção da Arca: “Quando a arca se levantava, Moisés dizia: ‘Levantai-vos, Senhor, e sejam dispersos os vossos inimigos! Fugam de vossa face os que vos aborrecem!’ ”

Fica claro que a Arca que representa YHWH (seja como um pedestal para a deidade ou um emblema representativo da deidade) é abordada como tal. Nenhuma polêmica foi escrita contra isso. Esta representação metonímica foi vista como legítima (tradução minha).²²⁷

No Sl 132,8 (como em 2Cr 6,41) aparece a convocação: “Levantai-vos, Senhor, para vir ao vosso repouso, vós e a arca de vossa majestade”. É possível concluir que a Arca não está

²²⁷ LEWIS, 2005, p. 96.

com YHWH. É uma representação metonímica que simboliza sua realeza expressa numa procissão. Outra procissão em SI 24,7-10 contém o chamado que também parece ter a Arca em mente e sua capacidade de representar YHWH. Por fim, em 1Sm 4,4 a “Arca de Deus” representa YHWH. Lewis conclui que se YHWH realmente era o cavaleiro das nuvens (SI 68,5), então talvez ele poderia montar seu querubim alado e voar. De acordo com a tradição bíblica, no Templo de Jerusalém, o *kěrúbim* formou o trono de YHWH (estando ele invisivelmente sentado) com a Arca funcionando como o escabelo (1Rs 6,23-28; 1Cr 28,2; SI 132,7).

Outro uso comum das imagens no Antigo Oriente Próximo é relacionado com sua capacidade mágica de cura, proteção ou mesmo nutrição. Lewis traz à tona o aspecto de que deuses e demônios foram pensados para curar ou infligir doenças. É o que aparece nos propósitos das formas apotropaicas das divindades. Em Ugarit, os deuses e realeza são amamentados por Athiratu. Esse tipo de nutrição aparece na figura da deusa de cura nomeada Shatiqatu, que, com argila, cura. Isto sugere que os ceramistas de Ugarit (imitando El) elaborassem estatuetas da deusa Shatiqatu para serem usadas em rituais de cura. Há também textos de encantamentos de cobras mencionando dons de cobras. Há estatuetas apotropaicas similares àquelas mesopotâmicas que foram apresentadas no segundo capítulo. Lewis cita H. Avalos que documentou muitas cobras metálicas encontradas em vários sítios arqueológicos em Israel e seus arredores, como o de Timna. Na Bíblia Hebraica conhecemos a serpente criada por Moisés como um ritual terapêutico para curar picadas de cobra (Nm 21,8). Essa imagem era uma ameaça à reforma de Ezequiel (2Rs 18,4), o que mostra que estatuetas apotropaicas poderiam ser vistas por alguns como objetos de adoração. Há ainda três outros exemplos bíblicos que podem denotar imagens cúlticas divinas sendo vistas magicamente. Em 1Sm 5, a Arca é retratada como infligindo humanos (filisteus) e deidades (Dagon) igualmente com o mal. Noutro trecho de 1Sm 6,4-15, são feitas imagens de cinco ratos e cinco tumores dourados para afastar efeitos nocivos. Por fim, em Jr 44,15-19, a rainha do céu trazia prosperidade, se houvesse oferendas e libações, ou tragédia, se fosse deixada de lado.

Uma prática também comentada no segundo capítulo era a captura de imagens divinas em batalhas e seu exílio, ou mesmo destruição. A captura é bem atestada em texto e arqueologia. Um exemplo é a inscrição do palácio de Sargão II em Dur-Sharruken que atesta sua ação após sitiá-lo e conquistar as cidades de Ashdod, Gimtu e Ashdod-Yam, quando Sargão declarou as imagens divinas como seu saque. Na iconografia, uma referência é a representação de Nimrud dos soldados de Tiglath-Pileser III carregando as estátuas dos deuses da cidade conquistada.

No Levante não há tais relevos e muito poucos textos, apesar dos textos conhecidos demonstrarem que a prática era bem conhecida. Em Jz 18,24, os danitas roubam as imagens do culto de Mica. Noutra parte, em Jr 48,7 a deidade moabita Camos irá para o exílio. Uma ocorrência explícita na Bíblia é a do rei Amazias que, depois de derrotar os edomitas, traz suas imagens divinas de volta para Judá e lhes presta adoração com incenso (2Cr 25,14-16). Todavia, é a destruição ritual ou mutilação das estátuas um elemento preponderante na prática das guerras no Antigo Oriente Próximo. Textos assírios mostram que a destruição intencional das estátuas remonta ao terceiro milênio a.C. Há uma série de registros no texto bíblico que reproduzem a mesma prática. (2Sm 5,21; 1Cr 14,12; 2Sm 12,30; 1Rs 15,12-13; 2Rs 18,4; 23,6.14-15; 2Rs 3,2; 10,26-27; 11,18; 18,4;). Outra prática comum era o enterro das estátuas, atestado mais em registro arqueológico do que em textos. O problema ainda pouco estudado é saber a razão para esse tipo de sepultamento. São imagens cúlticas enterradas por respeito por que são sacras, ou isto era feito por desdém porque elas perderam alguma eficácia? São relíquias ou sucata?²²⁸

3.2.3 Invisibilidade de YHWH e aniconia judaica

O último ponto a ser investigado com o apoio de Lewis tem a ver com o que a teologia judaica explorou na sua tradicional aniconia: YHWH não tem imagem, porque é invisível. Como a invisibilidade representa adequadamente a imagem de Deus? Decerto que há outras tradições anicônicas no Antigo Oriente Próximo, que demonstra que elas não são exclusividade dos israelitas. Lewis cita o estudo de Mettinger sobre aniconismo material, os estudos de aniconismo programático na teologia egípcia de Amarna, e a ênfase de Ornan na tendência de usar símbolos inanimados em vez de imagens antropomórficas na Mesopotâmia do primeiro milênio. Mesmo assim, embora seja possível reconhecer o aniconismo em outros lugares fora de Israel, nenhum deles parece ter se desenvolvido longamente como entre os israelitas. Estes sustentaram um programa teológico contra a representação de uma deidade de forma iconográfica. Lewis reconhece que a ideia de um “aniconismo espacial vazio” permanece intrigante.

Antes de encerrar o argumento, Lewis apresenta uma tese ousada de H. Niehr. Segundo este autor o “aniconismo espacial vazio” no antigo Israel não é real. Niehr sustenta que havia uma estátua para o culto de YHWH no Templo de Jerusalém, sem, contudo, apresentar algum material arqueológico que corrobore sua tese. Todos foram enganados pelo “forte viés

²²⁸ LEWIS, 2005, p. 100.

ideológico” de certos teólogos exílicos e pós-exílicos, resultado de uma “coalizão” para ocultar dados, cuja consequência foi uma “imagem completamente enganosa”.²²⁹ Contudo, diz Lewis, há muitas evidências contra a tese de Niehr. Não há menção a nenhuma imagem para o culto de YHWH no corpus bíblico ou na literatura mesopotâmica. Na Bíblia Hebraica sobram exemplos em 2Rs 25,13-17; Jr 52,17-23; 2Cr 36,18-19; Esd 1,7-11). Nem Jeremias, nem qualquer outro autor faz referência à imagem divina quando da entrega dos vasos do templo em 597 a.C (Jr 27,16-18; 28,3; 2Rs 24,13; 2Cr 36,7.10). Não há na Crônica Babilônica a menção de uma imagem entregue no “grande tributo” dado por Israel quando da sua derrota. Outros textos bíblicos ainda dão mais razão a não existência de uma imagem, muito menos sobre a existência de um nicho para uma estátua de YHWH (2Rs 16,14; 2Cr 28,24). A refutação usada por Niehr como argumento de que o texto bíblico não pode ser levado em conta por causa do programa anicônico de Israel não se sustenta. Muito menos quando ele se refere a trechos da escritura que apresentam um certo caráter antropomórfico da divindade YHWH, que lhe faz parecer humano. O problema consiste na tradição teológica da Bíblia Hebraica que fala da letalidade de quem vê YHWH. A proibição é reforçada pela ideia de que YHWH não pode ser representado imgeticamente, porque a visão dele leva à morte. Quem o vê, morre. O que faz da não visibilidade de YHWH um caráter divino distinto do comum entre os mesopotâmicos e os egípcios.²³⁰

De fato, Lewis parece ter razão ao concluir que a necessidade humana de reproduzir suas deidades é uma realidade atestada pela arqueologia. Escultores e pintores (antigos e modernos) deram origem a este anseio como os exemplos citados acima atestam. Por sua vez, escritores usaram antropomorfismos para vestir seu deus com roupagens humanas. O fato de que YHWH seja invisível contrasta com esse desejo de representação. Que ele seja “aquele que é” parece mais um ofício do que uma definição abstrata inexistente nas concepções do Antigo Oriente Próximo. Esse nível de abstração é resolvido com a praticidade das ações de YHWH no decorrer do texto bíblico. Todavia, a arqueologia do repertório de imagens divinas siro-palestinas continuará a expandir-se, aumentando frustrações e propondo novos desafios

3.2.4 Corolário

²²⁹ NIHER, Herbert. In Search of YHWH's Cult Statue in the First Temple. In K.van der Toorn (ed.), *The image and the book: Iconic cults, aniconism, and the rise of book religion in Israel and the ancient Near East*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1997, p. 73-95.

²³⁰ LEWIS, 2005, p. 103-105.

A tarefa dessa parte era empreender um caminho argumentativo com o apoio de Lewis, para explorar os problemas que a tradicional aniconia judaica apresenta frente ao objeto deste trabalho. Todos os passos dados no percurso foram na busca pela produção artística de Israel, razão pela qual se optou por partir da obra que foi a construção do Santuário do Deserto. A etnogênese do Israel antigo sugere que a multifacetada formação das suas origens implica numa correlação com uma variedade considerável de povos. Parece bem simples recorrer ao conceito de aniconia para justificar de modo peremptório a inexistência de imagens de YHWH ou da representação de outras forças cósmicas em imagens de animais ou vegetais. É como se a existência desses testemunhos no relato bíblico reforçasse a ideia de uma arte meramente decorativa, se esta existisse de fato. Todavia, foi visto que não é uma certeza que todo o Israel antigo recusasse representações iconográficas.

Por outro lado, é um fato que as obras de arte podem estar presentes num projeto arquitetônico e nos objetos de um povo para uma função que não seja apenas cültica. Não à toa, muito da produção artística do Antigo Oriente Próximo tem pouco a ver com o ritual ou a representação de uma divindade, como vimos ao longo do segundo capítulo. No entanto, o ponto de partida do trabalho é um santuário, um espaço privilegiado da vida e da identidade étnica do povo que está em construção. Muitos dos objetos descritos no culto javista não são imagens da divindade, mas objetos destinados à realização de abluções, propiciações, sacrifícios, unção, queima de odores laudativos e guarda sagrada de textos vindicativos e legais. Estes objetos não precisam necessariamente de reproduções de imagens miméticas do mundo à sua volta, mas podem ostentar técnica e rigor na execução, por causa do material escolhido para uso e produção das peças culturais.

O que Lewis trouxe de contribuição tem a ver com a investigação sobre o modo como as representações iconográficas afetaram o mundo bíblico, em particular, tomando as recentes conclusões sobre a associação entre o conjunto de artefatos da região do inteiro Levante, na Síria e na Palestina. Procurou-se demonstrar que texto e material arqueológico podem contribuir para apresentar evidências do modo como as representações das deidades no mundo do Antigo Oriente Próximo se intercomunicavam em práticas artesanais, nas técnicas, no material usado, nas funções que as produções desses objetos possuíam, e na maneira como também no relato bíblico é possível encontrar um eco dessas práticas. Os artesãos ou artistas eram contratados por suas habilidades, mas sabiam que produziam deidades que receberiam a natureza divina depois de introduzidas no mundo cültico do povo e dos reis para os quais trabalhavam.

Nesta parte, o problema era o modo como a representação de divindades podia ter

também influenciado ou mesmo determinado o tipo de representação simbólica das imagens que os israelitas tenham usado nas suas obras arquitetônicas e objetuais. Seria um equívoco restringir a produção artística ao modo de produção meramente religioso, ainda que este seja relevante em primeira ordem. Poderia ser posta a questão se a obra literária que é a Bíblia Hebraica foi escrita originalmente apenas para ser destinada ao culto. O texto bíblico expõe um modo de viver a fé em construção. As narrativas se acumulam para tentar criar um fio condutor. É um texto cuidadosamente arranjado para compor uma peça com objetivos cúlticos, mas também parenéticos, com prescrições morais, normas, etc. É uma releitura teológica da história que Israel vive, mas está permeada de elementos do seu tempo. A arte é um deles.

O que se pretendeu neste trabalho não foi ocupar-se do texto como se faz normalmente por meio dos métodos histórico-críticos ou exegeses narrativas, ou um esforço hermenêutico em compreender o sentido teológico dos termos da história contada. A pretensão está na ordem de uma investigação histórica, crítica, arqueológica e filosófica para se chegar ao termo que é a questão consequencial de toda a investigação. Se houve arte produzida, esta mesma arte é uma categoria que pode ser explorada no sentido teológico que o texto sugere. A narrativa da construção de um espaço cúltico, pode ajudar a explorar todos os elementos tratados artisticamente, mas também pode abrir a uma reflexão sobre como a beleza é um instrumento de experiência de fé. O artista sacro envolvido na construção de um espaço cúltico é senhor de sua técnica, sem dúvida, o que se depreende da obra que realizou. Todavia, ele é também chamado a expressar na sua obra uma categoria que remete à relação com a divindade, o que, de certo modo, muda o caráter de sua obra.

Um último passo precisa ser dado. Consiste em propor uma leitura reflexiva sobre a arte como instrumento de fé. Ele é importante, na medida em que reconhecer a simples produção de arte no Santuário do Deserto implica numa releitura teológica a partir da própria arte. Por que o esforço de falar da beleza se ela não for, de algum modo, um caminho que leva a Deus? É preciso fazer esta parte final do percurso, porque a produção de arte acabou por impor uma leitura reflexiva sobre si mesma a partir de Baumgarten, que cunhou a expressão 'estética' na pós-renascença. Uma longa tradição reflexiva filosófica se estabeleceu sobre o que seria uma filosofia da arte ou, pura e simplesmente, uma estética. A teologia que se fez da beleza também é fruto dessa reflexão. Afinal, séculos de produção artística e arquitetônica cristã impuseram essa necessidade reflexiva. Bezalel e Ooliab podem ser ditos precursores desse modelo de produção artística religiosa, porque estão no contexto de um chamamento divino para executarem a construção de um espaço destacado no mundo judaico, no qual a glória de Deus

há de se manifestar por meio de sua presença e habitação. Não é a glória divina o esplendor de sua beleza?

Doravante, o último esforço deste trabalho é introduzir uma investigação, com o apoio de alguns teólogos do século XX, Karl Barth, Karl Rahner e Von Balthasar, que se ocuparam em parte de suas investigações sobre a beleza, a arte e a estética na sua relação com a teologia. Uma vez que a teologia é o exercício fundante das razões da fé, a arte e a estética podem ser também inseridas nessa mesma fundação da fé, tanto como razão teórica quanto como razão prática. Se a experiência sobre o belo se sobressai na forma como se fala da beleza, esses autores quiseram dizer isso de outra forma. Uma teologia que considere a beleza como categoria central na fé precisa ir além da simples sensação que o belo impõe a quem o admira. O objeto central é a beleza enquanto expressão da arte feita para ser símbolo da glória divina e janela para a eternidade. É beleza enquanto autocomunicação divina e esplendor que ilumina, atrai e conduz o olhar para a Beleza incarnada, que é Ele mesmo se automanifestando na história.

3.3 Estética teológica – uma relação entre arte, beleza e teologia

Todo o caminho empreendido neste trabalho buscou, por assim dizer, esta última etapa, porque é necessário encerrar com uma reflexão teológica acerca da beleza, que pode ser considerada uma das categorias fundantes da fé. O ponto de partida foi começar pelas Escrituras Sagradas, reverberando o texto na história (com o apoio da arqueologia e ciências afins) para dar-lhe a devida sustentação, seguida de uma determinação convicta de que a arte não é apenas uma percepção subjetiva, mas possui uma objetividade intrínseca capaz de propor uma reflexão teórica. No percurso, o texto escolhido (Ex 31,1-11), apesar de relativamente curto, permitiu abrir um campo de investigação que trouxe as últimas contribuições sobre a arte produzida em Israel e permitiu estabelecer algumas hipóteses. Introduzida uma leitura mais próxima da narrativa a partir do texto hebraico, o exercício de entender a aparente ausência de imagens representativas da experiência religiosa apresentou o desafio de compreender a recusa que a aniconia judaica carrega, sem necessariamente impedir, ‘ipso facto’, a produção de algum tipo de arte.

A reflexão precisa, então, adentrar a ideia da arte e da beleza, que podem parecer componentes práticos, mas não se trata aqui de uma filosofia prática, mas uma tentativa de abordar uma faculdade do juízo que permita descrever o belo da maneira mais objetiva possível. O caminho passa, necessariamente, pela experiência da fé. Por essa razão, este empreendimento não é um trabalho filosófico, ainda que seja importante ter algumas razões lógicas para lhe dar sustento. O esforço é tomar a objetividade da fé a partir da mesma objetividade da beleza como uma categoria importante no modo como se expressa o mundo em que vivemos, e, por que não, no modo como a fé também se manifesta. Por isso, continua sendo um esforço apresentar a beleza como uma categoria teológica razoável.

Para o argumento final, será necessário definir alguns conceitos importantes que se referem à maneira como a reflexão sobre a fé se relaciona com a arte e a categoria do belo. Definir estética e sua relação com a teologia não vai esgotar o modo como a experiência do belo se dá na alma humana a ponto de abrir-lhe para a experiência com Deus. Mas é fundamental terminar o percurso falando da beleza que foi intuída nos textos do Santuário do Deserto e no contato com a exuberância arquitetônica e artística da Mesopotâmia. A teologia pode também ser feita a partir duma experiência estética. É o que se pretende fazer nesta parte, para depois falar da beleza e da teologia como se pretendesse fazer uma teologia da beleza.

O método exercitado até este ponto seguiu o exercício teórico de uma aproximação da narrativa do Santuário do Deserto, na tentativa de identificar o que nela sugere a existência de um tipo de arte que possa ser classificada como tal. Foram usadas as ferramentas analíticas textuais, as leituras sincrônicas e diacrônicas, a aplicação da ciência histórica e arqueológica, o levantamento de hipótese, e o difícil exercício de reclassificar a produção artística do entorno histórico ao que a narrativa sugere como linha temporal. Esta tarefa ajudou no caminho para dar fundamentos à investigação. Todavia não tocou num dos cerne da questão, que é a maneira como se pode também fazer um tipo de reflexão que una a arte produzida à reflexão teológica que a sustenta, bem como à experiência prática da fé daqueles que usaram o Santuário como lugar de sua vivência religiosa.

3.3.1 Arte e Teologia

Richard Viladesau, na sua obra *Theological Aesthetics God in Imagination, Beauty, and Art*²³¹ oferece uma linha de argumento que será seguida nesta última parte e ajudará na definição de uma estética teológica capaz de ser chamada teologia da beleza. Um ponto de partida, dirá Viladesau, pode ser o exemplo de Mozart, como propõe Karl Barth, ou o de Bach, como defende Gerardus van der Leeuw. É de se pôr a pergunta sobre o que a magnífica arte dos dois músicos tem a ver com a teologia. São arte num sentido inequívoco, porque são obras de beleza reconhecidas pela forma interna, bem como do modo como sua execução promove no ouvinte uma experiência do belo. Barth afirmará sobre Mozart que ele pertence à teologia.

Devo novamente retornar a Wolfgang Amadeus Mozart. Por que é que este homem é tão incomparável? Por que, para o receptivo, ele produziu em quase todos os lugares que concebeu e compôs um tipo de música para a qual “bela” não é um epíteto adequado; música que para o verdadeiro cristão não é mero entretenimento, prazer ou edificação, mas comida e bebida; música cheia de conforto e conselhos para suas necessidades; música que nunca é escrava de sua técnica nem sentimental, mas sempre “comovente”, livre e libertadora porque sábia, forte e soberana? Por que é possível afirmar que Mozart tem um lugar na teologia, especialmente na doutrina da criação, e, também, na escatologia, embora não tenha sido um pai da Igreja, não parece ter sido um cristão particularmente ativo, e foi um católico romano, aparentemente liderando o que poderia nos parecer uma existência bastante frívola quando não ocupado em seu trabalho? É possível dar-lhe esta posição porque ele sabia algo sobre a criação em sua bondade total que nem os verdadeiros pais da Igreja, nem nossos reformadores, nem os ortodoxos, nem os liberais, nem os expoentes da teologia natural, nem aqueles fortemente armados com a “Palavra de Deus”, e certamente não os existencialistas,

²³¹ VILADESAU, Richard. *Theological Aesthetics God in Imagination, Beauty, and Art*. New York: Oxford University Press, 1999.

nem mesmo qualquer outro grande músico antes e depois dele, conhecem ou podem expressar e manter como ele fez (tradução minha).²³²

Então, se se pode dizer que os dois músicos produzem uma arte capaz de tocar a teologia no modo como ela se articula, tem-se um problema da sua relação com a estética. Não restam dúvidas do lugar de Mozart na história da cultura ocidental, à qual o cristianismo também pertence. Que sua música tem algo de “espiritual” análogo à experiência religiosa é indubitável. Mas merece ele um lugar na teologia? Pode essa música provocar uma reflexão que lhe atribua um lugar no processo *quaerens intellectum*, ou seja, na busca pela compreensão da fé? O que dizer de Bach, que produz música litúrgica cujo serviço à arte possui uma estrutura estética. Se o ponto de chegada é uma visão que não é expressa como logotipo, nem diretamente preocupada com Deus, mas que pode, no entanto, pertencer à “teologia”, então o cerne da questão da possibilidade de uma estética teológica se torna claro. O lugar de um Mozart ou de um Bach é excepcional, ou toda a arte, precisamente como arte, tem uma relação intrínseca com o objeto da teologia? Se sim, qual é a natureza dessa relação? No fundo, o que se pretende propor tem a ver com a possibilidade da integração desses dois empreendimentos - arte e teologia - dentro da própria teologia. Não será possível seguir sem ao menos esclarecer os significados dos termos “estética” e “teologia” e discernir os limites e dimensões de sua intersecção.²³³

Alguns podem afirmar uma certa ambiguidade na noção de estética teológica. Resgatar um pouco de como a própria noção de estética se estabeleceu é importante, e ajudará a definir qual é o conceito de estética necessário à reflexão. O termo “estética”, que vem do grego *aesthesis*, significa “percepção pelos sentidos”. Alguns autores defendem que ele foi cunhado por Alexander Gottlieb Baumgarten, no tratado *Aesthetica*, de 1750. Nesta obra foi conceituado o estudo do modo de conhecimento sensível, em contraste com suprassensível. Baumgarten fala de “estética” como a “ciência da cognição pelos sentidos” (*scientia cognitionis sensitivae*). Ela seria, então, a ciência que é a parte ‘preliminar’ ou ‘inferior’ da teoria cognicional (epistemologia) – “gnoseologia inferior”. Estética é a “arte de pensar lindamente” (*ars pulchre cogitandi*) e a “arte de formar gosto” (*ars formandi gustum*). O objetivo da estética é a realização da “beleza”. O fim da estética é a perfeição da cognição sensível, como tal. Mas essa perfeição é a “beleza”. Doravante, por causa de Baumgarten, “estética” será o estudo que trata das faculdades “inferiores” da mente, da imaginação e da intuição, bem como de seus produtos, a

²³² BARTH, Karl. Church Dogmatics. Vol. III – The Doctrine of Creation § 50-51 – The Creator and His Creature II. London: T&T Clark, 2009, p. 9.

²³³ VILADESAU, 1999, p.4.

arte e a poesia.²³⁴ Pensar a arte é elevá-la ao nível de uma “ciência”. Isto a filosofia racionalista havia negligenciado como sendo “obscura” e inferior ao reino de ideias claras.

Esse tipo de definição iluminista que dava à estética o valor de uma “ciência” especial terminou por separá-la da lógica e da ética, segundo Hans Urs von Balthasar. Como consequência Kierkegaard e seguidores a excluíram da teologia. Foi a perda do sentido ontológico da beleza que reduziu a teologia a um objeto a ser consumido.

Este isolamento da dimensão estética (em contraste com sua total inserção no único, o verdadeiro e o bom, entre os gregos e a teologia mais antiga) deve sempre ser tido em conta se quisermos prestar contas de sua proscrição do campo da teologia por Kierkegaard e da teologia recente, tanto católica como protestante, que depende dele (tradução minha).²³⁵

Kant, por sua vez, em sua ‘Crítica à Razão Pura’ (1781), protesta contra o “uso indevido” da palavra “estética”, e restringe sua aplicação ao sentido etimológico: ela é a ciência da percepção do sentido e suas condições (embora na ‘Crítica da Faculdade do Juízo’ de 1790 ele permita um uso mais amplo). Hegel, por outro lado, limita o termo em suas ‘Conferências sobre Estética’ ao estudo do belo, e mais especificamente à “Filosofia da Bela Arte” (explicitamente excluindo a consideração da beleza da natureza, que ele considerava inferior). Ele reconhece imediatamente, no entanto, que este uso é etimologicamente incorreto.²³⁶

Seria a “estética” a área de integração das faculdades humanas que designa a condição do espírito em que a sensação e a razão estão ativas no mesmo momento? Uma vez que as coisas podem ser pensadas sob quatro aspectos (o ser, o bem-estar, o intelecto e a vontade), todos podem ser tomados segundo suas potencialidades. Nesse sentido, o caráter estético fala a todos. Então, seria possível uma educação “estética” para o gosto e a beleza, nos quais se promove o estudo da sensação em geral, do gosto, da arte e da sua teoria. Em todos esses casos, é um modo de apreender a realidade, ou um modo de articular ou constituir o real. Haverá coincidências ou divergências em graus variados, dependendo da forma como os termos são definidos, sobre o peso relativo dado a cada um, e sobre as posições que se assume em relação às suas relações. O centro de interesse também dependerá do grau em que a abordagem é sujeita ou orientada a objetos. Apesar de todas essas diferenças sugeridas na análise, pelo menos uma grande corrente de pensamento, ao menos na tradição ocidental, considera a beleza como objeto

²³⁴ SCHILLER, Friedrich Schiller. On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters. Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 304.

²³⁵ VON BALTHASAR. Gloria – Una estetica Teologica. Vol 1. La Percezione della Forma. Milano: Jaca Book, 1975, p. 41.

²³⁶ VILADESAU, 1999, p. 6.

de prazer ‘desinteressado’. Ela segue os gregos, para quem “o belo” é identificado com coisas cujo valor é evidente e não se pode perguntar para que servem.

Mas a arte, objeto deste trabalho, sempre persegue esse fim? É assim na pintura, escultura, teatro, dança, arquitetura, música, poesia, narração, literatura, fotografia, cinema e assim por diante? Parece que a arte não tem, sempre e em todos os lugares, o status, o conteúdo e a mesma função. Muitos dirão que “arte” é algo altamente suspeito e a extensão do conceito é muito vaga. Não é tão incomum escutar esse tipo de incompreensão. Jacques Maritain lembra que *techné* é “arte” assim como *poiesis*. Se Aristóteles define a arte como a ordenação da razão pela qual os atos atingem um fim determinado por meios determinados, por sua vez, Maritain, inspirado no Estagirita, vê as artes como “úteis” não apenas como a origem de toda a arte, mas também como a personificação de suas características mais típicas como uma “virtude do intelecto prático”.²³⁷

Se deixarmos de lado a utilidade da arte por sua sofisticação a beleza é alcançada? A dupla resposta das teorias da arte que busca a beleza como sua natureza intrínseca enfrenta o problema da arte que pode ser apenas jogo, representação, comunicação, expressão emocional, ou outra questão. Kant define a arte como “a bela representação ‘*Vorstellung*’ de uma coisa”. Os gregos assumiam que a *mimêsis* (representação ou imitação) era a única intenção da arte. Por outro lado, a arte pode ser vista principalmente como um modo de comunicação. Ou as artes podem ser didáticas como no mundo religioso (na forma de ritual, símbolo, dança, imagens, gestos), ou é usada para transmitir uma mensagem (embora não necessariamente verbal). Fora da tradição ocidental, o fim supremo da arte não é beleza, mas a práxis, o uso prático, especialmente espiritual. Esta seria então uma razão para evitar uma definição a priori da conexão entre o ‘belo’ e as artes. Nada disso, todavia, impede que se investigue a relação entre a teologia e a e beleza como dois centros de interesse icomuns, separados pela “estética”.

3.3.2 Dois objetos distintos, Teologia e Estética

Uma breve definição do objeto da teologia, a partir de seu método, pode ser dividido em três pontos interligados entre si: Deus, fé (ou experiência religiosa), e (em extensão da segunda) teologia em si. Na fase ‘clássica’ a teologia foi um corpo de conhecimento, uma ciência sobre Deus: *Deus est subiectum huius scientiae*. Ao voltar-se para o sujeito humano se tornou uma reflexão sobre fé e sobre a experiência religiosa, ou simplesmente sobre a religião, uma

²³⁷ VILADESAU, 1999, p.9.

Glaubensverständnis. Por fim, a teologia pôde refletir sobre seus próprios métodos, princípios hermenêuticos e condições de possibilidade e aí se tornou “a teologia da teologia”. Então, se se busca definir o que seria uma “estética teológica”, poderia ser dito que é a prática da teologia concebida em termos de qualquer um desses três objetos, em relação a qualquer um dos três sentidos de estética. A estética teológica considerará Deus, a religião e a teologia em relação ao conhecimento sensato (sensação, imaginação e sentimento), à beleza e às artes.²³⁸ Pode-se, então, buscar entender, primariamente uma estética teológica como uma dimensão prática do discurso teológico.

Com Barth, por um lado, a teologia como um todo, em suas partes e em sua interconexão, em seu conteúdo e método, é, além de qualquer outra coisa, uma ciência peculiarmente bela, ou seja, a mais bela de todas as ciências. A beleza da teologia é assim porque é uma “ciência”, mas não como uma imitação do método das ciências, porque isso a destrói, como diria Von Balthasar. Porque o mundo tecnológico do moderno perdeu o senso de conhecimento como maravilha e receptividade contemplativa é que o ideal de conhecimento se tornou domínio, dominação e exploração. Por causa disso, muitos fizeram a teologia perder sua conexão com a beleza espiritual e sua capacidade de convencer.

Nossa palavra inicial é chamada beleza. A beleza é a última palavra que o intelecto pensante pode se atrever a pronunciar, pois são apenas coroas, como uma auréola de esplendor enganosa elusiva de esplendor, a dupla estrela da verdade e da bondade e sua relação indissolúvel. É a beleza desinteressada sem a qual o velho mundo era incapaz de entender, mas que tomou de interesses modernos, para abandoná-la à sua cupidez, ganância e tristeza. É a beleza que não é mais amada e acarinhada nem mesmo pela religião, mas que, como uma máscara arrancada de seu rosto, traz à tona características que ameaçam se tornar incompreensíveis para os homens. É a beleza na qual não ousamos mais acreditar e da qual fizemos uma aparição para podermos nos livrar dela com um coração leve. Finalmente, é a beleza que exige (como já foi demonstrado hoje) pelo menos tanta coragem, determinação e poder de decisão quanto verdade e bondade, e que não se permite ser ostracizada e separada destas duas irmãs sem arrastá-las com ela para uma misteriosa vingança (tradução minha).²³⁹

Karl Rahner, reformulando o comentário de Von Balthasar, dirá que falta aos tempos modernos uma teologia de joelhos na adoração, uma teologia mistagógica e “poética”. A teologia não pode ser uma ciência meramente “abstrata”, uma vez que seu objetivo é nos guiar além de todos os conceitos para a experiência do mistério de Deus. Os escritos de Rahner reintroduziram na teologia acadêmica a noção de que o coração de seu método deve ser um

²³⁸ VILADESAU, 1999, p.10.

²³⁹ VON BALTHASAR, 1975, p.10-11.

reductio in mysterium.²⁴⁰ Este princípio metodológico baseia-se na insistência de que a preocupação da teologia não pode ser nada além de Deus, e que a realidade de Deus é perdida se permanecer para nós apenas uma ideia. A teologia visa um encontro existencial com Deus. Mas, Deus, e o que significa Deus, só pode ser compreendido quando se entrega a própria compreensão conceitual ao inefável e santo mistério, que revela e sustenta que o mesmo mistério está próximo e que abraça a todos no amor. O teólogo não é o expositor puramente intelectual, mas aquele que empurra todos ao encontro do mistério ao explicar as realidades terrenas no incompreensível mistério de Deus. O teólogo é aquele que mostra que nenhuma proposta humana é, em última análise, realmente compreendida, a menos que seja libertada na incompreensibilidade abençoada de Deus.

A poesia é necessária. Tudo o que se pode dizer do humanismo em geral é bom para a poesia, como um trabalho criativamente produzido e criativamente recebido. Em períodos em que o humanismo e a poesia parecem estar morrendo, enterrados sob as conquistas da habilidade tecnológica e sufocados pela tagarelice das massas, o cristianismo deve defender a cultura humana e a palavra poética. Eles vivem e morrem juntos pela simples razão de que o humanismo, que também é poético, nunca pode ser separado do cristianismo, embora não sejam a mesma coisa. (...) A palavra poética nunca falha, porque cresce a partir da palavra divina que traz dentro de si a essência mais íntima da palavra poética. Nós, cristãos, devemos amar e lutar pela palavra poética, porque devemos defender o que é humano, já que o próprio Deus o assumiu em sua realidade eterna (tradução minha).²⁴¹

De certa forma, a teologia sofre dessa insuficiência que é típica da academia, ela mais problematiza que traz experiência. Todavia, a necessidade de uma estética teológica não justifica que simplesmente seja deixada de lado a especulação em prol da poesia pura. É verdade que há poetas e artistas cuja palavra sobre Deus está condensada de tal forma na sua obra, que ela é já uma expressão de fé. Não significa, contudo, que um engajamento na estética por parte da teologia substitua a distinção entre os dois campos. Pode-se falar de uma complementaridade colaborativa. Arte e teologia mutuamente colaboram entre si com seus objetos, ao mesmo tempo que, numa dialética saudável, imagem e palavra comunicam, apesar dos conflitos que possam surgir.

Há de se ter a estética como uma fonte para teologia, tanto para a teologia histórica quanto para a reflexão teológica sistemática, segundo duas formas: primeiro como um locus de experiência, expressão e discurso explicitamente religioso (e teológico); segundo como um locus da experiência humana secular implicitamente religiosa ou suscetível à correlação com o

²⁴⁰ VILADESAU, 1999, p.13.

²⁴¹ RAHNER, Karl. Theological Investigations. Vol 4. Part 7. Christian Life. New York: Seabury Press, 1974, 364.

sagrado. A estética há de proporcionar à teologia ‘dados’ de seus três objetos (Deus, religião e a própria teologia).²⁴²

Como lugar da experiência explicitamente religiosa, a fonte da estética é muito simples de definir, porque sobram exemplos em que a imaginação, o sentimento, o símbolo, e a arte se mostraram um locus da fé e tradição cristã sobre a qual a teologia reflete. A história da arte do Ocidente está repleta de palavras, atos e arte que expressam isso. Em suas origens, parece que religião e arte formaram uma unidade, e, na sua continuidade, a religião incorporou sob a forma simbólica não conceitual uma quantidade enorme de obras. No cristianismo os afrescos das catacumbas, os mosaicos das basílicas, o canto gregoriano, as catedrais góticas, a pintura religiosa renascentista, o oratório barroco são talvez o locus mais evidente (e mais acessível) da tradição cristã no reino “estético”. É como se a dimensão da “estética teológica” servisse com um contraponto ao relato excessivamente conceitual da religião. A arte e o comportamento simbólico terminam por atingir aspectos da consciência que não são verbais, lugares onde o conceito é mera abstração, mas onde a beleza impera pelo excesso sem ser excessiva. Todavia, há limitações para o uso das artes como locus teológico.

Historicamente, grande parte da arte religiosa, especialmente aquela que se tornou clássica, foi, como a literatura, o produto uma classe de minorias educadas. Embora a arte fosse frequentemente voltada para as massas como meio de edificação e educação, sua produção era frequentemente dirigida por patronos eclesiásticos, de modo que refletia a teologia conceitual. Isso melhora seu uso como uma “ilustração” da teologia, mas ao mesmo tempo limita seu uso como uma “fonte” separada de dados sobre a experiência religiosa. A arte religiosa “oficial” tende a ser hierarquicamente controlada, conservadora e tradicional; portanto, uma boa dose de arte religiosa é imitativa e convencional. Há também as limitações da técnica da arte e do artista (tradução minha).²⁴³

Num segundo aspecto, a estética pode servir como fonte de reflexão teológica e como uma expressão do ser espiritual humano que incorpora implicitamente a transcendência. Não é isso que a arte faz a provocar sentimento e imaginação na busca pela beleza? Há uma transcendentalidade intrínseca à arte, embora nem toda arte expresse isso. A arte tem essa ambiguidade. Quando se trata da arte relacionada à teologia, ela traz consigo o fato de ser portadora da revelação divina como uma “coadjutora” à revelação das Escrituras.

Se admitirmos que é impossível reduzir todas as artes à arte das palavras, a questão que surge é: qual é a relação precisa entre teologia e estas artes? Na medida em que em todas as artes, e, também, a teologia, as pessoas se expressam, embora de maneiras

²⁴² VILADESAU, 1999, p.14.

²⁴³ *Ibid.*, p.17.

diferentes, as artes e a teologia estão mutuamente relacionadas. Mas a situação é mais complicada do que parece. Se a teologia é a autoexpressão consciente das pessoas sobre si mesmas a partir o ponto de vista da revelação divina, podemos apresentar a tese de que a mais perfeita teologia seria a que se apropriaria destas artes como parte integrante de si mesma. Nós poderíamos, então, argumentar que a autoexpressão contida num quadro de Rembrandt ou numa sinfonia de Bruckner é tão fortemente inspirada e suportada pela revelação divina, pela graça e pela autocomunicação de Deus, que nos diz, de uma forma que não pode ser traduzida adequadamente em uma teologia verbal, o que as pessoas realmente são aos olhos de Deus. Se, desde o início, não identificar a teologia com uma teologia que usa palavras, mas entendê-la como a autoexpressão humana total, na medida em que é apoiada pela autocomunicação de Deus nos fenômenos religiosos, as próprias artes seriam elementos constituintes de uma teologia adequada (tradução minha).²⁴⁴

A afirmações de Rahner corroboram o que foi dito aqui sobre Barth, quando citava Mozart. Na arte é possível encontrar não apenas formulações não verbais da tradição religiosa, mas também um locus de revelação, ou seja, da autocomunicação de Deus, aceita na consciência e liberdade humanas.

3.3.3 Beleza, Teologia e Teologia da Beleza

Uma vez introduzido brevemente alguns conceitos de estética e sua relação com a teologia, é preciso dar o último passo deste trabalho, porque não se buscou outra coisa que partir das Escrituras Sagradas para encontrar nela o que as palavras não são capazes de dizer, salvo a precariedade que carregam consigo, que a Beleza buscada é a revelada por Deus, que é Ele mesmo. Na Bíblia Hebraica, como no Testamento Cristão, a Beleza é a Glória de Deus. Verdade que o exposto até agora procurou exaltar a beleza que a teologia possui, caso não descuide de expressar essa beleza ao tocar o Mistério Divino. Mas é insuficiente restringir-se a uma leitura estética da forma como a teologia é capaz de falar de Deus. É preciso adentrar no Mistério e dar-se conta de que a teologia fala apenas quando é capaz de dar-se conta de que esta Beleza é o próprio Deus e não sua estrutura lógica, sistemática ou poética. Pode-se usar a poética e a arte para expressar a Glória, mas o fazer ‘poiético’ de Deus na Criação e na recriação da obra redentora revela o que Deus é, e sua Beleza se torna auto evidenciada. Von Balthasar proporá ir da Beleza da Teologia à Teologia da Beleza.

Karl Barth trata da glória divina (*Herrlichkeit*) baseada nas ideias bíblicas de *kabod* e *doxa*. Para que Deus não seja confundido com outro que não Ele mesmo, sua glória é a manifestação do seu ser divino de várias formas e torna evidente quem ele é.

²⁴⁴ RANHER, Karl. Theological Investigations. Art against the Horizon of Theology and Piety. Vol 23. 14. 163. New York: Seabury Press, 1974.

No Antigo Testamento *kabod* denota aquilo que constitui a importância e o valor de um ser, dando-lhe prestígio e honra porque lhe pertence (como por exemplo a riqueza). *Kabod* é a força interior, essencial e objetiva que um homem tem e que se expressa na força de sua aparência e atividade, na impressão que ele faz sobre os outros. *Kabod* é a luz, tanto como fonte quanto como radiação. Neste sentido, *kabod* é atribuído a YHWH, e o ser e a presença e atividade de YHWH são descritos em termos de várias formas naturais de luz, o raio ou o sol ou fogo, e são reconhecidos nestes fenômenos naturais. A glória ou honra de Deus é o valor que o próprio Deus cria para si mesmo (em contraste com o que Ele não é) simplesmente revelando-se a si mesmo, assim como a luz só precisa de si mesma e só tem que ser luz no meio da escuridão para ser brilhante e espalhar brilho em contraste com toda a escuridão do céu e da terra. É desta forma que Deus é glorioso. É desta forma que a glória pertence a Ele, e, em sentido literal e verdadeiro, somente a Ele. Somente Deus é luz neste sentido. Todas as outras luzes, e também todas as outras glórias (especialmente toda a glória dos homens) só podem copiá-lo. Só pode ser a glória que não é a posse dos que O têm, mas que lhes é concedido e pode ser tirado deles novamente. Pertencendo a Deus e, portanto, somente para Deus, a glória é a substância de sua presença em Israel. A glória é o próprio Deus em sua atividade como Rei de Israel, seu líder, governante e salvador, não escolhido por Israel, mas Ele mesmo escolhendo Israel. Aquele que, portanto, mora no Sinai, na nuvem que vai diante do povo, no tabernáculo e na arca, no templo e na terra prometida (tradução minha).²⁴⁵

Para Barth, são muitas as definições da glória de Deus. É o próprio Deus na sua verdade e na sua capacidade de agir dando-se a conhecer como Deus. Em sua essência, “glória” refere-se à liberdade de Deus de amar. É a verdade, o poder e o ato de sua autodemonsração. Nisto consiste o seu amor. A glória é a “soma” autoreveladora de todas as perfeições divinas. É a plenitude da divindade de Deus, a realidade emergente, autoexpressa e automanifestante de tudo o que Deus é. É o estar de Deus na medida em que este é em si um ser que se declara como tal. A glória de Deus não é apenas a autossuficiência divina, mas a liberdade essencial de Deus como aquele que não é condicionado ou controlado por qualquer autoridade superior. Enquanto nada lhe falta, a suficiência de Deus serve a todos os outros seres, para que não lhes falte nada. Neste sentido, a glória de Deus também pode ser descrita, de acordo com o pensamento bíblico, como o “brilho” e a “luz” de Deus, porque, por meio de sua luz não se caminha nas trevas.

A suficiência de Deus significa que Deus é alegre em essência, e que em Deus as criaturas encontram sua realização e alegria. O ser das criaturas é essencialmente “extasiado”, centrado fora de si. Deus os quer e os ama porque, longe de terem sua existência a partir de si mesmos e seu significado em si mesmos, eles têm seu ser e existência no movimento da autoglorificação divina, na transição para eles de sua alegria imanente. A glória de Deus é, portanto, a alegria que brota do seu ser divino que, como tal, brilha a partir dele, transborda em sua riqueza, se faz uma superabundância não satisfeita consigo mesma, e termina por se

²⁴⁵ BARTH, Karl. Church Dogmatics. Vol. II – The Doctrine of God § 31 – The Reality of God II. London: T&T Clark, 2009, [642], p. 211.

comunicar. Dessa alegria autocomunicante do poder divino advém o conhecimento de sua glória pela beleza que traz consigo ao se comunicar. A “beleza” divina se torna a expressão da sua grandeza. Se é possível dizer que Deus é belo, ao dizer isso, se sente a sua luz e essa luz ilumina as mentes.²⁴⁶

A luz que brota da beleza de Deus reconhecida em sua glória demonstra seu poder de poder de atração, que fala por si só, que ganha e conquista, que atrai a todos por causa da sua beleza. Ao comunicar-se por meio de sua beleza, Deus atrai todos para si. Quem é atraído por essa beleza desfruta do prazer que superabunda na sua presença, e termina admirado com tanto amor autocomunicado. Passa a reconhecer e afirmar como Ele é agradável, desejável, cheio de prazer e belo. Dessa maneira, a forma do ser divino é repleta de beleza divina. Onde Ele é reconhecido por meio de sua forma de ser divino, Ele será necessariamente sentido como beleza. Inevitavelmente, quando o ser divino perfeito se declara, também irradia alegria na dignidade e poder de sua divindade, e assim libera o prazer, o desejo e o prazer dito acima, e é desta forma persuasivo e convincente. E essa forma persuasiva e convincente deve necessariamente ser chamada de beleza de Deus.

Se podemos e devemos dizer que Deus é belo, dizer isto é dizer como Ele esclarece, convence e nos persuade. É para descrever não apenas o fato nu de sua revelação ou de seu poder, mas a forma em que ela é um fato e é poder. É para dizer que Deus tem esta força superior, este poder de atração, que fala por si, que vence e conquista, no fato de que Ele é belo, divinamente belo, belo à sua maneira, de uma forma que é apenas sua, bela como a beleza primordial inatingível, mas realmente bela. Ele não a tem, portanto, meramente como um fato ou um poder. Ou melhor, Ele a tem como um fato e um poder de tal forma que Ele age como Aquele que dá prazer, cria desejo e recompensas com prazer. E Ele o faz porque é agradável, desejável, cheio de prazer, porque só Ele é o primeiro e o último. Deus nos ama como Aquele que é digno de amor como Deus. Isto é o que queremos dizer quando dizemos que Deus é belo (tradução minha).²⁴⁷

Para Barth, aquilo que se conhece da beleza de Deus vem exclusivamente da revelação, e, portanto, é centrado em Jesus, a imagem da glória de Deus. Ela está na encarnação do Filho, mas também na unidade dos atributos divinos e da Trindade. Sua unidade, atributo divino, se expande na ideia de que o ser de Deus não é fechado em si, mas aberto à autocomunicação que a trindade econômica oferece por meio do que revela de Deus. Esta revelação mostra quem Ele é, enquanto atrai pela alegria que irradia e conquista. Essa é a razão para dizer que ele é lindo.

Ainda assim, mesmo insistindo na categoria do belo como necessária para uma explicação teológica da glória de Deus, Barth reconhece um certo “perigo” em seu uso. É a

²⁴⁶ VILADESAU, 1999, p. 25-26.

²⁴⁷ BARTH, 2009, [651], p. 220.

conexão com a ideia de prazer e desejo que o conceito secular do belo possui. Afirmar que Deus é belo, não pode comprometer ou negar a majestade, a santidade e a justiça que são outros fundamentais atributos de Deus. A beleza não pode substituir a justiça, nem a santidade, como se o luminoso esplendor divino fosse suficiente para a sua autocomunicação. A característica da forma divina como Deus se autocomunica envolve a exigência de sua justiça, porque sendo justo atrai também para a vida justa. Do mesmo modo, aquele que é Santo atrai para a vida na santidade. Isto significa que não é preciso cair nem na tentação do esteticismo, nem numa certa desconfiança de que a teologia da beleza não deva ser tomada como uma chave de leitura da revelação divina.²⁴⁸

O ponto de partida que Barth oferece sobre a “Glória”, ao tocar a noção de beleza na teologia, abre a reflexão que se pode fazer com Balthasar. Se está correto o que Barth propõe, a “estética teológica” de Balthasar segue esse axioma, todavia procura oferecer uma “correção”, porque a rejeição da teologia protestante à estética como resultado de sua recusa à analogia do ser é um problema teórico importante.

No entanto, para a estética, este julgamento é apenas um uma limitação, uma destruição da ponte entre a beleza natural e sobrenatural? Supondo que a linha ascendente que indicamos não seja, em sua totalidade, errada, que o momento ocorre quando o espírito irradia de dentro e se autogera em sua própria forma, sem prejuízo de sua autonomia espiritual, ou melhor, para verdadeiramente conquistá-la, deve se submeter, para encontrar a lei interior de sua própria expressão, como “matéria espiritual” (ὑλη νοητή), à intervenção forjadora de uma mão superior. Supondo, portanto, que se dá, no fenômeno da inspiração, o instante sempre previsto pelo homem pagão, mas experimentado apenas na fé pelo cristão, no qual a inspiração do próprio ‘eu’ é misteriosamente transcendida em uma inspiração gerada gerado pelo gênio, pelo demônio, pelo Deus residente, pelo qual o espírito que esconde Deus (*enthous-iasmos*) obedece a uma instância superior que, como tal, implica uma forma e é capaz de realizá-la: então não é correto rejeitar uma analogia intrínseca entre as duas formas ou os dois graus de beleza (tradução minha).²⁴⁹

Essa recusa é consistente com uma dialética e não com uma concepção analógica da relação entre graça e natureza. Recusar a analogia do ser e a ênfase na gratuidade da graça levam a teologia protestante a conceber a beleza apenas em termos de evento, e a desconfiar de quaisquer ideias de qualidades inerentes nas quais os seres humanos possam repousar ou que possam manipular.²⁵⁰ Isso termina com uma rejeição completa da estética e que leva a uma concepção truncada de fé. Por sua vez, em contraste com Barth, Balthasar coloca a estética no contexto da tradição metafísica platônica e aristotélica da analogia do ser. Isso permite que ele

²⁴⁸ VILADESAU, 1999, p. 28.

²⁴⁹ BALTHASAR, 1975, p. 26.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.38.

desenvolva uma teologia cristã à luz da beleza como “o terceiro transcendental”, junto do ser e do bem. Confrontando beleza e revelação na teologia dogmática, a estética pode ser restaurada à teologia como uma artéria principal que havia sido abandonada.

Há duas formas, portanto, para restaurar a dimensão estética da teologia: permanecer com a beleza interior da teologia e da própria revelação; ou ir além disso e sondar a possibilidade de haver uma relação genuína entre a beleza teológica e a beleza do mundo.

Que essa desestetização não satisfaz mais ninguém é, todavia, claro e surge a questão de qual caminho deve ser seguido. Se deve ser aquela de Barth que redescobre a beleza interior da teologia e da própria revelação, ou aquela que vê possível, realmente inevitável e imposto, um autêntico encontro desta beleza teológica com a beleza do mundo e, portanto, apesar de todos os perigos inerentes a essa tentativa, um autêntico encontro também com a antiguidade (uma possibilidade implícita na posição de Barth) – tradução minha.²⁵¹

Ao escolher a segunda, Balthasar reconhece que o hábito do homem de chamar de belo apenas o que o atinge como tal parece insuperável, ao menos no mundo. Todavia, isso traz o risco de que uma teologia que use tais conceitos deixe de ser uma “estética teológica”, ou seja, a tentativa de fazer estética no nível e com os métodos da teologia. O resultado é a deterioração em uma “teologia estética”, onde sobressaem apenas os pontos de vista atuais de uma teoria da beleza no interior do mundo. Para que isso não aconteça, Balthasar propõe aplicar categorias estéticas de forma análoga e transcendental, e conceber a estética teológica não como uma teologia autopermanente, mas como parte do projeto teológico maior.

Curiosamente, a obra de Balthasar “Glória”, que trata do projeto de uma estética teológica, está inserida numa tríade que une a teo-dramática e a teo-lógica. Significa dizer que a restauração da estética à teologia não pode prescindir da lógica e da ética, pretendendo dominar a teologia no lugar delas. Somente no contexto maior da ética e da dogmática é que uma estética teológica se justifica como um olhar na economia da teologia cristã. A revelação exige uma dimensão adicional do engajamento que a estética teológica indica, mas não lida diretamente. A manifestação de Deus se dá no encontro, na criação e na história, entre a liberdade divina infinita e a liberdade humana finita. Deus não quer ser apenas “contemplado” e “percebido” por nós. A estética permanece no plano da luz, da imagem e da visão, mas essa é apenas uma dimensão da teologia. Há eventos, há ação, há drama. Deus age para o homem e este o responde através de decisão e ação. A dimensão ética é necessária à teologia e não pode ser substituída pela percepção que a beleza divina provoca em nós. Aliás, tal experiência de

²⁵¹ BALTHASAR, 1975, p. 69.

visão da glória de Deus não faz outra coisa que implicar uma profunda mudança no *modus operandi* daquele que foi tocado pela Graça. Mas não somente o drama do humano e da ação divina no interior da liberdade humana se sobressaem. Estética e ética precisam de uma reflexão metódica. O evento dramático precisa ser transposto em palavras e conceitos humanos para fins de compreensão, proclamação e contemplação. É na lógica da estrutura de uma teologia bem fundamentada que é possível propor ao humano uma maior e mais profunda compreensão da glória de Deus. Com esse aparato teórico é possível ver como essa luz resplandecente atrai todos para si e os transforma em novas criaturas.²⁵²

A reflexão de Balthasar se amplia ao considerar os conteúdos do drama e da lógica como partes integrantes de uma estética teológica. Ele vê a estética teológica como tendo duas fases. Primeiro há uma “teoria da visão”, ou teologia fundamental. Esta é “estética” no sentido kantiano como uma teoria sobre a percepção da forma da autorevelação de Deus. Em segundo lugar está uma “teoria do êxtase”, que é a teologia dogmática, “estética” como uma teoria sobre a encarnação da glória de Deus e a conseqüente elevação do homem para participar dessa glória. É nesse segundo momento que a “estética” se torna de fato uma teoria da beleza. É uma definição de “beleza” estritamente teológica.

Scheeben foi apresentado aqui apenas como representação para mostrar a credibilidade de uma possível purificação de uma teologia exageradamente “estética”, como havia sido iniciada por Herder e que dominou o Romantismo, e sua transformação em uma estética teológica, ou seja, uma teologia que não trabalha principalmente com as categorias teológicas da estética filosófica do mundo, especialmente da poesia, mas que ganha sua própria concepção de beleza, com um método genuinamente teológico, a partir dos dados da própria revelação. Portanto, não é necessário que a teologia, como acontece com frequência em nosso século, renuncie consciente ou inconscientemente à dimensão estética por fraqueza, esquecimento ou falsa cientificidade. Essa seria, então, obrigada a sacrificar uma boa parte, se não a melhor parte, de si mesma.²⁵³

O terceiro sentido da “estética” como uma teoria da arte não é do interesse do projeto de Balthasar, ainda que pudesse ser um objeto de apoio à reflexão sobre a beleza. Mas a beleza deve ser concebida transcendentemente, e sua definição deve começar a partir de Deus. O caminho para alcançar a Deus nos vem pelo Filho encarnado. Não se pode falar da beleza de Deus sem se referir à forma com a qual Deus aparece e se mostra na história da salvação. Do que sabemos da sua autorevelação na história e na encarnação deve tornar-se para nós o próprio

²⁵² VILADESAU, 1999, p. 30.

²⁵³ BALTHASAR, 1975, p. 101.

ápice e arquétipo da beleza no mundo. O que Balthasar pretende por “estética teológica”, então, é essencialmente uma teologia centrada cristologicamente na revelação.²⁵⁴

O que Israel chamava *kabod* e o cristianismo chama *doxa* é algo que pode ser reconhecido apesar de todos os incógnitos da natureza humana e da Cruz. Isso significa que Deus se manifesta e irradia o esplendor de seu amor para que o verdadeiro amor manifeste a verdadeira beleza. Para a glória de Deus o mundo foi criado, através dele e para seu bem o mundo também é resgatado. E somente a pessoa que é tocada por um raio dessa glória e tem uma sensibilidade incipiente para o que é o amor desinteressado, pode aprender a ver a presença da vida divina em Jesus Cristo. A *aestheisis* - o ato de percepção, e o *aestheton* - a coisa particular percebida (amor radiante), juntos, informam o objeto da teologia. O glorioso corresponde no plano teológico ao que o transcendental da beleza está no plano filosófico. Pode-se dizer que a beleza é o último atributo abrangente de ser tão abrangente como tal, seu último e misterioso brilho, o que o torna amado como um todo, apesar da terrível realidade que pode esconder para o indivíduo existente. Através do esplendor do ser, de dentro de suas profundezas primitivas, os estranhos sinais dos eventos bíblicos, cuja própria contrariedade a todas as expectativas humanas revelam sua origem supranatural, brilham com essa glória de Deus, cujo louvor e reconhecimento preenche as Escrituras, a liturgia da Igreja e os lemas dos santos fundadores das ordens religiosas.

O que é o “anjo de YHWH” no Antigo Testamento? O que faz seu poder irradiante, a face esfugente daquele que é sem rosto, o esplendor flamejante de seu poder e presença, a glória e o terror de sua luta com o homem Jacó (Gn 32,25-33), o seu atentado contra a vida de Moisés (depois do qual sua esposa circuncida seu filho e toca o sexo de Moisés com seu prepúcio circuncidado, dizendo: ‘verdadeiramente tu és meu esposo de sangue’, e YHWH o deixou. Ex 4,24-25). Este é um mito primitivo que precisa absolutamente ser desmitificado? Ou será antes a experiência sem precedentes de Deus em formas de revelação que, como a maioria das formas da “religião dos pais”, não podem ser exclusivamente explicados nem totalmente como “deuses”, nem totalmente como “anjos”? (tradução minha).²⁵⁵

A estética teológica que Balthasar propõe faz com que a percepção do divino se dê sem que uma relação como o cosmos imperfeito e com o homem obscureça essa beleza, mas faz com que resplandeça na imperfeição de ambos.

Teologicamente isso significa que o mistério indescritível do amor de Deus se abre para a reverência e adoração por parte do sujeito (*timor filialis*) e também, que o esplendor de Deus, superando a transcendentalidade da beleza filosófica, revela e se

²⁵⁴ VILADESAU, 1999, p.31.

²⁵⁵ BALTHASAR, 1975, p. 469.

autentica precisamente em sua própria antítese aparente (na *kenosis da* descida ao inferno) como o amor altruísta servindo o amor. Assim, a Glória do Senhor aponta não apenas para o centro adequado da teologia, mas também para o coração da situação existencial do indivíduo.²⁵⁶

Essas considerações nos permitem ver com mais precisão o sentido em que a teologia de Balthasar é “estética”, porque consiste numa reflexão sobre o que nos permite perceber o drama da Cruz bem com seu *descensus*, e a Ressurreição como a revelação da glória divina.

Em Balthasar a beleza possui os dois elementos essenciais à sua compreensão, a “forma” e o “esplendor”. A “forma” em si é vista como o esplendor, como a glória do Ser. A forma das coisas é a presença neles das “profundezas” do ser, e um apontar além de si para essas profundezas. O centro da estética teológica de Balthasar, portanto, é a contemplação e a compreensão da “forma” da revelação de Deus em Cristo e nas Escrituras. A legitimidade do projeto reside na analogia da beleza e, portanto, na analogia do teológico à estética. À contemplação da forma de Cristo corresponde a contemplação estética que contempla de forma constante e paciente as formas que a natureza ou a arte oferecem à sua visão. A beleza, portanto, não está na forma como a teologia se ocupa de dizer o modo como a Glória de Deus, ela mesma a beleza que se busca, se manifesta na revelação. Isto é importante e fundamental. Mas a beleza está precisamente na própria forma dessa mesma revelação. A teologia é que precisa adentrar nessa forma para aprender a falar dela.

3.3.4 Corolário

A síntese de alguns pontos da teologia de Balthasar, brevemente descrita acima, fornece um ponto de partida conveniente para uma discussão sobre o lugar da estética teológica dentro do empreendimento teológico como um todo. Mas o objetivo era chegar a uma noção de “estética teológica” que servisse aos propósitos originais deste trabalho, porque não foi feita outra coisa que tocar na percepção provocada ao deparar-se com o Santuário do Deserto. Era belo, e essa beleza era o esplendor de YHWH?

Em sentido mais amplo uma estética teológica inclui a “teologia estética”, porque ela é o uso pela teologia da linguagem, do método e conteúdo do campo estético. A arte de fazer o discurso teológico afeta a beleza dos mesmos como uma “teopoeisis” adequada a todos os ramos e tipos de teologia. A aplicação da teoria estética (por exemplo, análise literária) aos conteúdos teológicos é mais pertinente às “especialidades funcionais”, tais como a pesquisa, a

²⁵⁶ VILADESAU, 1999, p. 32.

interpretação, a história e as comunicações. As demais especialidades, tais como a dialética, os fundamentos, as doutrinas e as sistemáticas, são o principal campo da estética teológica em seu sentido mais estreito. Ela vai usar os pontos de partida propriamente teológicos, categorias e métodos para formular um relato da percepção (incluindo sensação e imaginação), da beleza e das artes.

Mas trazer essa questão ao centro do trabalho realizado até aqui teve um segundo intuito, o de abrir um ponto de inflexão ao esforço apenas histórico, arqueológico, filológico e analítico de alguns pontos tocados ao longo do caminho. Decerto que não se pode deixar de fazer teologia a partir do que se possui como arcabouço fundamental para a tarefa. Contudo, não se podia fazer teologia sem passar pela estética, mais precisamente sobre a arte, e mais amplamente sobre a beleza, porque essa é a categoria fundamental buscada todo tempo. A feitura teológica, portanto, deveria passar pela reflexão daqueles autores que se debruçaram sobre o modo de fazer teologia acerca da beleza. Como foi possível ver, enquanto preponderou a ideia de uma teologia bela, a forma de fazer foi buscada na qualidade estética dos que tomaram a estética como um ponto de partida similar à disputa sobre a arte na filosofia moderna. Contudo, a proposta de Balthasar e Rahner é adentrar na forma do Mistério para reconhecer que a beleza é Ele próprio, e que Ele ilumina e atrai todos para si. Isso traz a possibilidade de compreender um aspecto do Santuário do Deserto que pode ter passado despercebido. Qual seja, que a sua arte produzida, a beleza das formas dos objetos, da sua arquitetura e feitura, a técnica e a qualidade dos artistas escolhidos e preenchidos com o Espírito de Deus, não fazem outra coisa que reverberar, limitadamente, a glória de Deus, e que somente com sua glória em si mesma autocomunicada aos que se aproximavam da tenda, Ele mesmo se dava a conhecer, amar e atrair todos para si.

O Santuário do Deserto pode ser dito, então, o arquétipo original do modo como a Beleza se autocomunica na beleza que a construção do santuário primitivo revelou aos que o fizeram, seus artistas, e aos que experimentaram a presença de YHWH por meio da beleza artística feita nas técnicas e matérias que seus construtores dominavam. A arte e a arquitetura são um fenômeno essencialmente humano. A maneira como elas produzem experiência de fé é também uma experiência profundamente humana. A beleza, resultado do esforço que a arte produz ao ser admirada indica que o objeto central do artista é a própria beleza.

Ao buscar apresentar neste trabalho o extraordinário fenômeno humano da arte e da arquitetura do Levante Sul, à luz do texto que narra a construção do primeiro santuário do povo que YHWH escolheu para si, pretendeu-se tatear os objetos que a história conservou e a

arqueologia oferece como tarefa. Mas não somente isso, também era tarefa ensaiar uma reflexão que fosse resultado desse esforço, qual seja, reconhecer uma reflexão sobre essa arte que significasse uma expressão do modo como a beleza pode ser uma categoria razoável da teologia.

CONCLUSÃO

Arte, beleza e estética não são categorias fáceis de serem definidas. Uma grande parte dos autores apresentam tantas definições conflitantes, que se tornou comum recusar uma reflexão que as tome como um ponto de partida. Consciente dessa dificuldade, o percurso buscado neste trabalho não se recusou enfrentar esses desafios. O ponto de partida foi tomar um trecho da Bíblia Hebraica (Ex 31, 1-11) que sugere a existência de uma forma de fazer arte que ficou restrita a uma leitura exegética e hermenêutica da narrativa. Isto, por si só, não consiste num problema, porque esse é o método da exegese e da hermenêutica bíblica comumente aplicado pela maioria dos autores. O método, contudo, não exclui a possibilidade de um novo olhar, uma vez que essa tarefa foi realizada nos últimos vinte e cinco anos por diversos arqueólogos que empreenderam uma releitura das concepções de arte relacionadas aos povos com os quais a narrativa bíblica está profundamente relacionada. Tanto o esforço de se fazer um estudo sobre o Israel antigo quanto daquele do período pós-exílico envolve a necessidade de conhecer a história desses povos. Curiosamente, não foi o Egito o protagonista dos eventos que a maior parte da Bíblia Hebraica narra. Este é preponderante na saga inicial da formação do Antigo Israel. Mas foi em grande parte a Mesopotâmia, palco de numerosos reinos que se sucederam em impérios fortes e dominadores, tais como assírios, babilônicos e persas aquemênidas. Foi durante o domínio deles que grande parte importante do drama narrado pelo povo das Escrituras Sagradas foi repensado e escrito.

A arte produzida na Mesopotâmia foi exuberante. Parte deste trabalho trouxe não somente exemplos, mas conceitos e reflexões importantes para definir que aquela arte não passou despercebida para o judaísmo, ainda que essa tarefa não esteja totalmente clara nos estudos atuais. É verdade também que a arqueologia bíblica tem dificuldades em apresentar elementos objetuais, artefatos e construções arquitetônicas que possam desfazer a ideia preponderante de que o Levante Sul produziu pouco, e parece de fato periférico frente à produção artística mesopotâmica. Contudo, a riqueza imagética dos textos da Bíblia Hebraica pode esconder uma correlação de forças e influência que está em processo de investigação pela exegese iconográfica. Ainda assim, o trabalho não se centrou numa investigação imagética, mas na busca de uma conceituação a partir da arte tomada num sentido mais amplo, que pôde considerar as definições da narrativa, representação, ritual e outros elementos que caracterizam a produção artística do Antigo Oriente Próximo.

O percurso escolhido foi começar por situar o texto de Ex 31,1-11 dentro do contexto da obra do Êxodo, cuja narrativa é a saga da saída do Egito e o caminho percorrido até a entrada na Cananeia. O Santuário do Deserto, nomeado em algumas partes deste trabalho como Santuário Tenda primitivo, é o primeiro santuário erguido pelos peregrinos no deserto. A hipótese da sua existência primitiva apresentada por Homan no primeiro capítulo é um esforço de romper a definição majoritária de que a narrativa é exclusivamente obra do judaísmo posterior ao exílio da Babilônia. Mas reduzir as técnicas e a sofisticação apresentadas no santuário como características tardias ignora que elas já eram praticadas na Idade do Bronze pela maioria dos povos mesopotâmicos. Era uma arte já existente. Se o relato é tardio, o modo como o Santuário do Deserto foi edificado não pode ser tratado como uma simples invenção tardia. Quando se fala do modo como foi feito, trata-se de considerar as técnicas e o material usado em diferentes produções artísticas do entorno de Israel e de Judá. Todavia, isto não é suficiente para pôr a narrativa naquele lugar e tempo que a saga conta. Mas este é outro aspecto que o trabalho não buscou, apenas tateou.

O fato é que: uma arte rica em detalhes, seja na arquitetura, seja nos objetos do Antigo Oriente Próximo, demonstra que ela é suficiente para exigir uma releitura da sua produção, coisa que ainda não foi realizada suficientemente sobre o que se fez no mundo judaico antigo. Em determinado lugar da reflexão, um dos objetos do Santuário do Deserto, a menorá, foi proposto como uma hipótese de execução artística importante, porque se trata de um candeeiro comum nos templos fixos ou nos santuários móveis de muitos povos do Antigo Oriente Próximo. Nada mais simples de constatar, porque a lâmpada foi usada tanto no ambiente doméstico quanto nos lugares cúlticos, neste caso, ora para simplesmente iluminar, ora para fazer parte do ritual inerente à vida cúltica desses povos. A menorá é, por assim dizer, uma sobrevivente das peças criadas para o santuário primitivo. Ela aparece ao longo da narrativa no Santuário de Silo, no Templo de Salomão, e no Templo reconstruído várias vezes após o exílio. É testemunhada nos textos de Flávio Josefo, nas inscrições de paredes de casas da Jerusalém do tempo herodiano e em moedas do período de Matatias Antígono, além de estar esculpida no Arco de Tito como um dos elementos principais trazidos para Roma entre os despojos de guerra. Se ela existiu no período em que o santuário primitivo talvez tenha sido erguido, a arqueologia não pode corroborar. Mas sua existência real, embora tardia, dá um sinal de sua importância, além de sugerir uma produção artística relevante durante o período em que foi executada como peça litúrgica.

Num terceiro momento, foi preciso voltar-se para o texto de Ex 31,1-11 para propor uma análise de sua forma e estrutura a partir do texto em hebraico. Apresentar uma tradução literal visava permitir extrair da estrutura interna do texto os elementos relacionados a uma produção artística que a narrativa pudesse conter. Estão lá o projeto divino, a escolha dos artistas, o preenchimento da capacidade divina de execução do projeto, o quê do projeto deve ser executado, a matéria que compõe os objetos e a estrutura da tenda, e detalhes importantes que reverberam as últimas conclusões arqueológicas: o papel dos artistas na sociedade do Antigo Oriente Próximo. A nomeação dos artistas Bezalel e Ooliab indica a proeminência e a importância deles na execução do Santuário do Deserto, seja na produção em si dos seus elementos, seja na liderança que pudessem ter sobre os demais artistas desconhecidos e não nomeados no texto. As figuras de Bezalel e Ooliab foram trabalhadas por textos de autores judeus, Fine e Feldman, cujo olhar, a partir do judaísmo, permitiram explorar as características desses artistas, inclusive sob o ponto de vista de ‘arquitetos’ de uma obra para a qual foram chamados e repletos do Espírito de Deus.

Porém, um tema repetia-se sempre no percurso e impunha uma pergunta importante: como falar de produção artística com a existência da tradicional aniconia judaica como pano de fundo teórico? Questão que se resolveria de forma simples, uma vez que a arte não se resume à produção exclusiva de imagens cúlticas, sejam pictóricas ou escultóricas. Há arte em formas de elementos que não são miméticos. É um problema que esbarra na tese aristotélica sobre a arte, onde a *technê* depende da *mimêsis*. Mas a construção teórica do Estagirita não é se aplica à toda produção artística do Antigo Oriente Próximo, em que alguns artefatos exuberantes não são forma mimética. Contudo, a aniconia judaica é uma questão real, e se impôs como um obstáculo à produção de imagens, fossem artísticas ou não. Ainda assim, os templos de Salomão e o templo reconstruído depois do retorno da Babilônia eram carregados de imagens e detalhes artísticos que o próprio texto da Bíblia Hebraica cita diversas vezes. Por outro lado, a recusa na reprodução de imagens estava associada diretamente às tentações constantes que a narrativa hebraica traz do culto a deidades de tantos tipos e formas, cujo estudo dessa riqueza imagética foi objeto de uma breve análise empreendida com o apoio de Lewis. Muito do esforço atual na catalogação desses objetos, cujo detalhamento imagético revela uma verossimilhança com partes dos textos hebraicos, é objeto da atual exegese iconográfica. Esta ciência é uma tentativa de identificar a extraordinária correlação entre o que a arqueologia possui no seu conjunto de material do Levante siro-palestinense e o texto bíblico. Esse trabalho não só reforça a importância de olhar a literatura que consiste na força da tradição judaica, pois são povo da

palavra e não das imagens, mas ver que essa literatura não podia simplesmente estar recheada de ricas imagens usadas na sua estrutura poética, sem que estivesse de alguma forma em contato com essas representações reais em objetos e projetos arquitetônicos. Os autores da Bíblia Hebraica que usaram construções literárias com imagens belas parecem estar de alguma forma em contato com as representações reais do mundo em que viviam. Essas imagens são hoje entendidas como produção artística, como arte do Antigo Oriente Próximo.

Um último passo era necessário para fechar o percurso, porque ao falar de arte, necessariamente seria preciso falar da beleza e do belo. Outrossim, não se poderia deixar de propor uma reflexão teológica, uma vez que apenas expor os argumentos do ponto de vista histórico e arqueológico deixaria o texto incompleto. Mas, para tratar da reflexão teológica que o texto escolhido propunha, não se deveria centrar-se apenas numa teologia sobre a natureza divina do Deus do Santuário e do seu chamamento à execução do projeto que Ele pensou para ser o lugar da sua ‘habitação’ junto ao povo que caminhava. O tema central deste trabalho é uma investigação sobre a produção de arte tomada a partir da análise da narrativa de Ex 31,1-11. Ao tratar da arte, inevitavelmente o conceito de estética se torna parte integrante da reflexão. Foi o exercício teórico da última parte do capítulo terceiro. Teólogos contemporâneos se propuseram a repensar o papel da teologia na sua relação com a estética, ou seja, como a reflexão teológica se deixar tocar pelo tema da beleza e do belo.

Foi necessário primeiro expor alguns conceitos de beleza tomados a partir da reflexão filosófica que definiu desde Baumgarten o que seria estética. Muito antes, o belo era categoria fundamental no pensamento grego, associado à questão da verdade e do bem. No mundo moderno se tornou a ciência da cognição dos sentidos e a ciência da percepção dos sentidos, ou qualquer outra proposta que terminou por afastar a estética da teologia, porque parecia falar de uma ciência da beleza exclusiva a um grupo capaz de percebê-la e refletir sobre ela. A arte e sua reflexão seriam restritas a poucos capazes de experimentar a beleza. Essa beleza reservada a uma elite foi recusada pela reflexão teológica. Contudo, não se podia simplesmente permanecer nessa recusa à estética, sem correr o risco de se fazer uma teologia presa somente à lógica e ao drama.

O argumento trazido por Rahner, Barth e Balthasar ofereceram uma releitura da relação entre estética e teologia. Barth, em especial, permaneceu na linha teológica protestante de centrar a estética à forma bela que a teologia pode possuir, na medida que encontra na revelação a beleza esplendorosa de Deus que se autocomunica na história. Essa comunicação divina aparece no *kabod* hebraico e é epifânica na encarnação do Filho, que revela a *doxa* divina na

história. Ranher e Balthasar criam na necessidade de adentrar o Mistério divino dessa autocomunicação. Se a glória é o esplendor da natureza divina por excelência, ela acontece na encarnação do Filho, na experiência da morte e na recriação que a ressurreição porta consigo. A Glória é cristocêntrica por excelência, mas ela não exclui o humano, porque o caminho de Deus é o caminho do humano. A luz que resplandece nas trevas, como afirma o precônio pascal, é a luz de Cristo, a beleza por excelência, porque ela revela quem Deus é para o homem.

Não é cair no esteticismo reconhecer que a beleza divina se dá na forma do belo que se manifesta no Filho encarnado. O humanismo trazido pela encarnação mostra que a opção redentora divina não é um ato fora do humano, pelo contrário, passa pelo drama humano até as últimas consequências. O comprometimento que a morte traz, mais forte que a vida no olhar pessimista do descrente, é, porém, um caminho pelo qual é preciso passar, da mesma forma que a glória divina passou, iluminando a própria morte com sua presença. Mesmo a recusa de Deus que a ideia do pecado carrega consigo é digna de louvor: *O felix culpa, quae talem ac tantum habere meruit Redemptorem.*

Reconhecer que o mundo foi criado para a glória de Deus, e que, através dele e para seu bem, o mundo também é resgatado, imprime novo caráter à reflexão teológica que se faz sobre a beleza. Assim, a *aestheisis*, que é o ato de percepção, e o *aestheton*, que é a coisa particular percebida, o amor radiante, por exemplo, se tomados juntos, terminam por dar a forma do objeto da teologia. Uma estética teológica não pode deixar de ser uma teologia sobre a beleza, a beleza entendida como a revelação divina por excelência na encarnação do Verbo, beleza esta que dá forma ao mundo novo resgatado por ela.

Em que sentido é fundamental, portanto, que uma teologia da beleza esteja relacionada com a reflexão pela busca da arte na narrativa de Ex 31,1-11? O Santuário do Deserto é o primeiro locus da revelação divina da beleza que é Deus mesmo se revelando. Lugar pensado, analogamente no sentido arquitetônico e artístico, como o lugar onde sua presença pode ser experimentada. Não seria arte o modo de fazer humano que busca tocar, ainda que precariamente, essa forma de beleza resplandecente que fala de Deus mesmo? O tempo todo é a arte literária que se ocupa disso, e é precisamente o que este autor que lhes escreve faz com suas palavras débeis. É um esforço particular de falar de Deus e de sua autocomunicação que se dá na história por meio do seu Filho encarnado, morto e vivo pela ressurreição. É possível dominar uma técnica e formas que reproduzam com a mesma precariedade objetos, imagens, e construções simbólicas ou não. Elas são representativas de uma forma de beleza que só é experimentada quando se está frente à beleza divina que comunica seu amor e se entrega,

atraindo tudo e todos para si, porque a luz faz isso, conduz o olhar, educa a visão e protege da escuridão.

Os artistas do Santuário do Deserto não eram desconhecidos. Eles tinham e têm nomes. Cada artista sacro tem um nome. Só pode realizar uma obra destinada a revelar a beleza cujo belo não está na forma externa, mas na forma como ela se manifesta, quando ele está repleto do mesmo espírito divino que lhe será um mestre na Beleza, que é Deus mesmo. A obra do Santuário Tenda primitivo pode ter se desfeito no tempo, típica característica da precariedade intrínseca da arte humana. Contudo, ela permaneceu como uma obra artística que é a literatura, como uma narrativa, outra forma de fazer arte, como uma expressão humana da percepção que se faz da beleza, quando a glória de Deus se manifesta. Num duplo movimento, a arte transforma ao mudar no tempo e nos meios pelos quais se expressa, transformando-se, mudando de formas. Mas é transformada, na medida que a mão do artista não faz outra coisa que desfiar o novelo das possibilidades que a arte traz consigo ao tocar a Beleza, que é Deus mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge Introduction to Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ACKERMAN, Susan. **Warrior, Dancer, Seductress, Queen: Women in Judges and Biblical Israel**. New York: Doubleday, 1998, p. 90-117.
- AHARONI, Yohanan. **The Archaeology of the Land of Israel**. Philadelphia: Westminster, 1978.
- ALBRIGHT, William F. **The Archaeology of Palestine**. Baltimore: Penguin Books, 1949.
- ALTMAN, Rick. **A Theory of Narrative**. New York: Columbia University Press, 2008.
- AMIET, Pierre. **L'art antique du Proche-Orient**. Paris: Éditions d'art Lucien Mazenod, 1977.
- AVERBEC, Richard E. **Tabernacle**. DOTP, 808.
- BAHRANI, Zainab. **The Graven Image: Representation in Babylonia and Assyria**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- _____. **The The King's Head** Author(s): Zainab Bahrani Source: Iraq, Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale, Part One (2004), pp. 115-119.
- _____. **The Infinite Image: Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity**. London: Reaktion Books, 2014.
- _____. **La Mesopotamia - Arte e Architettura**. Einaudi: Torino, 2017.
- BAROLSKY, Paul. **There is No Such Thing as Narrative Art**. Arion Serie 3º, Vol. 18, No. 2. Trustees of Boston University, 2010, p. 49-62.
- BARTH, Karl. **Church Dogmatics. Vol. III – The Doctrine of Creation § 50-51 – The Creator and His Creature II**. London: T&T Clark, 2009.
- _____. **Church Dogmatics. Vol. II – The Doctrine of God § 31 – The Reality of God II**. London: T&T Clark, 2009, p. 211.
- BATILLE, Georges. **The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture**. New York: Zone Books, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and Simulation**. Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- BARTUSCH, Mark W. **Understanding Dan - An Exegetical Study of a Biblical City, Tribe and Ancestor**. London: JSOT, 2003, p. 42-43.
- BELL, Catherine. **Ritual Theory, Ritual Practice**. New York: Oxford University Press, 2009.

- BERLEJUNG, Angelika. **Die Theologie der Bilder: Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik** - Orbis Biblicus et Orientalis, 162. Fribourg and Göttingen: Universitätsverlag Freiburg Schweiz Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1998, p 41-45.
- BILL T. Arnold e WEISBERG David B. Weisberg. **Babel und Bibel und Bias: How Anti-Semitism Distorted Friedrich Delitzsch's Scholarship**. BR, 18, n° 1, 2002, p. 32-40;
 _____. **A Centennial Review of Friedrich Delitzsch's 'Babel und Bibel' Lectures**. JBL, 121, n°. 3, 2002, p. 447-457.
- BLIER, Suzanne P. **Ritual - In Critical Terms for Art History**, eds. R. S. Nelson and R. Schiff. Chicago: The University of Chicago Press. 2003, p. 296–305.
- BOHRER, Frederick. **Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth Century Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 132-141.
- BONATZ, Dominik e HEINZ, Marlies. **Representation, in A Companion to Ancient Near Eastern Art**. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- BOTTÉRO, Jean. **Mesopotamia: la scrittura, la mentalità e gli dei**. Traduzione di C. Matthiae. CDE: Milano, 1993.
- BOTTERO, Jean, CASSIN, Elena e VERCOUTTER, Jean. **Los Imperios del Antiguo Oriente II**. EpuLibre, 2016.
- BOTTERWECK, G. Joahannes e RINNGREN, Helmer. **Theological Dictionary of The Old Testament - v. 8**. Stuttgart: Verlag, 1997.
- BROWN, Brian A. e FELDMAN, Marian. **Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**. De Gruyter: Boston, 2014.
- BUNNENS, G. 2006. **Ancient Near Eastern History as a Subject of Scholarly Investigation: A Review Essay**. Ancient Near Eastern Studies 43: 265-274.
- CASSUTO, Humberto. **A Commentary on the book of Exodus**. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1997.
- CAUVIN, Jacques. **The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- COLLINS, Paul. **Narrative, in A Companion to Ancient Near Eastern - Art** Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- COLLON, Dominique. **Ancient Near Eastern Art**. British Museum: London, 1995.
- COOPER, Jerrold S. **The Curse of Agade**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 30-33.

CROSS Jr., Frank M. **The Tabernacle: A Study from an Archaeological and Historical Approach.** BL, 10, n°. 3. 1947, pp. 45-68.

CUOMO, Serafina. **Technology and Culture in Greek and Roman Antiquity.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DALLEY, Stephanie. **Myths from Mesopotamia.** Oxford University Press: Oxford, 1989.

DEVER, William G. **Archaeological Data on the Israelite Settlement.** BASOR 284 (1991): pp. 77-90.

_____. **Cultural Continuity, Ethnicity in the Archaeological Record and the Question of Israelite Origins.** Eretz-Israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies Israel Exploration Society, 1993 p. 22-33;

_____. **Will the Real Israel Please Stand Up?** Part I, BASOR 297 (1995): pp. 61-80; Part II, BASOR 298, 1995, pp. 37-58

EVANS, Jean. M. **The Lives of Sumerian Sculpture: An Archaeology of the Early Dynastic Temple.** Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

FALES, Frederick. M. **Art, Performativity, Mimesis, Narrative, Ideology, and Audience: Reflections on Assyrian Palace Reliefs in the Light of Recent Studies.** KASKAL 6, 2009, p. 237-295.

FELDMAN, Louis H. **Josephus's Interpretation of the Bible.** Berkeley: University of California Press, 1998.

FINE, Steven. **Art, History and the Historiography of Judaism in Roman Antiquity.** Boston: Brill, 2014.

_____. **The Menorah – From the Bible to Modern Israel.** Cambridge: Harvard University Press, 2016.

FINKELSTEIN, Israel e MAZAR, Amihai. **The Quest for the Historical Israel Debating Archaeology and the History of Early Israel.** Atlanta: SBL, 2007.

FINKELSTEIN, Israel. **Il Regno Dimenticato: Israele e le Origini Nascote della Bibbia.** Roma: Carocci Editore, 2014.

_____. **The Archaeology of the Israelite Settlement.** Jerusalem: IES, 1988.

FINKELSTEIN, Jacob J. **The Genealogy of the Hammurapi Dynasty.** JCS , 20; ASOR, 1966, p. 95-118.

FLEMING, Daniel E. **Mari's Large Public Tent and the Priestly Tent Sanctuary - Vetus Testamentum.** V. 50. Leiden: Brill, 2000, p. 84-98.

_____. **Time at Emar.** Wimona Lake: Eisenbrauns, 2000.

- FOSTER, Benjamin. R. **The Person in Mesopotamian Thought**. In *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, eds. K. Radner and E. Robson. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 117-139.
- FRANKFORT, Henri. **The Art and Architecture of the Ancient Orient**. Pelican History of Art. Harmondsworth, UK: 1954.
- _____. **Art and Architecture of the Ancient Orient**. Baltimore: Penguin Books, 1970.
- FRIEDMAN, Richard. E. 'The Tabernacle', AYBD, vol. New York: Yale University Press, 1992, p. 292–300.
- FRITZ Volkmar, DAVIES, Philips R. (ed). **The Origins of the Ancient Israelite States**. JSOT 228, 1996.
- GANSELL, Amy Rebecca e SHAFER, Ann (ed). **Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology**. New York: Oxford University Press, 2020.
- GARBINI, Giovanni. **Scrivere la Storia d'Israele**. Brescia: Paideia, 2008.
- GOTTWALD, Norman K. **Tribes of Yahweh**. New York: Orbis Books, 1979, p. 452.
- GRAF, Karl H. **Die geschichtlichen Bücher des Alten Testaments**. Leipzig: T.O. Weigel, 1866, p. 30.
- GRIGOR, Talinn. **Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs**. New York: Periscope, 2009.
- GUNTER, Ann C. (ed.) **A Companion to Ancient Near Eastern Art**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- HACHLILI, Rachel. **The Menorah, the Ancient Seven-Armed Candelabrum - Origin, Form and Significance**. Leiden: Brill, 2001.
- HALLOTE, Rachel. **In Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology**. Gansell, Amy Rebecca e Shafer, Ann (ed.). New York: Oxford University Press, 2020, p. 45-64.
- HASEL, Michael G. Hasel. **Israel in the Merneptah Stela**. BASOR 296 (1994), p. 45-61.
- HERVA, Vesa.Pekka e IKÄHEIMO, Janne. **Defusing Dualism: Mind, Materiality, and Prehistoric Art** - in *Norwegian Archaeological Review*, Vol. 35, No. 2, 2002.
- HILPRECHT, Hermann. **Explorations in Bible Lands during the 19th Century**. Philadelphia: A. J. Holman, 1903.
- HOFFMEIER, James K. **Israel in Egypt: The Evidence for the Authenticity of the Exodus Tradition**. New York: Oxford University Press, 1999, p. 226.

- _____. **Bitter Lives: Israel in and out of Egypt** - in *The Oxford History of the Biblical World*, ed. Michael D. Coogan. New York: Oxford University Press, 1998, p. 98–103.
- HOMAN, Michael M. **To Your Tents, O Israel! The terminology, Function, Form, and Symbolism of Tents in the Hebrew Bible and the Ancient Near East**. Leiden: Brill, 2002.
- _____. **The Tabernacle and the Temple in Ancient Israel**. New Jersey: John Wiley and Sons, 2007. (*Religion Compass* 1/1), p. 38-49.
- HOUTMANN, Cornelius. **Exodus – Vol. 1 – History Commentary on the Old Testament**. Kampen: Kok Publishing House, 1993, p.172-189.
- JAMESON, Frederic. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**. New York: Ithaca, 1981.
- JOSEPHUS, Flavius. **The Works of Josephus: Complete and Unabridged** - New Updated Edition. Peabody: Hendrickson Publishers, 1980.
- JOSEFO, Flavius. **Flavius Josephus: Translation and Commentary: Judean Antiquities 1-4**. trans. Louis Feldman, ed. Steve Mason. Leiden: Brill, 1999, 257-258.
- JOSEFO (a), Flavio. **Antigüedades Judias – Libros I-XI** – Edición de José Vara Donado. Madrid: Akal, 1997.
- JOSEFO (b), Flavio. **Antigüedades Judias – Libros XII-XX** – Edición de José Vara Donado. Madrid: Akal, 1997.
- JOSEFO (c), Flavio. **La Guerra de los Judíos- Libros I-III**. Madrid: Gredos, 1997.
- JOSEFO (d), Flavio. **La Guerra de los Judíos- Libros IV-VII**. Madrid: Gredos, 1999.
- KALIMI, Isaac. **The Reshaping of Ancient Israelite History in Chronicles**. Winona Lake: Eisenbrauns, 2005.
- KENYON, Kathleen. **Archaeology in the Holy Land**. London: Ernest Benn, 1960.
- KILLEBREW, Ann E. **Biblical Peoples and Ethnicity. An Archaeological Study of Egyptians, Canaanites, Philistines, and Early Israel, 1300-1100 B.C.E**. Atlanta: SBL, 2005.
- KIRSCHNER, Robert. **Baraita de-Melekhet ha-Mishkan** - a Critical Edition with Introduction and Translation. 1982.
- KLEIN, Lillian R. **A Spectrum of Female Characters in the Book of Judges - A Feminist Companion to Judges** - ed. Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993, p. 29-30.
- KOEHLER, L. e BAUMGARTNER, W. **The Hebrew and Aramaic Lexicon of The Old Testament**. Leiden: Brill, 1994, p. 1679-1680.

- KOREN. **Talmud bavli – Menahot (parte 2) - Commentary by Rabbi Adin Even-Israel Steinsaltz.** Jerusalem: Shefa foundation koren publishers jerusalem, 2018, p. 325-328.
- KRATZ, Reinhard e DIMANT, Devorah. **Rewriting and Interpreting the Hebrew Bible: The Biblical Patriarchs in the Light of the Dead Sea Scrolls.** Berlin: De Gruyter, 2013.
- LAMBERT, Wilferd G. **Babylonian Creation Myths.** Winona Lake: Einsenbrauns. 2013.
- LEVINE, Baruch A. **The Descriptive Tabernacle Texts of the Pentateuch.** JAOS, Vol. 85, Nº. 3 American Oriental Society, 1965, p. 307- 318.
- LEWIS, Theodore J. **Syro-Palestinian Iconography and Divine Images – in Cult Image and Divine Representation.** Boston: ASOR. 2005.
- _____. **The Origin and Character of God Ancient Israelite Religion through the Lens of Divinity.** New York: Oxford University Press, 2020.
- LIVERANI, Mario. **Para além da Bíblia: história antiga de Israel.** São Paulo: Loyola/Paulus, 2008.
- LLOYD, Seton. **The Art of the Ancient Near East.** New York: Praeger, 1961.
- LOPEZ, García. **שֹׁהַב - ṣwh.** In **Theological Dictionary of the Old Testament. Vol XII.** Michigan: Eedermans, 2003, p.276;292-293.
- LUMSDEN, Simon. **Narrative Art and Empire: The Throneroom of Assurnasirpal II. In Assyria and Beyond: Studies Presented to Morgens Trolle Larsen, ed. J. G. Dercksen.** Leiden: Brill, 2004, p. 370.
- MARCHESI, Gianni e MARCHETTI, Nicolo. **Royal Statuary of Early Dynastic Mesopotamia.** Winona Lake: Einsenbraus, 2011.
- MAZAR, Amihai. **Archeology of the Land of the Bible 10,000-586 B.C.E.** Yale: Yale University Press and New Haven, 1990.
- ____ (ed). **Studies in the Archaeology of the Iron Age in Israel and Jordan.** Scheffield: Scheffield Academic Press, 2001.
- ____, Finkenstein, Israel. **The Quest for the Historical Israel: Debating Archaeology and the History of Early Israel.** Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007.
- MEYERS, Carol. **Exodus. New Cambridge Bible Commentary.** Cambridge: University Press, 2005.
- ____. **Lampstand,** The Anchor Bible Dictionary 4: 1992, p.141-143.
- MOORE, Megan B. e KELLE, Brad E. **Biblical History and Israel's Past.** Michigan: Eerdmans, 2011.

- MOORTGAT, Anton. **The Art of Ancient Mesopotamia: The Classical Art of the Near East**. London: Phaidon, 1969.
- MORAN, William L. **The Amarna Letters** – editor e tradutor. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 199), p. 366 (letter 369) e p. 326–288 (letters 286, 287).
- MUSCARELLA, Oscar W. **Archaeology, Artifacts and Antiquities of the Ancient Near East Sites, Cultures, and Proveniences**. Brill: Leiden/Boston, 2013.
- NADALI, Davide. **Interpretations and Translations, Performativity and Embodied Simulation: Reflections on Assyrian Images**. In Leggo! Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of His 65th Birthday, eds. G. B. Lanfranchi, D. M. Bonacossi, C. Pappi, and S. Ponchia. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012, p. 583-595.
- NAKAMURA, Carolyn. **Ritual, in A Companion to Ancient Near Eastern Art**. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- NAKHAI, Beth Alpert. **Israel on the Horizon: The Iron I Settlement of the Galilee, in The Near East in the Southwest: Essays in Honor of William G. Dever**, ed. Beth Alpert Nakhai (AASOR 58; Boston: ASOR, 2003), p. 141.
- NEUMANN, Kiersten. A. **Resurrected and Reevaluated: The NeoAssyrian Temple as a Ritualized and Ritualizing Built Environment**. Ph.D. dissertation, University of California at Berkeley, 2014.
- NIHER, Herbert. In Search of YHWH's **Cult Statue in the First Temple**. In K.van der Toorn (ed.), **The image and the book: Iconic cults, aniconism, and the rise of book religion in Israel and the ancient Near East**. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1997.
- OPPENHEIM, Adolf L. **Mesopotamia**. The University of Chicago Press: Chicago, 1964.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Bouster: Westwiwe Press, 1962.
- PEPPARD, Michael. **The World's Oldest Church Bible, Art, and Ritual at Dura- Europos, Syria**. Yale: Yale Universtity Press, 2016.
- PERKINS, Ann. **Narration in Babylonian Art** – in American Journal of Archaeology 61. Boston: Archeological Institute of America, 1957, p. 54– 62.
- PIOSKE, Daniel. David's. **Jerusalem: Between Memory and History**. New York: Routledge, 2015.
- PONTGRATZPLEITES, Beate. **Ideology, in A Companion to Ancient Near Eastern Art**. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- _____. **Religion and Ideology in Assiria**. Boston: De Gruyter. 2015.

- PORADA, Edith. **The Art of Ancient Iran: PreIslamic Cultures**. New York: Crown Publishers, 1965.
- POSTGATE, Nicholas. **Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History**. Routledge: London, 1992.
- PURY, A. De. (1991), **Le Cycle de Jacob Comme Légende Autonome des Origines d'Israel**. Leiden: Brill, 1989, p. 78-96.
- RAHNER, Karl. **Theological Investigations - Christian Life - Vol 4. Part 7**. New York: Seabury Press, 1974.
- _____. **Theological Investigations. Art against the Horizon of Theology and Piety. Vol 23. Part 14**. New York: Seabury Press, 1974.
- RICHTER, W. **Traditionsgeschichtliche Untersuchungen zum Richterbuch**. Bonn: P. Hanstein, 1966.
- ROAF, Michael. **Atlante della Mesopotamia e dell'antico Vicino Oriente**. Trad. G. Bona. De Agostini: Novara, 1992.
- ROBERTSON, John F. **The Economic and Social Organization of the Mesopotamian Temple, in Civilizations of the Ancient Near East** - ed. Jack M. Sasson - Vol. 1. New York: Scribner, 1995, p. 443-454.
- RODKINSON, Michael. L. **Babylonian Talmud – Original Text Edited, Corrected, Formulated and Translated in its English**. Boston: The Talmud Society, 1918.
- ROWTON, Michael B. **Dimorphic Structure and the Problem of the ‘apirû-‘ibrîm**. *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 35, No. 1. Chicago: University of Chicago Press. 1976, p. 13-20.
- SASSON, Jack. M. **Artisans ... Artists: Documentary Perspectives from Mari**. In **Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East** - ed. Ann C. Gunter. Washington: Arthur M. Sackler Gallery, 1990, p. 21-27.
- SCHILLER, Friedrich Schiller. **On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters**. Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 304.
- SELZ, Gebhard J. **Esthetic, in A Companion to Ancient Near Eastern Art**. Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019.
- _____. **Sumerer und Akkader – Geschichte, Gesellschaft, Kultur**. München: Verlag. 2005.
- SUMMERS, David. **Representation. In Critical Terms for Art History** - eds. R. N. Nelson and R. Schiff. Chicago: Chicago University Press, 2002, p. 3–19.
- UEHLINGER, Christoph. **Aniconism in Context**. *Biblica*, Vol. 77, n° 4. ROMA: Gregorian Biblical Press. 1996.

- UEHLINGER, Christoph. **Arad, Qitmit-Judahite Aniconism VS. Edomite Iconic Cult? Questioning the Evidence - forthcoming in Text, Artifact, and Image: Revealing Ancient Israelite Religion** - ed. G. Beckman and T. J. Lewis (Brown Judaic Studies).
- VAN DER MIEROOP, Marc. **A History The Ancient Near Est.** Malden: Blackwell, 2004.
- _____. **A History of the Ancient Near East, 3000-323 BC.** Oxford University Press: Oxford, 2016.
- VASSARI, Giorgio. **Le Vite Dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.** Roma: Newton Compton Editori, 1997.
- VILADESAU, Richard. **Theological Aesthetics God in Imagination, Beauty, and Art.** New York: Oxford University Press, 1999.
- VON BALTHASAR. **Gloria – Una estetica Teologica. Vol 1. La Percezione della Forma.** Milano: Jaca Book, 1975.
- _____. **The Glory of the Lord: a theological aesthetics.** San Franciscus: Ignatius Press, 2009.
- WAGNER, H.P. **Repräsentation. In Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften** - ed. A. Nünning. Stuttgart: J. B. Metzler, 2005, p. 188-190.
- WEINSTEIN, James. **Exodus and Archaeological Reality** - in Exodus: The Egyptian Evidence, eds. Ernest S. Frerichs e Leonard H. Lesko. Winona Lake: Eisenbrauns, 1997, p. 87.
- WELLHAUSEN, Julius. **Prolegomena zur Geschichte Israels.** Berlin: Walter de Gruyter, 2001, p. 39.
- WIDENGREN, Geo. **The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion.** Uppsala: Uppsala Universitet, 1951.
- WIGGERMANN, Frans. A. M. **Mesopotamian Protective Spirits: The Ritual Texts. (Cuneiform Monographs 1.)** Groningen: SIYX&PP PUBLICATIONS. 1992, p. 96-97.
- WILSON, Douglas I. **Kingship and memory in ancient Judah.** New York: Oxford University Press, 2017.
- WINTER, Irene J. **Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Subgroup of the North Syrian.** Metropolitan Museum Journal, Vol. 11. Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 25-54.
- _____. **J. Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative - in Neo Assyrian Reliefs.** Studies in Visual Communication 7 (2). Pennsylvania: Penn Libraries, 1981, p. 2-38.
- _____. **Art in Empire: The Royal Image and the Dimensions of Assyrian Ideology.** In Assyria 1995: Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo Assyrian Text

Corpus Project Helsinki, eds. S. Parpola and R. M. Whiting. Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus, 1997, p. 359-381.

_____. **Defining 'Aesthetics' for NonWestern Studies: The Case of Ancient Mesopotamia.** In *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, eds. M. A. Holly and K. Moxey. Williamstown: Clark Art Insitute, 2003, p. 3-28.

_____. **Sennacherib's Expert Knowledge: Skill and Mastery as Components of Royal Display.** In *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale*, ed. R. D. Biggs et al. - *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 62. Chicago: The Oriental Insitute of University Chicago, 2008, p. 333-338.

_____. **What/When is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East.** *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol 153, n° 3, 2009, p. 254-270.

_____. **On Art in the Ancient Near East.** Brill: Leiden, 2010.

_____. **Foreword – in A Companion to Ancient Near Eastern Art.** Gunter, Ann C. (ed.). Hoboken: John Wiley & Sons, 2019, p. xxiii-xxvi.

WRIGHT, George E. **Biblical Archaeology.** Philadelphia: Westminster, 1957.

ZANKER, Paul Zanker. **The Power of Images in the Age of Augustus.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007.