UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

KARINA SANTOS DE OLIVEIRA

“A semelhança de homem e mulher”
Um estudo sobre a representação humana em Dura Europos `a
luz do interdito bíblico

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

“À semelhança de homem e mulher”

**Um estudo sobre a representação humana em Dura Europos à luz do
interdito bíblico**

Karina Santos de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Judaicos e Árabes do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Suzana Chwartz.

São Paulo
2015

NOME: OLIVEIRA, Karina Santos de.

Título: “**À semelhança de homem e mulher**”

Um estudo sobre a representação humana em Dura Europos à luz do interdito bíblico

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Judaicos e Árabes do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais pelo amor com que me deram o presente da vida, por terem sido meus primeiros mestres e modelos e por todo o apoio em todos os meus anos de dedicação aos estudos para a elaboração desse trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

À Profa. Dra. Suzana Chwartz, que nos anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual.

À Universidade de São Paulo, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Departamento de Letras Orientais pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Aos meus superiores e à instituição Ministério Público do Estado de São Paulo, da qual sou servidora, pelo apoio e compreensão em muitos momentos.

Aos meus familiares e amigos pelo incentivo constante.

RESUMO

Este trabalho apresenta as conclusões de nosso estudo sobre a representação humana nos afrescos da sinagoga de Dura Europos, datada do século III EC, na Síria, à luz do interdito bíblico do Decálogo (Ex 20, 4-5; Dt 5, 8-9) onde se estabelece que os israelitas não devem fazer para si “imagem de escultura”, e reiterado pelo versículo Dt 4,16, onde se afirma que os israelitas não devem fazer alguma imagem esculpida na forma de ídolo, “semelhança de homem e mulher”. Inicia-se explicando o significado desse interdito e como ele se apresenta nos livros da Bíblia Hebraica que abordam a questão da confecção de imagens e idolatria. A análise dos textos bíblicos e da bibliografia de referência sobre o tema possibilita inferir que o interdito não proibia a confecção de todo tipo de representação humana, mas somente aquelas fabricadas para adoração. Segue-se a essa análise uma contextualização da representação humana pelos israelitas na Antiguidade, desde o período pré-monárquico até o século III EC, o século em que a sinagoga de Dura Europos é construída e adornada com afrescos representando cenas bíblicas. O objetivo é criar uma conexão entre o interdito da Bíblia Hebraica e a história judaica, que levou ao desenvolvimento de um conjunto de sinagogas no final desse período, no qual Dura Europos está inserida, nas quais encontramos a representação humana na forma de afrescos em paredes ou pisos mosaicos. A pesquisa bibliográfica sobre os vestígios arqueológicos do período demonstra que os israelitas produziram tanto as imagens permitidas como aquelas consideradas interditas e sofreram influências externas que levaram à concepção da sinagoga de Dura Europos. Por último, formulamos uma apresentação dos afrescos dessa sinagoga e procuramos verificar qual o significado que os estudiosos atribuíram a eles. A partir dessa análise foi possível concluir que a representação humana nos afrescos da sinagoga de Dura Europos não contrariava o interdito bíblico, pois não tinha propósito de adoração, e sim uma finalidade didática. A intenção era transmitir um ensinamento e reforçar a identidade da comunidade judaica a partir da reprodução de cenas que retratavam a história da salvação israelita. A rememoração dos momentos gloriosos do passado visava criar expectativas positivas sobre o futuro, mediante uma situação presente preocupante em

relação à sobrevivência da comunidade judaica de Dura Europos e do judaísmo em si.

Palavras-chave: Representação humana. Bíblia Hebraica. Sinagoga de Dura Europos.

ABSTRACT

This paper presents the findings of our study on human representation in the frescoes of Dura Europos synagogue, dating from the third century CE, in Syria, in the light of the biblical injunction of the Decalogue (Ex 20: 4-5; Deuteronomy 5: 8-9) which establishes that the Israelites should not do for themselves "graven image", and reaffirmed by the verse Deuteronomy 4:16, which says that the Israelites should not make a graven image in the form of idol, "likeness of man and woman ". It begins by explaining the meaning of this decree and how it appears in the books of the Hebrew Bible that address the issue of making images and idolatry. The analysis of biblical texts and reference bibliography on the subject allows us to infer that the injunction did not prohibit the manufacture of all types of human representation, but only those made for worship. It follows that analysis a contextualization of human representation by the Israelites in ancient times, from pre-monarchical period to the third century CE, the century in which the Dura Europos synagogue is built and adorned with frescoes depicting biblical scenes. The goal is to create a connection between the decree of the Hebrew Bible and Jewish history, which led to the development of a set of synagogues at the end of that period, in which Europos Dura is inserted, in which we find human representation in the form of frescoes on walls or mosaic floors. The literature on archaeological relics from the period shows that the Israelites both produced images allowed as those considered prohibited and experienced external influences that led to the conception of Dura Europos synagogue. Finally, we formulate a presentation of the frescoes that synagogue and try to find what the meaning that scholars have attributed to them. From this analysis it was concluded that the human representation in the frescoes of Dura Europos synagogue was not contrary to biblical injunction so I had no way of worship, but rather a didactic purpose. The intention was to convey a teaching and reinforcing the identity of the Jewish community from the reproduction of scenes depicting the history of Israel's salvation. The remembrance of the glorious moments of the past aimed at creating positive expectations about the future, by a worrying current situation regarding the survival of the Jewish community of Dura Europos and of Judaism itself.

Key-words: Human representation. Hebrew Bible. Dura-Europos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Plano da cidade Dura Europos no período de dominação romana.....	95
Figura 2 – Planos da primeira sinagoga de Dura Europos.....	120
Figura 3 – Plano da segunda sinagoga de Dura Europos em seu quartirão....	122
Figura 4 – Plano da segunda sinagoga de Dura Europos e da Casa de Assembleia.....	123
Figura 5 – O nicho da <i>Torah</i>	130
Figura 6 – O teto da sinagoga.....	133
Figura 7 – Representações de faces femininas no teto da sinagoga.....	133
Figura 8 – Plano das pinturas da segunda sinagoga de Dura Europos.....	142
Figura 9 – Registro da parede oeste da sinagoga.....	145
Figura 10 – Elias revivendo o filho da viúva.....	146
Figura 11 – Mordecai, Ester e o rei Assuero	146
Figura 12 – A unção de Davi.....	153
Figura 13 – O faraó e a infância de Moisés.....	153
Figura 14 – Moisés fere a rocha.....	154
Figura 15 – Aarão e o Tabernáculo.....	154
Figura 16 – Abraão (?) recebe a promessa.....	157

Figura 17 – Esdras (?) lendo a Lei.....	157
Figura 18 – As gerações de Israel ou as Bênçãos de Jacó.....	158
Figura 19 – O Templo de Salomão.....	160
Figura 20 – O retorno da Arca da Aliança.....	160
Figura 21 – Moisés recebendo a Lei.....	163
Figura 22 – Moisés e a sarça ardente.....	163
Figura 23 – Davi como rei.....	164
Figura 24 – O Êxodo e a Travessia do Mar Vermelho.....	164
Figura 25 – Êxodo.....	165
Figura 26 – Moisés e a Travessia do Mar Vermelho.....	165
Figura 27 – Registro da parede norte da sinagoga.....	167
Figura 28 – Conjunto narrativo sobre o Tabernáculo e a Arca da Aliança.....	168
Figura 29 – Batalha de Ebenezer.....	168
Figura 30 – A deportação do Tabernáculo pelos filisteus.....	169
Figura 31 – O ciclo de Ezequiel.....	173
Figura 32 – A visão do vale dos ossos secos.....	173
Figura 33 – As Psíqués restaurando os corpos sem vida.....	174

Figura 34 – A morte dos pecadores de Jerusalém.....	174
Figura 35 – Saul e Davi no deserto de Zife.....	182
Figura 36 – A purificação do Templo pelo sacrifício de Elias.....	182
Figura 37 – Registro da parede sul da sinagoga.....	183
Figura 38 – A vitória de Elias sobre os sacerdotes de Baal.....	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – O interdito bíblico sobre confecção e adoração de imagens.....	17
1.1. O Decálogo e a estipulação do interdito.....	17
1.2. O interdito e os outros livros da Bíblia Hebraica.....	20
1.2.1. Imagens e idolatria na <i>Torah</i>	22
1.2.1.1. Gênesis.....	22
1.2.1.1.1. <i>Terafim</i>	22
1.2.1.2. Êxodo.....	24
1.2.1.2.1. Querubins.....	26
1.2.1.3. Levítico.....	27
1.2.1.4. Números.....	28
1.2.1.5. Deuteronômio.....	28
1.3.1. Imagens e idolatria nos livros proféticos.....	33
1.3.1.1. Josué.....	33
1.3.1.2 Juízes.....	34
1.3.1.2.1. Baal e Asherah.....	36
1.3.1.3. I Samuel.....	37
1.3.1.3.1. <i>Efod</i>	38
1.3.1.4. II Samuel.....	39
1.3.1.5. I Reis.....	39
1.3.1.6. II Reis.....	41
1.3.1.7. Isaías.....	43
1.3.1.8. Jeremias.....	46
1.3.1.8.1. Rainha dos Céus.....	50
1.3.1.9. Ezequiel.....	51
1.3.1.10. Oséias.....	53
1.3.1.11. Amós.....	55
1.3.1.12. Miquéias.....	55
1.3.1.13. Naum.....	56
1.3.1.14. Habacuque.....	56
1.3.1.14. Sofonias.....	56

1.3.1.15. Zacarias.....	57
1.3.1.16. Malaquias	57
1.4.1. Imagens e idolatria nos Escritos.....	57
1.4.1.1. Salmos.....	57
1.4.1.2. Daniel.....	59
1.4.1.3. I Crônicas.....	59
1.4.1.4. II Crônicas.....	60
 CAPÍTULO 2 – A representação humana pelos israelitas na Antiguidade.....	63
2.1. Israel pré-monárquico.....	66
2.2. Israel monárquico.....	70
2.3. Israel pós-exílio.....	76
2.4. Judaísmo rabínico – pós 70 EC.....	81
 CAPÍTULO 3 – A sinagoga de Dura Europos: paradigma da representação humana pelos israelitas na Antiguidade.....	90
3.1. A instituição sinagoga na Antiguidade.....	90
3.2. A cidade de Dura Europos e sua arte.....	95
3.3. A comunidade judaica de Dura Europos.....	100
3.4. A arte judaica na Antiguidade e a sinagoga de Dura Europos.....	104
3.5. A sinagoga de Dura Europos e o significado de seus afrescos.....	114
3.5.1. A primeira sinagoga.....	117
3.5.2. A segunda sinagoga.....	121
3.5.3. A decoração da primeira sinagoga.....	127
3.5.4. A decoração da segunda sinagoga.....	128
3.5.4.1. As convenções artísticas empregadas na confecção dos afrescos.....	134
3.5.4.2. As fontes de inspiração para os afrescos.....	139
3.5.4.3. Um olhar sobre as cenas bíblicas da sinagoga.....	142
3.5.4.4. O significado dos afrescos.....	188
 CONCLUSÃO.....	202
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	210

INTRODUÇÃO

Este trabalho, resultado de pesquisa de mestrado desenvolvida na área de Estudos Judaicos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de Letras Orientais (DLO) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP), visa tecer um comentário crítico acadêmico sobre a representação humana na sinagoga de Dura Europos, datada do século III EC, na Síria, à luz do interdito bíblico do Decálogo sobre a confecção e adoração de imagens, que se constitui como um aspecto singular e peculiar da religião israelita.

Tal interdito narrado nos livros bíblicos Êxodo (Ex 20, 4-5) e Deuteronômio (Dt 5, 8-9) afirma que os israelitas não devem fazer para si “imagem de escultura”. Os textos acima mencionados encontram uma complementação no versículo Dt 4,16 que menciona que os israelitas não devem fazer imagem na forma de ídolo com “semelhança de homem ou de mulher”. O interdito pautou a maneira como os israelitas se relacionaram ao longo da Antiguidade com a questão da representação humana.

Com base nesse interdito, os estudiosos acreditavam que, ao longo de sua história, os israelitas sempre evitaram representar a imagem humana por causa da questão da idolatria, uma vez que a intenção do interdito era impedir a confecção de imagens para adoração. No entanto, quando da descoberta da sinagoga de Dura Europos, em 1932, observou-se que as paredes da sua sala de oração foram adornadas com cenas bíblicas, nas quais abundavam representações humanas.

A descoberta da sinagoga de Dura Europos modificou, portanto, a visão atual dos estudiosos sobre a atitude israelita ao longo da história em torno da questão da representação humana. Essa sinagoga é considerada, por essa razão, um paradigma na revisão da questão das imagens no seio do judaísmo.

A partir da descoberta dessa sinagoga, uma série de outros vestígios arqueológicos foi localizada pelos estudiosos, demonstrando que ao longo da Antiguidade os israelitas fizeram várias representações humanas, consideradas proscritas pela religião israelita ou não, alternando momentos de estrita observância com outros de maior leniência em relação ao segundo mandamento, como o período em que foi construída a sinagoga de Dura Europos.

Nosso objetivo é esclarecer que a representação humana em Dura Europos não está em contradição ao estipulado na Bíblia Hebraica, uma vez que as imagens da sala de oração da sinagoga não se prestavam ao culto ou a adoração. Mediante essa constatação, tornou-se importante elucidar como os estudiosos tentaram compreender os motivos que impulsionaram os judeus dessa comunidade a confeccionarem tais imagens e qual o significado que atribuíram a elas.

Essa temática foi desenvolvida ao longo de três capítulos que estão constituídos da seguinte forma:

O capítulo 1 apresenta um estudo sobre o interdito bíblico referente à confecção de imagens no Decálogo e busca analisar o seu significado, relacionado à prática da idolatria. Esse capítulo apresenta também uma análise do tema das imagens e da idolatria nos demais livros da Bíblia Hebraica.

O capítulo 2 consiste em um estudo sobre a representação humana pelos israelitas durante a Antiguidade, com o intuito de procurar demonstrar que os israelitas fizeram imagens consideradas em conformidade com o interdito bíblico, bem como imagens vistas como interditas. É um capítulo que procura contextualizar o cenário do judaísmo antigo que propiciou a decoração da sinagoga de Dura Europos, bem como de outras sinagogas da época, com paredes de afresco ou pisos mosaicos com cenas bíblicas contendo representações humanas.

O capítulo 3 apresenta um estudo sobre a sinagoga de Dura Europos, no que se refere aos aspectos técnicos de fases de construção e decoração, estilo das pinturas e fontes de inspiração, mas principalmente no que diz respeito à descrição das cenas bíblicas e análise sobre a função e significado dessas imagens, com o objetivo de demonstrar que elas não contrariavam o interdito bíblico que condenava a confecção de ídolos para adoração, uma vez que foram idealizadas com um propósito didático e não devocional.

CAPÍTULO 1 – O interdito bíblico sobre confecção e adoração de imagens

1.1. O Decálogo e a estipulação do interdito

O Decálogo, de acordo com Michael Berenbaum e Fred Skolnik¹, contém as estipulações da aliança entre Deus e Israel.

Segundo Moshe Weinfeld², o Decálogo se dirigia pessoalmente a cada e todo indivíduo da sociedade israelita. De modo semelhante, Jeffrey H. Tigay³ afirma que o Decálogo é endereçado diretamente ao povo de Israel. O endereçamento no singular enfatiza a responsabilidade de cada indivíduo, enquanto que a responsabilidade coletiva do povo é indicada pelo fato de que os mandamentos foram proclamados numa assembleia pública, com a presença de toda a nação israelita.

A edição do Decálogo resultou, nas palavras de Règine Azria⁴, na elaboração de uma ética, de um código social e de um modo de vida que deveria guiar a vida cotidiana do povo de Israel. YHWH teria escolhido um povo para ser seu embaixador junto às nações, e como parte desta eleição estabelecia uma série de deveres e responsabilidades. A santidade ou consagração de Israel, conforme explica essa autora, somente seria acessível pelo respeito à ética e observância das prescrições bíblicas. `A concepção bíblica de Deus e do homem associa-se a ideia de lei.

Na tradição rabínica, o conjunto do Decálogo recebe a denominação de *‘aseret hadibrot*, que pode ser traduzida em português como as dez palavras, as dez afirmações, as dez declarações, os dez ditos, ou até mesmo as dez coisas. De acordo com este conceito, as palavras do Decálogo não são mandamentos individuais, ao contrário, são categorias ou classificações de mandamentos, que

¹ BERENBAUM, Michael e SKOLNIK, Fred. **Encyclopaedia Judaica**. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007.

² WEINFELD, Moshe. **The Anchor Bible. v.5: Deuteronomy 1 – 11: a new translation with introduction and commentary**/Moshe Weinfeld. New York: Doubleday, 2008.

³ TIGAY, Jeffrey H. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation. v.5: Deuteronomy=Debarîm/** Commentary by Jeffrey H. Tigay. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

⁴ AZRIA, Régine. **O judaísmo**. São Paulo: EDUSC, 2000.

agrupam o total dos seiscentos e treze mandamentos presentes na Bíblia Hebraica. Carl S. Ehrlich⁵ afirma que, para alguns comentaristas bíblicos, estas dez palavras incluem a substância de todos os seiscentos e três mandamentos remanescentes.

Em hebraico o termo para designar cada uma das leis do conjunto conhecido como Decálogo é *davar*, que significa palavra, fato, coisa, acontecimento, mandamento, promessa, ordem, conselho, e, também, palavra criadora⁶. Palavra e coisa são da mesma essência na perspectiva da Bíblia Hebraica. É palavra e coisa no sentido de que gera uma correspondência entre o discurso divino e a realidade, ou seja, é uma palavra criadora, pois tem o potencial de criar segundo o plano da divindade. Toda a criação está baseada na palavra de Deus, que é uma palavra em ação, um verbo eficaz. Pela palavra Deus “verbalizou” a existência do universo. A palavra, nesse caso, precede todo o universo criado, toda a realidade existente. Nas palavras de Susan Handelman⁷, o Deus bíblico é aquele que criou o mundo como um artesão, que cria algo a partir de si, mas que é diferente dele. Essa palavra informa e estabelece uma relação entre YHWH e os homens. A palavra de Deus é o que torna mais longa a existência do homem sobre a terra, uma vez que é o que torna perceptível o plano de Deus, desde que o homem obedeça a essa palavra. Neste sentido, o Decálogo se insere no contexto das prescrições morais que Deus estabelece para a edificação do indivíduo, mas que visa atingir o coletivo, o povo de Israel, para que este permaneça livre, e viva de forma fraterna, numa sociedade justa e igualitária.

A lei estabeleceu o que se configura como a segunda palavra ou mandamento: “Não farás para ti imagem de escultura, nem semelhança alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não os adorarás, nem lhes dará culto [...]” (Ex 20, 4-5; Dt 5, 8-9)⁸. Tem-se aqui estabelecido um interdito sobre a confecção de imagens pelos israelitas.

⁵ EHRLICH, Carl. S. **Make yourself no graven image: The Second Commandment and Judaism.** Textures and Meaning: Thirty years of Judaic studies at the University of Massachusetts Amherst. Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004.

⁶ AMÂNCIO, Moacir. **A gagueira de Moisés (tradução-criação na Bíblia, no Talmud e no Zohar).** Graphos. João Pessoa, vol. 11, n. 2, Dez/2009.

⁷ HANDELMAN, 2002; VINCENT, Alana M. **The work of creation: image, idolatry, and Jewish discourse in the theology and the arts.** Literature and Theology, 2015, pp. 1-17.

⁸ Bíblia de Estudo Almeida. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. A Bíblia de Estudo Almeida é a versão padrão selecionada para as referências e citações desse trabalho. De modo

Philip J. King e Lawrence E. Stager⁹ afirmam que em hebraico a palavra empregada nessa passagem bíblica para designar imagem é o vocábulo *pesel*, advindo do verbo *psl*, que significa “talhar em forma”. Um *pesel* seria uma representação antropomórfica ou teriomórfica formada a partir de madeira, pedra e também metal.

No que se refere à abrangência desse interdito, Duane L. Christensen¹⁰ argumenta que uma vez que o primeiro mandamento do Decálogo exclui outros deuses em geral, o segundo mandamento se refere a qualquer representação física de YHWH e seu domínio. A segunda palavra do Decálogo, conforme esse autor, insere-se na categoria do culto impróprio, qual seja, a proibição de cultuar outros deuses, bem como a proibição de formas impróprias de culto do verdadeiro Deus, como a atitude de cultuá-lo por meio de um ídolo. Na religião israelita, ídolo é qualquer imagem ou estátua de uma divindade fabricada para ser um objeto de culto e, em consequência, idolatria é o culto de alguém ou algo que não seja Deus, ou além de Deus, e também o culto de Deus em desacordo com seus estatutos. Por este mandamento, YHWH proibia que se confeccionassem imagens para adoração, parte essencial dos cultos politeístas.

Para Jeffrey H. Tigay, cultuar outros deuses ou ídolos seria um repúdio direto à exigência de Deus por exclusividade. Ele também afirma que o banimento dos ídolos imediatamente segue o mandamento contra o culto de “outros deuses” e enfatiza que o texto não faz distinção entre ídolos de YHWH e ídolos de outros deuses. Isto porque os idólatras normalmente tratam os ídolos como se fossem o próprio deus e não meros símbolos da divindade, e porque o texto bíblico enfatiza que nenhuma imagem pode ser feita de YHWH. Segundo ele, a Bíblia Hebraica considera qualquer ídolo, de fato, outro deus, não importando quem o adorador identifica na imagem. Nesse sentido, Michael Berenbaum e Fred Skolnik afirmam que nenhuma imagem de qualquer criatura pode ser feita para culto, e que nenhuma distinção foi feita no texto entre um símbolo de outro deus e um usado no culto de

excepcional, para cotejar com essa versão, em caso de tradução mais adequada para o tema proposto, será empregada a Bíblia de Jerusalém.

⁹ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

¹⁰ CHRISTENSEN, Duane L. **Word Biblical Commentary. v. 6A: Deuteronomy 1-11**/ Duane L. Christensen. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 2002.

YHWH. Assim, qualquer imagem de culto é, ipso facto, “outro deus”, um objeto do ciúme de YHWH.

Era proibido, portanto, confeccionar imagens para culto ou adoração. Segundo Carl S. Ehrlich, cultuar qualquer outro ser ou divindade, além de Deus ou em seu lugar, era equivalente à idolatria. Por isso, o Decálogo normatiza a forma de cultuar o Deus de Israel. Qualquer representação simbólica de YHWH era também considerada inadequada, pois a imagem acaba por identificar a divindade que ela representa, se tornando objeto de culto, o que contraria a essência do monoteísmo israelita, cujo Deus transcendente, onisciente e onipotente não se identifica com nada existente no mundo terreno. O Deus de Israel não pode ser limitado por forma alguma confeccionada por mãos humanas.

Em suma, conforme afirmam Philip J. King e Lawrence E. Stager, o interdito bíblico não incluía imagens pintadas, e não era uma proibição contra a arte em si, mas sim contra a idolatria, ou seja, contra a fabricação de qualquer imagem que sirva ao propósito de adoração ou culto.

2. O interdito e os outros livros da Bíblia Hebraica

Estabelecido o significado do interdito bíblico, que proibia a confecção de imagens com propósito de culto ou adoração, a pesquisa se volta para a Bíblia Hebraica¹¹, com o intuito de demonstrar que a idolatria e a confecção de imagens humanas associadas aos ídolos eram tópicos que figuravam constantemente no relato bíblico, permeando os livros de modo geral, o que significa que este é um tema singular central da Bíblia Hebraica em todos os contextos, e que todos os textos, de alguma forma, reforçam esse interdito. Constam nessa parte do trabalho todos os livros da Bíblia Hebraica que abordam a questão de imagens e idolatria.

No que se refere à singularidade desse interdito, Werner H. Schmidt¹² afirma que a proibição de reconhecer deuses estrangeiros, sobretudo em conexão com a proibição de imagens, não se encontra no meio circundante de Israel, sendo algo

¹¹ Esse trabalho segue como referência para a organização da sequência dos livros bíblicos o cânone massorético da Bíblia Hebraica.

¹² SCHMIDT, Werner. H. **A fé do Antigo Testamento**. Tradução de Vilmar Schneider. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2004.

específico e peculiar da religião israelita. Essa tendência anicônica singular de Israel, para Haroldo Reimer¹³, provavelmente emerge de um processo de convencimento de ordem filosófica de que a representação iconográfica restringe e aprisiona o conceito de Deus e, nesse sentido, a tradição anicônica se coloca numa linha de resistência contras influências externas e fortalecimento da identidade interna da religião israelita.

A Bíblia Hebraica, de acordo com Michael Berenbaum e Fred Skolnik, condena a idolatria em dois campos independentes: a idolatria viola a aliança entre YHWH e Israel e a idolatria é inútil e/ou desnecessária, uma vez que Deus está no controle de todo o universo.

Yehezkel Kaufmann¹⁴ aponta, contudo, para o fato de a religião israelita ter rejeitado desde o início, imagens adoradas como deuses, mas que não proibiu as imagens cultuais que não eram objetos de adoração. Michael Berenbaum e Fred Skolnik, nesse sentido, afirmam que havia as imagens permitidas, bem como as imagens proscritas no culto bíblico. As imagens ilícitas representavam seres reais, enquanto as lícitas representavam seres irrealis, como os querubins. Afirmam eles também que a demanda pelo culto anicônico não proibia imagens que não eram entendidas como objetos de culto. Se, porém, em algum momento este tipo de objeto se tornasse venerado, ele deveria então ser banido, como ocorreu com a serpente de bronze, que o próprio YHWH mandou fabricar (Nm 21,8) e depois destruir (2 Rs 18,4).

Conforme as palavras de Philip J. King e Lawrence E. Stager, os israelitas confeccionaram imagens para si, as quais os profetas e outros javistas denominaram de “ídolos”, um conceito único de Israel. Além disso, fabricaram imagens que eram exceções ao interdito bíblico, como os querubins, serafins e outros seres “naturais” ou “mitológicos”.

Os livros da Bíblia Hebraica permitem a observação de todos esses aspectos da religião israelita no que diz respeito às imagens e à idolatria.

¹³ RAIMER, Haroldo. **Inefável e sem forma: estudos sobre o monoteísmo hebraico**. São Leopoldo: Oikos; Goiânia: UCG, 2009.

¹⁴ KAUFMANN, YEHEZKEL. **A religião de Israel: do início ao exílio babilônico**. São Paulo: Editora Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Associação Universitária de Cultura Judaica, 1989. Coleção Estudos, v. 114.

1.2.1. Imagens e idolatria na *Torah*

1.2.1.1. Gênesis

No livro do Gênesis aparece um relato de que Raquel roubou os ídolos domésticos que pertenciam a seu pai (Gn 31, 19), Labão, e para escondê-los, pusera-os na sela do camelo e sentara-se por cima (Gn 31,34).

Os *terafim* eram deuses domésticos na forma de ídolos, cuja posse era vista como um possível título de propriedade dos bens da família, o que explicaria o empenho de Labão em recuperá-los. Contudo, não há consenso entre os estudiosos a respeito dessa questão relacionada à função desses ídolos.

O livro do Gênesis não menciona a forma dos *terafim*, mas texto posterior do cânone bíblico (1 Sm 19,13) esclarece que eles tinham a forma humana. A leitura do texto nos leva a concluir que os ídolos domésticos levados por Raquel tinham um tamanho pequeno, pois couberam na sela do camelo.

Em Gn 35,2, Jacó ordena a todos que lancem fora os deuses estrangeiros que estavam no meio deles, o que significa por parte dele uma recusa aos ídolos domésticos trazidos por Raquel.

Abaixo se apresenta um subcapítulo que visa explicar o significado e função dos *terafim* entre os israelitas.

1.2.1.1.1. *Terafim*

P. A. Nobdell¹⁵ afirmava que os *terafim* parecem ter sido imagens na forma humana, de vários tamanhos, que não eram adorados como ídolos, mas empregados como protetores da casa, provedores de conforto e boa fortuna. Também eram os *terafim* empregados com o propósito de se obter respostas por meio de oráculos. No caso de Raquel, ele defende que ela se apropriou dos *terafim*

¹⁵ NOBDELL, P. A. *Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images. The Old Testament Student* Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301.

de seu pai para assegurar para sua família com Jacó a prosperidade da casa de Labão.

C. J. Labuschagne¹⁶, devido à etimologia da palavra *terafim*, escreve que a função primária desses seres, independente de qual seja a sua forma - máscaras ou imagens do tipo estatueta, ou talvez uma combinação desses dois tipos - era interpretar sonhos. O autor afirma que esse ponto de vista é corroborado pelo fato de que na Bíblia Hebraica esses objetos estão intimamente associados à adivinhação.

Martha A. Morrison¹⁷ defende que os *terafim* eram deuses domésticos, passados hereditariamente ao filho mais velho, uma vez que aquele que possuía esses deuses também herdava a autoridade paterna de líder da casa. Raquel teria os levado tendo em vista a ligação emocional dos membros da família com seus deuses, mas principalmente por causa da suprema importância dos deuses domésticos e seu papel na continuidade da família. Porém, a autora não faz referência à forma dos *terafim*.

Ktziah Spanier¹⁸ argumenta que os *terafim* aparecem muitas vezes na Bíblia Hebraica, pois serviam como parte dos objetos cúlticos, com propósito de adivinhação e obtenção de oráculos. Ela afirma que o único texto da Bíblia Hebraica em que a função dos *terafim* não está clara é justamente o relato sobre Raquel e o roubo dos ídolos domésticos de Labão, seu pai. Apesar de apontar que alguns autores defendem que Raquel os roubou com a intenção de estabelecer Jacó como líder da família de Labão, ela acredita que muito provavelmente essa história é parte da luta de Raquel pela primazia na casa de Jacó, devido ao fato de que Jacó era casado com ela, mas também com sua irmã mais velha Lia, pois os *terafim* eram vistos como emblemas de autoridade. Entretanto, essa autora também não fez menção à forma dos *terafim*.

¹⁶ LABUSCHAGNE, C. J. **Teraphim a new proposal for its etymology.** *Vetus Testamentum*, Vol. 16, Fasc. 1 (Jan., 1966), pp. 115-117.

¹⁷ MORRISON, Martha A. **The Jacob and Laban narrative in the light of Near Eastern Studies.** *The Biblical Archaeologist*. Vol. 46, No. 3 (Summer, 1983), pp. 155-164

¹⁸ SPANIER, Ktziah. **Rachel's tefth of the terafim: her struggle for family primacy.** *Vetus Testamentum*, Vol. 42, Fasc. 3 (Jul., 1992), pp. 404-412.

1.2.1.2. Êxodo

No livro do Êxodo, o culto exclusivo a YHWH é condição essencial da aliança com Israel (Ex 20, 3), porém, a negação da existência de outros deuses faz-se presente na Bíblia Hebraica somente a partir do livro do Deuteronômio (Dt 4, 35).

No que se refere ao Decálogo, o versículo 20, 4 apresenta a proibição de se fazer imagens cultuais de YHWH, o que coloca Israel à parte de todos os povos de seu entorno. Imediatamente o versículo 20, 5 abre uma polêmica contra os ídolos, pois não seria permitido ao povo se prostrar e servir outros deuses, uma vez que, como já foi colocado anteriormente, o culto exclusivo a Deus era condição fundamental para a constituição da aliança. Existe uma conexão direta entre o versículo 3 e o versículo 5 do Decálogo. Assim, nem YHWH poderia ser representado de qualquer forma, inclusive na forma humana, e também não se poderia fazer ou cultuar imagens de outros deuses.

As leis que se seguem ao Decálogo no livro do Êxodo formam um conjunto conhecido como Código da Aliança. A primeira prescrição deste código é uma prescrição cultual em que Deus ordena a Moisés que diga ao povo para não fazerem deuses de prata ao lado Dele, nem fazerem deuses de ouro para eles (Ex 20, 22). Posteriormente, no contexto das instruções em vista da entrada na terra prometida por YHWH, os israelitas são instruídos a não adorar e nem servir aos deuses dos povos que enfrentariam para obter o domínio do local prometido, mas ao contrário, deveriam destruir esses deuses e exterminar suas colunas (Ex 23, 24).

A seguir observam-se nesse livro a presença de prescrições referentes à construção do santuário e a regulamentação do culto (Ex 25 – 31). Em relação à mobília do santuário, deveria ser feita pelos israelitas uma arca, que seria o símbolo da aliança e da presença de Deus no meio do povo e o recipiente para colocar as tábuas contendo o Decálogo. Sobre a arca deveria ser colocado um propiciatório com dois querubins de ouro batido nas suas extremidades, cujas asas estendidas para cima deveriam cobrir o propiciatório. Os querubins, colocados de frente um para o outro e com suas faces voltadas para o propiciatório, serviam para proteger o propiciatório. E Deus falaria com Moisés acerca de todas as ordenanças para o povo de Israel assentando-se sobre arca da aliança e os querubins (Ex 25, 10-22).

De acordo com Jeffrey H. Tigay¹⁹, os querubins são as únicas representações pictóricas permitidas na religião israelita, essencialmente anicônica, porque eles não violam o interdito do Decálogo sobre confecção de imagens. Isto porque esses seres são produtos da imaginação humana, não representam alguma coisa que de fato exista.

Segundo o livro do Êxodo, os querubins deveriam ser também bordados no véu que separaria o Santo lugar e o Santo dos Santos, onde somente o sumo sacerdote poderia entrar (Ex 26, 31-37).

Os três capítulos seguintes (Ex 32 – 34) continuam a narrativa interrompida em Ex 24, 18. O tema central desta parte do livro é a ruptura da aliança dos israelitas com YHWH pela adoração do bezerro de ouro e a renovação dessa aliança por causa da misericórdia e do perdão divinos. Essa narrativa é sobre um grupo de israelitas que pretendeu ter como símbolo da presença de YHWH uma figura de touro no lugar da Arca da Aliança. Não se trata de um relato sobre a adoração a outros deuses, mas de culto ao Deus de Israel. O bezerro de ouro, entretanto, não era uma imagem de YHWH. De acordo com paralelos do Oriente Próximo Antigo, como no caso do deus cananeu *Baal*, o bezerro seria um pedestal para a divindade. Uma divindade invisível neste caso.

Associar o Deus de Israel, YHWH, a um símbolo característico das religiões politeístas, no entanto, era incompatível com o culto que Deus exigia do povo. E apesar de não se tratar de uma representação de imagem humana, é importante abordar o episódio do bezerro de ouro, pois ele demonstra que o problema central da questão das imagens entre os israelitas não era fazer imagens, mas fazer imagens por sua própria conta, ou seja, imagens que não tivessem sido prescritas pelo próprio Deus de Israel. Tudo o que não tivesse sido terminantemente determinado por Deus era considerado proscrito na religião israelita. O erro primordial dos israelitas que fizeram o bezerro de ouro foi colocá-lo como substituto da Arca da Aliança que, de acordo com o texto do Êxodo, teve sua construção ordenada por Deus e já servia como pedestal para Ele falar com o povo de Israel, por meio de Moisés.

¹⁹ TIGAY, Jeffrey H. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation.** v.5: *Deuteronomy=Debarim*/ Commentary by Jeffrey H. Tigay. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

No texto da renovação da aliança, YHWH ordena que o povo expulse os povos da terra e não faça aliança com eles, e consequentemente, derrubem seus altares, quebrem suas colunas e os seus postes sagrados. (Ex 34, 1-35).

Sobre a figura dos querubins, segue abaixo algumas interpretações feitas por estudiosos do tema.

1.2.1.2.1. Querubins

Robert H. Pfeiffer²⁰ afirmou que os querubins mencionados nos textos bíblicos, tais como no livro do Êxodo, tinham asas e uma face (aparentemente) humana e mãos humanas. Segundo ele, a escultura assíria apresenta numerosos exemplos de seres divinos com asas e aspecto humano que podem ser identificados com os querubins. Esses seres, os *kuribi*, mesma raiz da palavra querubim, eram na cultura assíria espíritos protetores e abençoadores.

Willian F. Albright²¹ defendia que o aspecto dos querubins poderia ser verificado na arte contemporânea sírio-palestina em que se observava a esfinge alada ou o leão alado com uma cabeça humana. Segundo esse autor, a esfinge era um simbolismo predominante na religião daquela região. A função dos querubins na Bíblia Hebraica, de acordo com ele, era servir de assento para a divindade, uma concepção comum no Antigo Oriente entre 2000 e 700 AEC. YHWH fora, a partir dessa perspectiva, concebido como uma divindade entronizada sobre os querubins.

Richard Joel Wassersug²² afirma que a origem etimológica da palavra hebraica *k'rub* advém do acadiano *kuribu*. Pelas inúmeras referências bíblicas é sabido que os querubins representam espíritos angelicais. Os querubins na Bíblia Hebraica, contudo, segundo esse autor, são objetos tangíveis e permanentes e não seres animados ou espíritos supernaturais.

²⁰ PFEIFFER, Robert H. **Cherubim**. *Journal of Biblical Literature*, Vol. 41, No. 3/4 (1922), pp. 249-250.

²¹ ALBRIGHT, Willian F. **What were the Cherubim?** *The Biblical Archaeologist*. Vol. 1, No. 1 (Feb., 1938), pp. 1-3.

²² WASSERSUG, Richard Joel. **Passing through the wall: on Outings, Exodus, Angels and the Ark**. *Journal of Religion and Health*, Vol. 48, No. 3 (Sep., 2009), pp. 381-390.

Ugo Volli²³ argumenta que os querubins não eram vistos entre os israelitas como transgressões ao interdito bíblico sobre as imagens, mas sim como exceções. De acordo com o autor, os querubins aparecem muitas vezes na Bíblia Hebraica e na tradição judaica, havendo aparente variabilidade no tamanho e função do querubim, o que pode ser explicado pelo fato de que a palavra querubim é genérica e foi provavelmente importada de outras línguas e interpretada de diferentes maneiras. A definição dos querubins como uma espécie de anjo é, segundo ele, mais operacional do que essencialista, pois define tanto o ser irreal querubim, que carrega o trono divino, como o querubim fabricado sobre o Tabernáculo, a Arca da Aliança e no Templo de Jerusalém.

1.2.1.3. Levítico

O livro Levítico, de caráter essencialmente legislativo, traz um Código de Santidade (Lv 17 – 26), que se constitui como a parte central do livro.

No Código de Santidade constam instruções relativas ao culto, isto é, as normas que todo o Israel, tanto os sacerdotes como o povo, estavam obrigados a observar. A noção de santidade está aqui relacionada à noção de pureza ritual. Dentre as normas morais e cultuais para a pureza do culto, cuja vinculação com o Decálogo é nítida, está o dever de não se voltar para os ídolos e não mandar fundir deuses de metal (Lv 19,4). Essas práticas são aqui comparadas à prostituição (Lv 20,5), como também o são nos livros proféticos.

A conclusão do Código de Santidade, com bênçãos e maldições em função do cumprimento ou descumprimento da lei, é estabelecida conforme Ex 20,4; Lv 19,4; Dt 5,8 e Dt 16, 21-22: “Não fareis para vós outros ídolos, nem vos levantareis imagem de escultura nem coluna, nem poreis pedra com figuras na vossa terra, para vos inclinardes a ela; porque eu sou o Senhor, vosso Deus” (Lv 26,1). Observa-se mais uma vez a exigência por exclusividade no culto a YHWH.

²³ VOLLI, Ugo. **Cherubim: Re (presenting) transcendence**. Signs and Society. Vol., No. S1, Supplement, 2014.

1.2.1.4. Números

O início do livro Números se encontra contextualizado na caminhada dos israelitas pelo deserto do Sinai. Na parte da narrativa da marcha até Moab (Nm 10,11 – 21,35) encontra-se o relato da serpente de bronze (Nm 21,4-9), que visa estabelecer uma relação entre desobediência e castigo, e obediência e perdão.

Porque o povo falou contra Deus e contra Moisés, Deus mandou serpentes abrasadoras que mordiam o povo, e por isso, muitos israelitas morreram. Esse povo clama pela intercessão de Moisés. Deus fala com ele e ordena que Moisés faça uma serpente abrasadora e a coloque sobre uma haste, para que todo aquele que fosse mordido olhasse para ela e sarasse. A serpente de bronze era, assim, uma imagem prescrita pela religião israelita e aceita enquanto objeto que não servia para fins cultuais. Contudo, a mudança de atitude dos israelitas em relação à serpente de bronze, passando a cultuá-la, levará a sua destruição por ordem de YHWH (2 Rs 18).

No livro Números, ao ser abordada a questão da partilha de Canaã entre os israelitas, reitera-se a ordem de desapossar os moradores da terra e destruir todas as imagens esculpidas, todas as estátuas de metal fundido e todos os lugares altos deles (Nm 33,52).

1.2.1.5. Deuteronômio

O livro Deuteronômio traz uma atualização da lei contida no Código da Aliança (Ex 20 – 23). Nesta perspectiva, o Deuteronômio apresenta de forma fictícia Moisés reunindo o povo israelita e fazendo seu discurso de despedida, num longo apelo à conversão e a escolha entre o Deus vivo e os ídolos, ou seja, entre a liberdade e a escravidão e entre a vida e a morte.

O capítulo 4 do Deuteronômio exorta o povo de Israel à obediência. De acordo com Jeffrey H. Tigay²⁴, o capítulo 4 é o coração teológico do Deuteronômio, pois explica os preceitos fundamentais, incluindo a proibição da idolatria. É um

²⁴ TIGAY, Jeffrey H. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation.** v.5: *Deuteronomy=Debarim*/ Commentary by Jeffrey H. Tigay. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

capítulo que enfatiza a proximidade de Deus em relação a seu povo e a justiça da lei, e exorta os israelitas a não se esquecerem dos ensinamentos que receberam diretamente de Deus. O capítulo 4, portanto, pontua que a manutenção da aliança entre YHWH e os israelitas se dá pela obediência à lei, e a manutenção da lei pelo Decálogo. Em meio a esse contexto, o capítulo 4 apresenta a justificativa bíblica para a não confecção de imagens, nos versículos 12 a 15:

Então, o Senhor vos falou do meio do fogo; a voz das palavras ouvistes, porém, além da voz, não vistes aparência nenhuma. Então vos anunciou ele a sua aliança, que vos prescreveu, os dez mandamentos, e os escreveu em tábuas de pedra. Também o senhor me ordenou, ao mesmo tempo, que vos ensinasse estatutos e juízos, para que os cumprísseis na terra a qual passais a possuir. Guardai, pois, cuidadosamente, a vossa alma, pois aparência nenhuma vistes no dia em que o Senhor, vosso Deus, vos falou no Horebe, no meio do fogo.

Jeffrey H. Tigay afirma que o Deuteronômio dá uma das poucas explicações na Bíblia Hebraica para a proibição dos ídolos, baseada na natureza do encontro de Israel com YHWH no Horeb. A razão apresentada no livro do Deuteronômio, portanto, para a não representação da imagem de Deus pelo povo de Israel, baseada na teofania do Horeb, é que nenhuma aparência ou forma de YHWH, o Deus de Israel, foi vista pelo povo no dia em que Este entregou as tábuas com os mandamentos, apenas uma voz foi ouvida, isto é, Deus se fez conhecer a seu povo por meio de palavras e não por uma imagem. Ele se fez ouvir, mas não se mostrou.

Para os estudiosos bíblicos, os versículos 4,12–19 do Deuteronômio fundamentam o mandamento de Ex 20, 4–5 e Dt 5, 8–10, qual seja, o segundo mandamento do Decálogo, e também lhe servem de comentário. Assim, Duane L. Christensen²⁵ aponta que estes versículos apresentam uma lista detalhada de todos os tipos de imagens que são proibidas pelo Decálogo, funcionando como uma interpretação exegética do segundo mandamento.

Dentro desse conjunto textual (Dt 4,12-19), o versículo 16 explicita então a proibição de se confeccionar ou representar a imagem humana pelo povo de Israel: “[...] para que não vos corrompais e vos façais alguma imagem esculpida na forma

²⁵ CHRISTENSEN, Duane L. **Word Biblical Commentary. v. 6A: Deuteronomy 1-11**/ Duane L. Christensen. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 2002.

de ídolo, semelhança de homem e mulher [...]". P. A. Nobdell²⁶ afirma que a palavra em hebraico aqui empregada é *semel*, que possui o sentido de esboçar ou delinear.

A experiência espiritual de YHWH pelo povo de Israel no Horeb não poderia ser transmutada numa representação física, por meio de uma imagem. Para Moshe Weinfeld²⁷ isso significa que desde que Israel experimentou Deus diretamente no Monte Sinai, sem a mediação de alguma forma visual, nenhuma forma visual deve ser usada para assegurar a Sua presença. A fé de Israel é baseada essencialmente na sua experiência abstrata de Deus. Assim, imagens ou ídolos não podem e não precisam ser utilizados como intermediários entre Deus e Israel. Sobre isso, Jeffrey H. Tigay argumenta que na idolatria o propósito do ídolo era obter a presença de uma divindade no lugar onde a sua estátua estava. Porém, como Deus falou com Israel diretamente, os ídolos se tornam desnecessários para este propósito entre o povo de Israel.

Duane L. Christensen defende que a tentativa de representar Deus na forma humana, em madeira, pedra ou metal, equivale a enfraquecer a transcendência de Deus. Além disso, segundo ele, Israel era único entre as nações, pois fora chamado para adorar o Criador em si mesmo, e não qualquer coisa que Ele tenha criado, como era a prática dos outros povos.

Neste sentido, Michael Berenbaum e Fred. Skolnik²⁸ afirmam que a injunção bíblica contra a idolatria envolve três problemas mais ou menos separados ou distintos que são o culto de ídolos, o culto de Deus com ritos pagãos, já que Deus precisa ser cultuado de acordo com Sua vontade, e a feitura de ídolos. Também dizem que a Bíblia Hebraica combate a idolatria em dois diferentes fundamentos: sua prática constitui uma violação à aliança porque, por um lado, qualquer forma de culto não especificamente prescrito por Deus é uma afronta a Sua absoluta soberania e onipotência e, por outro lado, ela é inútil porque Deus está no controle de toda a natureza.

²⁶ NOBDELL, P. A. **Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images**. *The Old Testament Student* Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301.

²⁷ WEINFELD, Moshe. **The Anchor Bible. v.5: Deuteronomy 1 – 11: a new translation with introduction and commentary**/Moshe Weinfeld. New York: Doubleday, 2008.

²⁸ BERENBAUM, Michael e SKOLNIK, Fred. **Encyclopaedia Judaica**. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007.

Além disso, fica claro que YHWH não é um Deus manipulável e, justamente por isso, não pode ser representado por imagens ou conceitos. Assim afirma Ivo Storniolo:

O fato de YHWH ser o único Deus verdadeiro implica a rejeição de toda e qualquer forma de idolatria, assim como qualquer representação do próprio YHWH – e isso não quer dizer apenas fazer imagens dele, mas também tentar fechá-lo em conceitos (4, 1-40). Os ídolos são manipuláveis porque “são obras de mãos humanas” (Sl 115,4), enquanto YHWH é o mistério que jamais pode ser completamente apreendido pela mente ou representado por qualquer forma visível.²⁹

A narrativa do capítulo 4 do livro do Deuteronômio, após apresentar a justificativa para a não confecção de imagens pelo povo de Israel, segue com Moisés dizendo ao povo que Deus não permitiria que ele entrasse na terra prometida porque havia se enfurecido com ele por causa de sua idolatria, e por isso, Moisés novamente exortava o povo a não esquecer a aliança firmada com YHWH e, conseqüentemente, fazer imagem esculpida de qualquer coisa que Ele havia proibido. Isto porque Ele é um Deus ciumento, ou seja, não admite a rivalidade de outros deuses (Dt 4, 21-24).

A desobediência a essa proibição é colocada como algo que provoca a ira de Deus e causa a expulsão da terra que, de acordo com o texto, estavam por adentrar, e dispersão entre povos que servem a deuses feitos por mãos humanas, de madeira e pedra, que não veem, não ouvem, não comem e não cheiram (Dt 4, 25 – 28).

A seguir, o discurso evoca a grandeza da divindade, por falar com o povo do meio do fogo e realizar sinais, milagres e prodígios em favor deste, aparecendo aqui a afirmação explícita de que YHWH é o único Deus que existe, outro não há em cima no céu e embaixo na terra (Dt 4, 35 – 40). A afirmação explícita da inexistência de outros deuses é uma novidade trazida Deuteronômio, uma vez que o Decálogo proibia o culto a outros deuses, mas não negava a sua existência. Estes deuses eram considerados como inferiores a YHWH, e por isso desprezíveis, mas é a primeira vez na Bíblia Hebraica que se afirma que esses deuses não existem. Conseqüentemente, é evocada a grandeza da escolha divina pelo povo de Israel dentre todas as nações e, por isso, o povo deveria observar seus estatutos e mandamentos, para prolongar seus dias sobre a terra que estavam para adentrar.

²⁹ STORNILOLO, Ivo. **Como ler o livro do Deuteronômio**. 5ª ed. São Paulo: Paulus, 2007, p. 44.

Após uma indicação de tempo e lugar (Dt 4, 44 – 49), o discurso introduz um anúncio geral da lei deuteronomica (Dt 5, 1), e a seguir faz uma repetição do Decálogo (Dt 5, 6 – 21).

O texto do Decálogo apresenta poucas variantes em relação à versão que se encontra no Ex 20, 1 – 17. Porém, enquanto no livro do Êxodo o texto do Decálogo está colocado no início do conjunto de leis promulgadas por YHWH no monte Sinai, e enumera de forma sintética os deveres fundamentais para com Deus e para com o próximo, no livro do Deuteronomio, ao contrário, o Decálogo é repetido como parte deste discurso de Moisés, dirigido aos israelitas em Moab, quando estes estavam se preparando para cruzar o rio Jordão, com o objetivo de enfatizar que tanto o Decálogo como as leis subsequentes, que implementavam o sentido do Decálogo, eram oriundas de Deus. De acordo com Jeffrey H. Tigay, o Decálogo é aqui repetido como evidência de que Deus falou com Israel e deu ao povo suas leis, e que as leis subsequentes, que ele estava por dar ao povo naquele momento, também são divinas.

No que se refere à questão da proibição da confecção de imagens pelos israelitas o texto se mantém igual (Ex 20, 4-5; Dt 5, 6-8), da mesma maneira que a fundamentação, qual seja, não devem fazer imagens e nem prostrar-se diante delas porque YHWH é um Deus zeloso, ciumento, que não tolera a rivalidade de outros deuses ou objetos de culto.

A sequência da narrativa expõe Moisés falando em relação aos deuses politeístas, simbolizados pelas imagens, considerando-os como coisas abomináveis, imundas e amaldiçoadas (Dt 7, 25-26).

Em seguida, Moisés recorda a história do bezerro de ouro, das tábuas da aliança quebradas e depois refeitas, e de sua intercessão (Dt 9, 7-21). A história do bezerro de ouro faz um contraste entre as tábuas da aliança, escritas pelo próprio Deus, e o ídolo que o povo havia fabricado por sua própria conta. A quebra das tábuas simboliza o rompimento da aliança de Deus com o povo de Israel, e a intercessão de Moisés serviu para restabelecê-la.

A seguir, o Código Deuteronomico (Dt 12,1 – 26), que visava proteger o culto javista de qualquer contaminação dos cultos cananeus, incentiva a destruição dos lugares de culto destes, além do despedaçamento das estelas, a queima dos postes sagrados e o despedaçamento das imagens dos ídolos. Era parte desta estratégia a

escolha de um único lugar de culto para YHWH, já que a presença de vários santuários de culto favorecia a introdução das práticas politeístas no culto de Israel (Dt 12, 2-12). O desvio do culto é colocado como causa de castigo, pela prática da idolatria, que deveria ser punida com o apedrejamento (Dt 17, 2-5).

O discurso termina com as bênçãos e maldições que resultam da obediência ou desobediência da lei. Após atravessar o Jordão, sobre o monte Ebal, os levitas deveriam, em voz alta, dizer a todos os homens que maldito seria aquele que fizesse ídolo esculpido ou fundido (Dt 27, 15). Deste versículo advém outro adjetivo para os ídolos, qual seja, obra de artesãos, expressão também encontrada nos livros proféticos. Entre as maldições pela desobediência, repete-se a maldição do desterro para nações desconhecidas, onde serviriam a outros deuses, feitos de madeira e pedra (Dt 28, 36; 28,64).

No que seria outro discurso (Dt 29 – 30), o livro do Deuteronomio é o único a tratar da aliança em Moab, complementando a aliança do Horeb. No que se refere à aliança em Moab, é feita a recordação do período de permanência no Egito, quando os israelitas puderam ver os ídolos de madeira, pedra, prata e ouro que elas possuem (Dt 29, 15). Aparece aqui outra expressão utilizada, principalmente pelos profetas, para se referir ao culto aos ídolos: prostituição.

No Cântico de Moisés, os ídolos são chamados de abominações (Dt 32, 16), falsos deuses (Dt 32,17), que não têm vida como suas imagens, ídolos vazios (Dt 32, 21) em oposição a YHWH, o Deus verdadeiro.

1.3.1. Imagens e idolatria nos livros proféticos

1.3.1.1. Josué

A terra de Canaã é o tema central do livro. O povo que havia encontrado YHWH no deserto recebe a terra por Ele prometida. A posse dessa terra é colocada como uma dádiva de Deus, entretanto, o permanecer nela tinha como condição a fidelidade e a retidão com que os israelitas observavam a lei, transmitida por meio de Moisés (Js 1, 1-9). Neste contexto histórico, nas últimas palavras

atribuídas a Josué, este ao dizer como o povo deveria se comportar no meio das populações estrangeiras, ordena aos israelitas cumprirem tudo o que está escrito no livro da Lei de Moisés, incluindo não servir e nem se prostrar diante de outros deuses, algo considerado uma transgressão à aliança e, em função disso, causa de desaparecimento da boa terra que Deus deu ao povo (Js 23, 1-16).

O último capítulo deste livro aborda a reunião da grande assembleia de Siquém, cidade situada na entrada oriental do vale que separa o Monte Gerizim do Monte Ebal, local favorável à reunião das tribos por sua posição central. Ali havia um antigo santuário, ligado à história dos patriarcas (Gn 12, 6-7). Foi em Siquém que Jacó lançou fora os ídolos trazidos da Mesopotâmia (Gn 35, 2-4).

Apresenta-se um resumo histórico que abrange a eleição dos patriarcas, que serviram a outros deuses (Js 24, 2-4), o Êxodo do Egito (Js 24, 5-7), e a entrada dos israelitas na Terra Prometida (Js 24, 8-13). Josué relembra as ações de YHWH em favor do povo de Israel, para exaltar a importância da fidelidade, e a obrigação de lançar fora os deuses que os antepassados haviam servido, para servir com exclusividade a YHWH (Js 24, 14-24).

1.3.1.2. Juízes

O livro de Juízes traça a sucessão de apostasias do povo de Israel e de seus retornos a YHWH. A redação do livro dos Juízes compõe uma narrativa em que o povo de Israel foi infiel a YHWH e, por isso, ele o entregou a opressores, porém, os israelitas invocaram YHWH e Este lhes enviou um juiz, para libertá-los, e um período de paz teve início. Contudo, as infidelidades se repetem e este ciclo acaba por recomeçar.

A época dos juízes é, portanto, apresentada como uma sucessão alternada de anos de paz e prosperidade com anos de opressão. A prosperidade sobrevém quando os israelitas se mantêm fiéis a Deus. A opressão, por outro lado, é consequência da infidelidade. Um dos principais aspectos da infidelidade era o culto aos deuses estrangeiros, isto é, o culto aos ídolos ou às imagens desses deuses.

No que se refere aos ídolos, observa-se que no capítulo Jz 2,1 – 3,6, o qual apresenta considerações gerais sobre este período, é dito que após a morte de

Josué os israelitas fizeram o que é mau aos olhos de YHWH e serviram a *baais*, prostraram-se ante outros deuses dentre os dos povos ao seu redor. Deixaram a YHWH para servir a Baal e às *Astarotes (Asherah)*.

Também nesta parte do livro aparece uma metáfora usual para designar o culto aos ídolos, já mencionada anteriormente, pois se afirma que os israelitas “se prostituíram após outros deuses e os adoraram” (Jz 2,17).

Em Jz 3,19 faz-se menção aos ídolos perto de Guilgal. De acordo com o livro de Juízes, Gedeão consegue, em Efra de Abiezer, substituir, com violência, o culto de *Baal* pelo culto a YHWH (Jz 6, 25-32). No entanto, após a morte de Gedeão, teriam tornado a “prostituir-se os filhos de Israel após os baalins e puseram Baal-Berite por deus” (Jz 8, 33-35), em Siquém.

Depois da morte de Jair, um dos juízes menores, os israelitas teriam recomeçado a servir aos *baais* e às *artartes*, e também aos deuses de Aram e Sidônia, aos deuses de Moab e aos dos amonitas e dos filisteus (Jz 10, 6-7).

A história da fundação dos santuários de Mica e de Dã é o tema principal dos capítulos 17 e 18. A mãe de Miquéias, também denominado Micas, mandou fazer num ourives uma imagem de escultura e um ídolo de metal fundido, que foi colocada na casa de Deus que ele possuía (Jz 17, 4). Trata-se de um só ídolo, de madeira talhada revestida de prata. O texto da Bíblia hebraica justapõe duas palavras comumente utilizadas para referir-se aos ídolos, com o objetivo de descrever um ídolo esculpido e coberto de prata.

Importante salientar que este é o único exemplo de imagem cultual de YHWH na Bíblia Hebraica, contrariando o Decálogo. Entretanto, essas imagens não foram condenadas. Assim como também não o foram o *efod* e o *terafim*, ídolos do lar, que Miquéias fez (Jz 17, 5). Apenas posteriormente, já no período monárquico, esses objetos se tornaram suspeitos no javismo oficial. Na sequência desta narrativa, os danitas tomaram a imagem de escultura, o *efod* e o *terafim* de Miquéias e os colocaram no santuário que construíram em Dã (Jz 18, 11-31).

Sobre os deuses estrangeiros mencionados no livro dos Juízes, Baal Asherah, há um subcapítulo abaixo cuja intenção é apresentar mais informações sobre eles.

1.3.1.3.1. Baal e Asherah

De acordo com P. A. Nobdell³⁰, a palavra *asherah* provavelmente denota as imagens de madeira ou símbolos de *Asherah*, cuja forma plural é *asherim* ou *ashtoreth*. Na Bíblia Hebraica essa palavra denotaria as imagens de madeira ou símbolos de *Asherah* ou *Ashtoreth*, a principal divindade feminina dos fenícios, correspondente à deusa *Ishtar* dos babilônios. Esse autor afirmava que *Asherah* era a deusa do amor e da fecundidade, e como tal pode originalmente ter sido representada por uma árvore frutífera. Com o tempo essas árvores foram mais ou menos transformadas em pilares ou estatuas. O nome *asherah* designava a estátua, mas também o local onde a deusa era cultuada, incluindo o altar e outros acessórios. Segundo Nobdell, *Ashtoreth*, além de representar o princípio da fecundidade era a deusa-lua. A forma plural *ashtaroh* empregada na Bíblia Hebraica, como no livro dos Juízes, se refere à imagem da deusa.

Philip J. King e Lawrence E. Stager³¹ afirmam que *Asherah* ou *Ashtoreth* é a designação bíblica para a deusa canaanita mais comumente conhecida como Astarte (do grego) ou *Ishtar* (do acadiano), a deusa da guerra e do sexo. Astarte era a consorte local de Baal, o deus canaanita da tempestade e da fertilidade.

Baal, segundo P. A. Nobdell, era a divindade chefe dos fenícios, que representava os princípios masculinos reprodutivos da natureza. Segundo ele, os israelitas estavam inclinados a apostatar se voltando para esse deus, que entre os babilônios era denominado *Bel*. *Asherah* e *Baal* eram normalmente cultuados juntos. Esse autor também menciona que o versículo 2 Reis 23, 4 sugere uma posterior identificação de Baal com o sol e de *Asherah* com a lua. O plural *baalim* se referiria às numerosas estatuas de Baal que apareceram onde seu culto se estendeu.

A Bíblia Hebraica faz referência a uma série de deuses estrangeiros, porém, Baal e *Asherah* são os mais comumente citados, pois eram divindades fortemente cultuadas no antigo Oriente Próximo.

³⁰ NOBDELL, P. A. *Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images. The Old Testament Student Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301.*

³¹ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. *Life in Biblical Israel*. London: Westminster John Knox Press, 2001.

1.3.1.3. I Samuel

Os capítulos 4 a 6 do livro I Samuel têm como protagonista a Arca da Aliança, capturada pelos filisteus e, posteriormente, devolvida aos israelitas. A Arca, como já exposto anteriormente, era o sinal visível da presença de YHWH, entronizado entre os querubins (1 Sm 4,4). Em Silo, bem como no Templo de Jerusalém, os querubins e a Arca da Aliança são o trono de YHWH.

Após a devolução da Arca da Aliança por parte dos filisteus, Samuel fala ao povo para que tirassem do meio deles “os deuses estranhos e os *artarotes*” e, nisso, os israelitas lançaram fora “os *baalins* e os *astarotes* e serviram só ao Senhor” (1 Sm 7, 2-4).

De acordo com o livro de I Samuel, com a coroação de Saul como rei de Israel, Samuel se retira do cargo que exercia. Em seu discurso de despedida, Samuel relembra as ações de YHWH em favor do povo, mesmo após eles terem abandonado a Ele para servir outros deuses (1 Sm 12,10). Samuel exorta ao povo de Israel que mantenha a fidelidade e não se afaste de YHWH, pois “seguiríeis coisas vãs, que nada aproveitam e tampouco vos podem livrar, porque vaidade são” (1 Sm 12,21). Não se pronuncia aqui o termo “ídolos”, mas estes são evocados a fim de condená-los. Utilizam-se expressões novas para defini-los, qual seja, “coisas vãs”, “vazio” ou “vaidade” para desacreditar esses deuses na forma de ídolos a fim de menosprezá-los e demonstrar sua inutilidade.

Mais adiante, Micol, filha do rei Saul, casa-se com Davi. No episódio da fuga de Davi, Saul tenta matá-lo, mas Micol salva seu marido fazendo-o escapar. Em seguida, ela apanha um *terafim*, deita-o na cama e coloca em sua cabeça um tecido de pelos de cabra e o cobre com um manto, e o coloca no lugar de Davi para enganar a seu pai (1 Sm 19, 8-17). Os *terafim*, como já explanado em outra parte do trabalho, eram ídolos do lar. Os *terafim* de Labão eram relativamente pequenos, uma vez que Raquel pôde escondê-los na sela de um camelo (Gn 31.34). O *terafim* utilizado por Micol deveria ser consideravelmente maior que o de Labão, pois foi utilizado no lugar de um homem.

De acordo com C. J. Labuschagne³², na história de Micol e Davi a função do *terafim* era evidentemente a de ajudar um homem doente a interpretar seus sonhos, e não protegê-lo ou curá-lo.

Ktziah Spanier³³ afirma que Micol fez uso do *terafim* como uma efígie de seu marido Davi, o que corrobora o pensamento de que o *terafim* tinha forma humana.

Philip J. King e Lawrence E. Stager³⁴ apontam que os *terafim* ou deuses domésticos eram objetos de culto que ora aparentavam ter tamanho natural, como nesse caso, e ora pareciam ser pequenos e portáteis, como relatado na narrativa de Raquel no Gênesis.

Nesse livro são também mencionados os *efod*. Aquimalec informa a Davi que a espada de Goliás foi colocada atrás do *efod* (1 Sm 21,10), e, posteriormente, Abiatar, filho de Aquimalec, leva o *efod* consigo quando se refugia junto a Davi em Ceila. Mais de uma vez Davi pede que Abiatar traga o *efod* para consultar a YHWH (1 Sm 23,9; 1 Sm 30,7). Sobre o *efod* foram colocadas mais algumas informações em subcapítulo posterior.

1.3.1.3.1. *Efod*

P. A. Nobdell³⁵ escreveu sobre o *efod* que ele era uma vestimenta característica sacerdotal. Segundo ele, a associação do *efod* com os *terafim* e às imagens esculpidas seria uma indicação de que era uma vestimenta que exercia um importante papel.

³² LABUSCHAGNE, C. J. **Teraphim a new proposal for its etymology**. *Vetus Testamentum*, Vol. 16, Fasc. 1 (Jan., 1966), pp. 115-117.

³³ SPANIER, Ktziah. **Rachel's tefth of the terafim: her struggle for family primacy**. *Vetus Testamentum*, Vol. 42, Fasc. 3 (Jul., 1992), pp. 404-412.

³⁴ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

³⁵ NOBDELL, P. A. **Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images**. *The Old Testament Student* Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301.

Philip J. King e Lawrence E. Stager³⁶ afirmam que a menção bíblica ao *efod* é obscura, podendo estar fazendo referência a um vestuário sagrado ou um objeto ritual, como uma caixa ou um ídolo.

1.3.1.4. II Samuel

No livro II Samuel destaca-se o capítulo 6 que retoma a narrativa da história da Arca da Aliança descrita em 1 Sm 7,1. A Arca que havia guiado os israelitas no deserto (Nm 10, 35-36) e nas primeiras conquistas (Js 3, 1-17), foi depois levada para o Santuário em Siló (1 Sm 3,3; 4,4). Depois, foi capturada e devolvida pelos filisteus (1 Sm 5,1; 6,1 – 7,1).

Em II Samuel a Arca da Aliança é levada à Jerusalém, que além de capital política se torna capital religiosa de Israel, a cidade santa. Repete-se neste trecho bíblico que YHWH se assentava sobre os querubins (2 Sm 6,2), demonstrando que nem todas as imagens eram interditas em Israel no período monárquico.

A Arca da Aliança era o trono visível do Deus de Israel, por isso as imagens dos querubins eram permitidas sobre ela. Ela não era uma imagem de YHWH, mas nas batalhas, por exemplo, em que era costume no antigo Oriente Próximo levar à frente as imagens dos deuses, os israelitas levavam a Arca da Aliança, símbolo visível da presença de YHWH.

1.3.1.5. I Reis

No reinado de Salomão é realizada a construção do Templo em Jerusalém, cujas características de construção e decoração são minuciosamente descritas no capítulo 6 do livro I Reis.

No *Debir* ou Santo dos Santos, onde seria colocada a Arca da Aliança, foram feitos dois querubins de oliveira selvagem de dez côvados cada um (1 Rs 6, 23-28). Quanto à forma dos querubins, o livro descreve-os tendo asas de cinco côvados e altura de dez côvados, ambos de mesma dimensão, formato e altura, e cobertos de

³⁶ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

ouro. Colocados no meio da sala, os querubins estendiam suas asas, de modo que a asa de um tocava uma parede e a asa do outro tocava a outra parede, e suas asas se tocavam uma na outra, no meio da sala. Na decoração das paredes do Templo, tanto no interior como no exterior, também foram esculpidas figuras de querubins, bem como palmas e flores (1 Rs 6, 29).

Posteriormente, o livro enfatiza o lado negativo do reinado de Salomão, no capítulo 11, uma vez que Salomão teve muitas esposas e concubinas estrangeiras e foi influenciado por elas. Devido a isso, Salomão “seguiu a Astarote, deusa do sidônios, e a Milcom, a abominação dos amonitas. [...] Nesse tempo, edificou Salomão um santuário a Quemos, abominação de Moabe, sobre o monte fronteiro a Jerusalém, e a Moloque, abominação dos filhos de Amon” (1 Rs 11, 1-8).

Este vocábulo, abominação (*shiqquts*, em hebraico), foi muitas vezes utilizado na Bíblia Hebraica para depreciar os deuses estrangeiros e as práticas religiosas incompatíveis com o culto israelita. P. A. Nobdell³⁷ afirma que o termo *shiqquts* foi utilizado na Bíblia Hebraica sempre para se referir a imagens idólatras.

Após a morte de Salomão, o reino foi dividido entre Roboão, filho de Salomão, e Jerobão. Roboão instituiu o reino de Judá, no Sul, com capital em Jerusalém, a partir da tribo de Judá, a qual se uniu parte da tribo de Benjamin. Jerobão, após uma rebelião contra Roboão, reuniu em torno de si as dez tribos apartadas do Norte, constituindo o reino de Israel, cuja primeira capital foi Siquém (1 Rs 12).

Entretanto, de acordo com a narrativa, Jerobão fez dois bezerros de ouro e os instalou em Betel e Dã, para que o povo não fosse ao Templo de Jerusalém e se voltasse para Roboão, rei de Judá (1 Rs 12, 26-33). A história não indica que Jerobão pensava em mudar de divindade. Havia uma intenção política, pois era preciso opor algo à Arca da Aliança, símbolo da presença de YHWH, que havia ficado em Jerusalém. Os bezerros foram provavelmente erigidos como pedestais visíveis do trono invisível de YHWH, da mesma forma que os querubins sobre a Arca da Aliança. Este episódio se relaciona com a narrativa do bezerro de ouro no Êxodo (Ex 32). A polêmica aqui está na escolha do mesmo símbolo do deus *Baal* e no fato de que o povo poderia confundir os bezerros de ouro com representações de YHWH, que não poderia ser representado de qualquer forma. E também no fato de

³⁷ NOBDELL, P. A. *Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images. The Old Testament Student Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301.*

que esta foi uma iniciativa de Jerobão, sem autorização de YHWH, ferindo os princípios do culto estabelecido pelo Deus de Israel.

O livro também diz que Roboão fez em Judá o que era mau perante Deus, pois lá foram erigidas estátuas, colunas e postes-ídolos (1 Rs 14,23).

O livro segue narrando os reis que reinaram em Judá, após a morte de Roboão, e em Israel, após a morte de Jerobão, e seus pecados ao adorarem “ídolos vãos” (1 Rs 16,13; 16,26), como Baal, para o qual Acab construiu um altar em Samaria (1 Rs 16, 29-34). A expressão “ídolos vãos” foi usada em outros livros bíblicos para desacreditar os deuses estrangeiros.

O ciclo de Elias, profeta do reino do Norte, nos reinados de Acab e Acazias, começa no ponto em que a seca vem para castigar a introdução do culto a Baal no reino do Norte (1 Rs 17, 1-7). Mais tarde, Elias desafia os profetas de Baal, isto é, os devotos do Baal de Tiro chamados a Israel por Jezabel, esposa de Acab. A intenção era não somente mostrar qual dentre YHWH e Baal era o deus mais poderoso, mas de fato qual deles é Deus (1 Rs 18, 20-40). Aqui se apresenta uma defesa da pureza da fé israelita.

1.3.1.6. II Reis

No início do livro, o rei Acazias do reino do Norte envia mensageiros para consultar *Baal Zebub*, deus de Acaron, sobre a cura de sua doença após ter caído da sacada de seu aposento, mas Elias prevê sua morte (2 Rs 1, 1-17). De acordo com essa teologia, Acazias foi punido por YHWH com a morte, pois se voltou para outro deus que não o Deus de Israel.

Jeú, discípulo do profeta Eliseu, ao dizer as palavras “perduram as prostituições” (2 Rs 9,22) utiliza, como em outros textos proféticos, a prostituição como metáfora para designar a idolatria, isto é, o culto aos falsos deuses, talvez como alusão à prostituição sagrada, típica da religião fenícia. Jeú foi, de acordo com a narrativa desse livro, o responsável pelo massacre dos fiéis de Baal e a destruição de seu templo em Israel (2 Rs 10, 18-27). No entanto, ao se tornar rei em Israel, Jeú não destruiu os bezerros de ouro de Betel e Dã, feitos por Jerobão, e, portanto, “não

se apartou Jeú de seguir os pecados de Jerobão, filho de Nabate, que fez pecar a Israel, a saber, dos bezerros de ouro que estavam em Betel e Dã” (2 Rs 10, 28-36).

Paralela à revolução feita por Jeú em Israel, no reino de Judá o sacerdote Joiada lidera o povo na invasão e destruição do templo de Baal, seus altares e suas imagens (2 Rs 11, 17-18).

A queda e o exílio que se segue a esses episódios, são colocados como resultado da infidelidade dos reis de Israel e Judá a YHWH, por terem maculado a pureza do culto javista com adoração a outros deuses, praticando assim a idolatria, e terem permitido a existência de “ídolos, estelas e postes sagrados” e templos a esses deuses. Condena-se o sincretismo religioso, a presença de locais diversos de culto “nos lugares altos”, contrariando a perspectiva de um único local de culto e sacrifício. A reflexão sobre a ruína do Reino de Israel é muito clara no sentido de justificar a queda a partir da realização dessas práticas pelos israelitas (2 Rs 17, 7-23).

Em Judá, Ezequias é apontado como um rei fiel a YHWH, pois “removeu os altos, quebrou as colunas e deitou abaixo o poste ídolo; e fez em pedaços a serpente de bronze que Moisés fizera [...]” (2 Rs 18,4). Da oração de Ezequias, mediante a ameaça da dominação assíria, extraem-se as palavras “Deus vivo” em oposição aos deuses assírios que “[...] deuses não eram, senão obras de mãos de homens, madeira e pedra [...]” (2 Rs 19, 17-19).

Após Ezequias e antes de Josias, reinaram em Judá o rei Manassés e depois seu filho Amon. A narrativa diz que Manasses “[...] tornou a edificar os altos que Ezequias, seu pai, havia destruído, e levantou altares a Baal, e fez um poste-ídolo. [...] Também pôs a imagem de escultura do poste-ídolo que tinha feito na casa (Templo em Jerusalém) [...]” (2 Rs 21, 1-9). Como resultado, Deus avisa que o mesmo castigo que havia caído sobre Samaria cairia também sobre Jerusalém (2 Rs 21, 10-15). Amon, como Manasses, “andou em todo o caminho em que andara seu pai, serviu os ídolos a que ele servira e os adorou” (2 Rs 21, 19-25).

Em relação à Judá, o livro II Reis enfatiza o reinado de Josias, uma vez que foi no reinado dele que se descobriu no Templo o “livro da Lei” (2 Rs 22, 1-10), que serviu de base para uma reforma religiosa nesse período. A reforma religiosa em Judá envolveu a retirada de todos os objetos de culto que tinham sido feitos para Baal e *Asherah* do santuário de YHWH; a destruição dos lugares altos para

sacrifícios nas cidades de Judá e arredores de Jerusalém, o que transgredia o princípio da unidade do santuário; a queima do poste sagrado; a profanação dos locais de culto para *Astarte*, *Camos* e *Melcom*; e a quebra de estelas, entre outras medidas para purificar o culto a YHWH (2 Rs 23, 4-14).

Assim, a reforma realizada por Josias teria como propósito ir de contrário aos santuários locais, onde ocorriam cultos adulterados de YHWH, e também combater costumes politeístas, como o culto aos deuses, na forma de ídolos ou adoração aos seres celestes, e práticas de ritos cananeus e assírios. Enfim, Josias estabeleceu medidas contrárias a toda forma de idolatria: “[...] os ídolos, do lar, os ídolos e todas as abominações [...] para cumprir as palavras da lei, que estavam escritas no livro que o sacerdote Hilquias achara na Casa do Senhor.” (2 Rs 23, 24-25).

Todavia, segundo a narrativa do livro, isto não aplacou a ira de YHWH provocada pelas faltas do rei Manassés. Além disso, após a morte de Josias a reforma religiosa acabou sendo abandonada e houve o recrudescimento das práticas politeístas (2 Rs 23, 26-27). Por causa da idolatria, no reinado de Sedecias ocorreu a queda de Jerusalém e a destruição do Templo, encerrando-se de forma dramática a história do reino de Judá (2 Rs 24; 25, 1-26).

1.3.1.7. Isaías

Isaías condena com veemência a infidelidade do povo, que, com sua conduta idolátrica ofende a YHWH, e anuncia o castigo purificador e a renovação que estava por vir.

Em Is 2,8 o profeta diz que a terra dada por YHWH estava cheia de ídolos, e que os habitantes de Judá “adoram a obra de suas mãos, aquilo que os seus próprios dedos fizeram”. Deste modo, enfatiza-se aqui a ineficácia das imagens, vistas por ele como meras obras de mãos humanas.

Na visão tida no ano de falecimento do rei Ozias, Isaías vê YHWH sentado sobre um trono alto e elevado. Em pé, “serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os seus pés e com duas voava” (Is 6,2). Os serafins são figuras humanas com seis asas, que recordam os seres misteriosos alados que conduzem o carro de YHWH (Ez 1). Em Ezequiel,

esses seres são chamados de “querubins” (Ez 10), como as figuras análogas fixadas na Arca da Aliança (Ex 25,18).

Isaias (Is 10,10), pela boca do rei assírio, reafirma a crença javista de que os deuses estrangeiros eram “falsos deuses”, isto é, “coisa nenhuma” (*elilim*, em hebraico), designação frequente dos ídolos em Isaías.

Isaías 30 afirma que no dia em que Deus manifestar sua graça “terás por contaminados a prata que recobre as imagens esculpidas e o ouro que reveste as tuas imagens de fundição; lançá-las-ás fora como coisa imunda [...]” (Is 30, 22). A visão do profeta é de que além de inútil, os ídolos são coisas impuras, que maculam a religião israelita, pois iam de contrário aos preceitos ordenados pela lei dada por Deus.

Em Is 37,16 mencionam-se novamente os querubins, como tronos de YHWH: “Ó Senhor dos Exércitos, Deus de Israel, que está entronizado acima dos querubins [...]”.

Em Is 37, 17-19 o profeta usa a expressão “Deus vivo”, em contraste com os deuses das outras nações, que “[...] deuses não eram, senão obra de mãos de homens, madeira e pedra [...]”. Reafirma-se a existência de um só Deus, em oposição aos falsos deuses pagãos.

A polêmica contra os deuses pagãos e seus ídolos é tema muito abordado na segunda parte do livro de Isaías (Is 40-55).

O versículo Is 40,18 exprime a incomparabilidade de Deus: “Com quem comparareis a Deus? Ou que coisa semelhante confrontareis com ele?” Encontra-se aqui um fundamento para a interdição das imagens estabelecida no Decálogo, pois uma vez que Deus não é comparável a nada do que existe, não há como se fazer uma imagem Dele.

Os versículos de Is 40, 19-20 enfatizam, em oposição a YHWH, o que são os ídolos: “O artífice funde a imagem, e o ourives a cobre de ouro e cadeias de prata forja para elas. O sacerdote idólatra escolhe madeira que não se corrompe e busca um artífice perito para assentar uma imagem esculpida que não oscile”. Is 41, 6-7 dá-se continuidade ao tema abordado em Is 40, 19-20: “Assim, o artífice anima ao ourives, e o que alisa com o martelo, ao que bate na bigorna, dizendo da soldadura: Está bem feita. Então, com pregos fixa o ídolo para que não oscile”.

O trecho Is 41, 21-29 é todo dedicado a apontar a nulidade dos ídolos, com o intuito de colocar em evidência que eles nada são e nem podem nada: “Eis que sois menos o que nada, e menos do que nada é o eu fazeis; abominação é quem vos escolhe. [...] as suas obras são coisa nenhuma; as suas imagens de fundição, vento e vácuo.”

Em Is 44, 9-20 figura uma sátira sobre a loucura da idolatria, dirigida contra os fabricantes de ídolos e aqueles que lhes prestam culto:

Todos os artífices de imagens de escultura são nada, e as suas coisas preferidas são de nenhum préstimo; eles mesmos são testemunhas e que as nada veem, nem entendem, para que eles sejam confundidos. Quem formaria um deus ou fundiria uma imagem de escultura, que é de nenhum préstimo? Eis que todos os seus seguidores ficariam confundidos, pois os mesmos artífices não passam de homens; ajuntem-se todos e se apresentem, espantem-se e sejam, à uma, envergonhados. O ferreiro faz o machado, trabalha nas brasas, forma um ídolo a martelo, e forja-o com a força do seu braço; [...] O artífice em madeira estende o cordel e com o lápis, esboça uma imagem; alisa-a com plaina, marca com o compasso e faz `a semelhança e beleza de um homem, que possa morar numa casa. [...] Nada sabem, nem entendem: porque se lhes grudaram os olhos, para que não vejam, e o seu coração já não pode entender. [...].

Em Is 45, 20-25 a polêmica contra os deuses politeístas alcança um universalismo antes não tão afirmado, pois Deus é colocado como Senhor de todo o universo:

Congregai-vos e vinde; chegai-vos todos juntos, vós que escapastes das nações, nada sabem os que carregam o lenho de suas imagens de escultura e fazem súplicas a um deus que não pode salvar. [...] Olhai para mim e sede salvos, vós, todos os limites da terra; porque eu sou Deus, e não há outro.

No capítulo 46, apresenta-se uma previsão da queda dos ídolos da Babilônia, com a tomada desse império por Ciro da Pérsia. *Bel* e *Nebo* são destruídos e os babilônios fogem carregando os ídolos que os representam (Is 46, 1).

Em contraposição aos falsos deuses, representados por seus ídolos, que são carregados pelas pessoas, YHWH é o Deus que carrega o seu povo, protegendo-o e libertando-o: “[...] vós, a quem desde o nascimento carrego e levo nos braços desde o ventre materno” (Is 46,3). Essa expressão faz o profeta retomar o argumento do poder incomparável do verdadeiro Deus e a ironia sobre os idólatras (Is 46, 5-7):

A quem me comparareis para que eu lhe seja igual? E que coisa semelhante confrontareis comigo? Os que gastam o ouro da bolsa e pesam a prata nas balanças assalariam o ourives para que faça um deus e diante deste se prostram e se inclinam. Sobre os ombros o tomam, levam-no e o põem no seu lugar, e aí ele fica; do seu lugar não se move; recorrem a ele, mas nenhuma resposta ele dá e a ninguém livra da sua tribulação.

Na terceira parte do livro de Isaías, o trecho Is 57, 3-13 constitui um oráculo contra a idolatria de Israel. O oráculo é introduzido denominando os israelitas da época de “geração adúltera, que te prostituíste”. Os profetas, incluindo o que escreveu este oráculo, usavam os vocábulos adultério e prostituição para invocar simbolicamente a infidelidade de Israel para com seu Deus, o “esposo” de Israel.

No final do livro de Isaías (Is 65-66) aparece um oráculo sobre o Templo, que exclui da nova Jerusalém, dentre outros, “o que bendiz a um ídolo” (Is 66,3), condenando-se assim as práticas politeístas em honra a outros deuses, clandestinamente realizadas durante o exílio e que a comunidade precisou combater após o regresso a terra.

1.3.1.8. Jeremias

No primeiro capítulo do livro, o profeta Jeremias tem a visão de uma panela de fogo (Jr 1, 13-19). Jeremias emprega aqui as mesmas expressões que aparecem no livro de Isaías para referir-se aos deuses estrangeiros e seus adoradores: “[...] queimaram incenso a deuses estranhos, e adoraram as obras das suas próprias mãos” (Jr 1,16). Prevalece para o profeta aqui a ideia de que os deuses estrangeiros eram meros ídolos fabricados por mãos humanas.

A seguir, o capítulo 2 é rico em referências à infidelidade do povo de Israel para com seu Deus. Jeremias recorre ao simbolismo do casamento para referir-se ao relacionamento de Deus com o povo de Israel: “Lembro-me de ti, da sua afeição quando eras jovem, e do teu amor quando noiva [...]” (Jr 2,2). A lealdade obrigatória da relação da aliança Deus – povo leva à comparação da nação israelita à noiva e de Deus como sendo seu esposo. Mas, o povo se afastou de YHWH: “Que injustiça acharam vossos pais em mim, para de mim se afastarem, indo após a nulidade dos ídolos e se tornando nulos eles mesmos (Jr 2,5)”. Assim como aparece no livro de Isaías, aqui também se utiliza a expressão “vazio” ou “nulidade” para fazer

referência aos ídolos. A visão profética é de que aquele que adora ao ídolo fica vazio como ele.

Segue-se uma acusação contra os sacerdotes, os pastores e os profetas: “Os sacerdotes não disseram: Onde está o Senhor? E os que tratavam da lei não me conheceram, os pastores prevaricaram contra mim, os profetas profetizaram por Baal e andaram atrás de coisas de nenhum proveito” (Jr 2,8). O profeta acusa nesse momento os responsáveis pela nação de também cultuarem os ídolos, que nada valem. Acusa-se que o povo havia trocado o seu Deus por aquilo que é “de nenhum proveito” (Jr 2,11). A infidelidade à YHWH é também metaforicamente comparada à prostituição: “Pois, em todo outeiro alto e debaixo de toda árvore frondosa, te deitavas e te prostituías” (Jr 2,20).

Por fim, neste capítulo aparece Deus questionando: “Onde, pois, estão os teus deuses, que para ti mesmo fizeste? Eles que se levantem se te podem livrar no tempo da tua angústia; porque os teus deuses, ó Judá, são tantos como as tuas cidades” (Jr 2,28). Denuncia-se a abundância de práticas idolátricas no reino de Judá em meio à ênfase na incapacidade desses deuses de socorrer o povo em suas tribulações.

Outras denominações para os ídolos aparecem no capítulo 3: “estranhos” (Jr 3,13) e “vergonha” (Jr 3,24). Segundo Michael Berenbaum e Fred. Skolnik³⁸, Jeremias 3: 1-5 usa a forma legal de Dt 24: 1-4 para ilustrar os efeitos injuriosos do envolvimento de Israel com vários amantes. Assim, muitas referências são feitas em Jeremias fazendo analogia entre adultério e idolatria. No capítulo 4 aparece o termo “abominações” (Jr 4,1); e no capítulo 5, “deuses que não o são” (Jr 5,7). Denuncia-se com veemência a idolatria em Jr 7, 9-10:

Que é isso? Furtais e matais, cometeis adultério e jurais falsamente, queimais incenso a Baal e andais após outros deuses que não conheceis, e depois vindes e vos pondeis diante de mim nesta casa que se chama pelo meu nome, e dizeis: Estamos alvos; sim, só para continuardes a praticar essas abominações!

O livro também diz que em toda Judá, inclusive nas ruas de Jerusalém “os filhos apanham a lenha, os pais acendem o fogo e as mulheres amassam a farinha, para se fazerem bolos à Rainha dos Céus; e oferecem libações a outros deuses,

³⁸ BEREMBAUM, Michael e SKOLNIK, Fred. **Encyclopaedia Judaica**. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007.

para me provocarem à ira” (Jr 7,18). Na Bíblia hebraica, essa expressão “Rainha dos Céus” aparece somente no livro de Jeremias (Jr 44, 15-19). A menção dos filhos, pais e das mulheres leva a inferir tratar-se de um culto familiar que envolvia o uso de imagem humana.

Em Jr 7,30 Deus acusa os filhos de Judá de terem posto “seus ídolos abomináveis na casa que se chama pelo meu nome, para a contaminarem”. A presença dos ídolos no culto e no templo era visto como algo que contaminava a religião oficial.

O conjunto de textos entre Jr 8,4 – 10, 25 reúnem oráculos do começo do reinado de Joaquim e continuam a repreender Israel pelo culto aos ídolos: “Por que me provocaram à ira com as suas imagens de escultura, com os ídolos dos estrangeiros?” (Jr 8,19). E também a ameaçar o povo porque “deixaram a minha lei, que eu pus perante eles, e não deram ouvidos ao que eu disse, nem andaram nela. Antes, andaram na dureza do seu coração e seguiram os baalins, como lhes ensinaram seus pais” (Jr 9, 13-14).

O capítulo 10 apresenta um contraste entre YHWH, o verdadeiro Deus, e os ídolos (Jr 10, 1-16), um tema já desenvolvido anteriormente no livro de Isaías:

[...] Porque os costumes dos povos são vaidade; pois cortam do bosque um madeiro, obra das mãos do artífice, com machado; com prata e ouro o enfeitam, com pregos e martelos o fixam, para que não oscile. Os ídolos são como um espantalho em pepinal e não podem falar; necessitam de que os leve, porquanto não podem andar. Não tenhais receio deles pois não podem fazer mal, e não está neles fazer o bem. [...] Mas eles se tornaram estúpidos e loucos; seu ensino é vão e morto como um pedaço de madeira. Traz-se prata batida de Társis e ouro de Ufaz, os ídolos são obra de artífice e de mãos de ourives; azuis e púrpuras são as suas vestes, todos eles são obras de mãos hábeis. Mas o Senhor é verdadeiramente Deus; ele é o Deus vivo e o Rei eterno; do seu furor treme a terra, e as nações não podem suportar a sua indignação. [...] Todo homem se tornou estúpido e não tem saber; todo ourives é envergonhado pela imagem que ele mesmo esculpiu; pois as suas imagens são mentira, e nelas não há folego. Vaidade, são obra ridícula; no tempo do seu castigo virão a perecer. [...].

Esta sátira contra a idolatria entrega a existência de um ambiente onde a idolatria era prática frequente. Aqui mais algumas palavras diferentes aparecem para denominar os ídolos: “mentira”, “vaidade” e “obra ridícula”.

No capítulo 11, Jeremias proclama as exigências da aliança, mas afirma que os habitantes de Judá e Israel “tornaram às maldades de seus primeiros pais, que recusaram ouvir as minhas palavras; andaram eles após outros deuses para os

servir; a casa de Israel e a casa de Judá violaram a minha aliança, que eu fizera com seus pais” (Jr 11,10), por isso, o profeta adverte sobre as consequências da desobediência (Jr 11,11).

Em Jr 13,27 aparece na versão da Bíblia de Jerusalém³⁹ mais uma palavra que o profeta teria utilizado para denominar os ídolos: “Oh! Os teus adultérios e os teus gritos de prazer, tua vergonhosa prostituição! Sobre as colinas e no campo eu vi os teus horrores”. A palavra “horrores” no contexto do livro de Jeremias denota sempre os ídolos ou falsos deuses. A versão da Bíblia de Estudo Almeida apresenta uma tradução diferente, substituindo a palavra horrores por prostituição: “Tenho visto as tuas abominações sobre os outeiros e no campo, à saber, os teus adultérios, os teus rinchos e a luxúria da tua prostituição”.

No anúncio da desolação que tomará conta do reino de Judá, fica muito clara a principal falta cometida pelo povo (Jr 16, 10-11):

Quando anunciares a este povo todas estas palavras e eles te disserem: Porque nos ameaça o Senhor com todo esse grande mal? Qual é a nossa iniquidade, qual é o nosso pecado, que cometemos contra o Senhor, nosso Deus? Então, lhes responderás: Porque vossos pais me deixaram, diz o Senhor, e se foram após outros deuses, e os serviram, e os adoraram, mas a mim me deixaram e a minha lei não guardaram.

O exílio babilônico é aqui julgado como um castigo pela prática da idolatria: “Vós fizestes pior que vossos pais; pois is que cada um de vós anda segundo a dureza do seu coração maligno [...] Portanto, lançar-vos-ei fora desta terra, para uma terra que não conhecestes [...] onde servireis a outros deuses, de dia e de noite, pois não usarei de misericórdia convosco” (Jr 16, 12-13). Isto se justifica pelo questionamento: “Acaso, fará o homem para si deuses que, de fato, não são deuses” (Jr 16, 20) E pela afirmação: “Portanto, eis que lhes farei conhecer, desta vez lhes farei conhecer a minha força e o meu poder; e saberão que o meu nome é Senhor” (Jr 16, 20-21).

Na profecia contra a casa real de Judá (Jr 22, 1-9), aparece a mesma explicação anterior para o exílio (Jr 22, 8-9):

Muitas nações passarão por esta cidade, e dirá cada um ao seu companheiro: Por que procedeu o Senhor assim com esta grande cidade?

³⁹ Bíblia de Jerusalém. 2ª impressão. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

Então, se lhes responderá: Porque deixaram a aliança do Senhor, seu Deus, e adoraram a outros deuses, e os serviram.

Na profecia que anuncia os setenta anos do cativo de Judá na Babilônia, novamente o profeta Jeremias deixa claro que esse castigo recairá sobre o povo por causa da idolatria no meio deles (Jr 25, 6-7):

Não andeis após outros deuses para os servirdes e para os adorardes, nem me provoqueis à ira com as obras de vossas mãos; não vos farei mal algum. Todavia, não me destes ouvidos, diz YHWH, mas me provocastes à ira com as obras de vossas mãos para o vosso próprio mal.

Por último, na coletânea de oráculos contra as nações (Jr 25, 17-38; 46-51), repete-se o contraste estabelecido no livro de Jeremias entre o Deus de Israel e os deuses estrangeiros e entre a terra de Judá e Israel e as outras nações, anteriormente escrito em Jr 10, 12-16. A “Porção de Jacó” não é como as nações dos deuses estrangeiros, pois foi Deus quem formou o universo, e Israel é a tribo de sua herança. (Jr 51, 17-19).

Sobre a figura da Rainha dos Céus que aparece no livro de Jeremias foi inserido um subcapítulo com um breve estudo sobre a identidade dessa divindade.

1.3.1.8.1. Rainha dos Céus

Sobre a Rainha dos Céus, descrita pelo profeta Jeremias, Philip J. King e Lawrence E. Stager⁴⁰ afirmam que não é algo simples determinar a identidade dessa divindade, e que os estudiosos já proferiram uma série de sugestões sobre o tema.

Para eles, a deusa hurrita *Ishtar*, que corresponde à deusa canaanita *Asherah* ou *Astarte*, pode ser a deusa a qual as mulheres de Judá fizeram bolos, ofereceram incensos e derramaram libações, conforme o relato do livro do profeta Jeremias. Outros estudiosos, de acordo com esses autores, sugerem que *Asherah* ou *Anath* era o objeto de devoção desse culto.

⁴⁰ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

1.3.1.9. Ezequiel

O livro de Ezequiel se inicia com uma visão destinada aos exilados, a visão do carro de YHWH, com a presença de seres cujas características de acordo com o capítulo 1 (Ez 1, 4-14), são:

[...] Do meio dessa nuvem saía a semelhança de quatro seres vivos, cuja aparência era esta; tinham a semelhança de homem. Cada um tinha quatro rostos, como também quatro asas. As suas pernas eram direitas, a planta de cujos pés era como a de um, bezerro e luzia como o brilho de bronze polido. Debaixo das asas tinha mãos de homem, aos quatro lados; assim todos os quatro tinham rostos e asas. Estas se uniam uma à outra; não se viravam quando iam; cada qual andava para sua frente. A forma de seus rostos era como o de homem; à direita, os quatro tinham rosto de leão, à esquerda, rosto de boi; e também rosto de águia, todos os quatro. Assim eram seus rostos. Suas asas abriam em cima; cada ser tinha duas asas, unidas cada uma à do outro; outras duas cobriam o corpo deles[...].

Na Bíblia Hebraica, esses seres correspondem aos querubins, presentes sobre a Arca da Aliança. No livro de Ezequiel, os querubins são conectados ao carro de YHWH, o Deus de Israel. Eles carregam o trono de YHWH. Em Ez 10, 14 é feita outra descrição desses querubins: “Cada um dos seres vivos tinha quatro rostos: o rosto do primeiro era rosto de querubim, o do segundo, rosto de homem, o do terceiro, rosto de leão, e o quarto, rosto de águia”.

Após, o profeta falando em nome de YHWH expõe as causas do cerco de Jerusalém, colocando a idolatria como a principal causa, bem como já havia feito Jeremias: “Portanto, tão certo como eu vivo, diz o Senhor Deus, pois que profanaste o meu santuário com todas as tuas coisas detestáveis e com todas as tuas abominações, eu retirarei, sem piedade, os olhos de ti e não te pouparei” (Ez 5,11). Por isso, Ezequiel profetiza contra a idolatria e os montes de Israel, onde os israelitas costumavam erigir altares para prestar culto aos ídolos (Ez 6,4-6):

Ficarão desolados os vossos altares e quebrados, os vossos altares de incenso; arrojarei os vossos mortos à espada, diante dos vossos ídolos. Porei os cadáveres dos filhos de Israel diante dos seus ídolos e espalharei os vossos ossos ao redor dos vossos altares. Em todos os vossos lugares habitáveis, as cidades serão destruídas, e os altos ficarão desolados, para que os vossos altares sejam destruídos e arruinados, os vossos ídolos quebrados e extintos, e os vossos altares de incenso sejam eliminados, e desfeitas as vossas obras.

De acordo com a versão da Bíblia de Jerusalém, aparece aqui a palavra, “imundo”, usada pelo profeta Ezequiel para exprimir sua repugnância pelos ídolos. O profeta também usa, segundo essa tradução, a palavra “abominações” para se referir aos ídolos, tal como aparecem nos livros de Isaías e Jeremias. A tradução da Bíblia de Estudo Almeida apresenta-se um pouco diferente, utilizando-se a palavra “detestáveis”: “De tais preciosas joias fizeram seu objeto de soberba e fabricaram suas abomináveis imagens e seus ídolos detestáveis” (Ez 7,20).

O capítulo 8 do livro de Ezequiel é todo dedicado a comentar as infidelidades praticadas em Jerusalém antes do exílio. Em sua visão, o profeta Ezequiel, guiado por uma figura como de fogo, viu que no Templo “à porta do altar, estava esta imagem dos ciúmes, à entrada” (Ez 8,5). De acordo com a linguagem utilizada na Bíblia Hebraica, qualquer coisa que atinja a soberania de YHWH lhe causa ciúmes. Ezequiel pode estar fazendo referência à estátua de Astarte, que o rei Manassés introduziu no Templo (2 Rs 21,7).

A seguir, Ezequiel adentra o átrio e ao cavar uma parede vê “toda forma de répteis e de animais abomináveis e de todos os ídolos da casa de Israel, pintados na parede em todo o redor. Setenta homens dos anciãos [...] estavam em pé diante das pinturas, tendo cada um na mão o seu incensário; e subia o aroma da nuvem de incenso” (Ez 8, 10-11). A palavra “ídolos”, nesse caso, faz referência a pinturas na forma humana, entretanto, quaisquer fossem as imagens pintadas na parede, o problema central desta narrativa é a substituição de YHWH pela adoração de outros deuses representados nas pinturas. Estas pinturas serviam ao propósito de adoração, por isso, são condenadas nas palavras do profeta. Bem como são condenadas as mulheres sentadas à entrada da porta do Templo “chorando a Tamuz” (Jr 8,14).

Em Ez 14, 1-23 o profeta volta a condenar a idolatria, que inevitavelmente levará a um castigo para os idólatras:

[...] Qualquer homem da casa de Israel que levantar os seus ídolos dentro do seu coração, e tem tal tropeço para a sua iniquidade, e vier ao profeta, eu, o Senhor, vindo ele, lhe responderei segundo a multidão dos seus ídolos; para que eu possa apanhar a casa de Israel no seu próprio coração, porquanto todos se apartaram de mim para seguirem os seus ídolos. Portanto, dize à casa de Israel: assim, diz o senhor Deus: Convertei-vos, e apartai-vos dos vossos ídolos, e dai as costas a todas as vossas abominações, porque qualquer homem da casa de Israel ou dos estrangeiros que moram em Israel que se alienar de mim, e levantar os seus ídolos dentro do seu coração, e tiver tal tropeço para a iniquidade, e

vier ao profeta, para me consultar por meio dele, a esse, eu, o Senhor, responderei por mim mesmo. Voltarei o rosto contra o tal homem, e o farei sinal e provérbio, e eliminá-lo-ei do meio do meu povo; e sabereis que sou o Senhor. [...].

A seguir, em Ez 16, 1-63, narra-se de forma simbólica e alegórica a história de Jerusalém, a noiva infiel de YHWH que cometeu “adultério” com as “abominações” e “prostituiu-se” com os ídolos. Esse mesmo simbolismo é utilizado pelo profeta Oséias.

Em Ez 20, 1-44, Ezequiel relata a história de Israel como uma história de constante infidelidade, desde o cativeiro no Egito, passando pelo deserto, e posteriormente, em Canaã.

Ez 23, 1-49 o profeta retoma a alegoria do laço conjugal entre YHWH e o povo para contar a história de Israel e Judá, que se prostituíram com os deuses do Egito, a Assíria e a Babilônia e, por isso, enfrentariam as consequências da infidelidade ao “esposo” YHWH.

Na última parte do livro (Ez 40 – 48), Ezequiel aborda o retorno do povo de Israel e a reconstrução de Jerusalém, por causa da misericórdia de YHWH, que restaura sua aliança com seu povo. Assim, nos capítulos 40 a 42, é narrada a visão que Ezequiel teve do templo futuro, que seria construído a partir do retorno dos exilados na Babilônia. Em relação à ornamentação interior do Templo, a descrição inclui a presença de esculturas de “querubins e palmeiras, de sorte que cada palmeira estava entre querubim e querubim, e cada querubim tinha dois rostos, a saber, um rosto de homem olhava para a palmeira de um lado, e um rosto de leãozinho, para a palmeira do outro lado; assim se fez pela casa toda ao redor” (Ez 41, 18-19).

1.3.1.10. Oséias

De acordo com Moshe Weinfeld⁴¹, Oséias foi o primeiro dos profetas a explicitamente fazer analogia entre apostasia e adultério, simbolismo que representa a traição de Israel à fidelidade exclusiva devida a YHWH. O adultério foi usado como

⁴¹ WEINFELD, Moshe. **The Anchor Bible. v.5: Deuteronomy 1 – 11: a new translation with introduction and commentary**/Moshe Weinfeld. New York: Doubleday, 2008.

metáfora para apostasia em vários textos proféticos (Oséias, Jeremias, Ezequiel, Isaías), que acusavam Israel de infidelidade marital.

Em sua lógica profética, Israel fora desposada por YHWH, porém, comportou-se como uma prostituta, e por isso, provocou o ciúme do esposo, que não deixou de amá-la, mas a castigou, com o objetivo de reconduzi-la a si e ao seu amor. Essa alegoria do matrimônio desenvolvida por Oséias influenciou os livros de Jeremias, Ezequiel e a segunda parte do livro de Isaías. Para Jeffrey H. Tigay⁴², a analogia da Bíblia Hebraica, inspirada por Oseias, estabelece que relação emocional entre Deus e Israel é comparada a de um marido (Deus) para com sua esposa (Israel). Israel deve restringir sua fidelidade a Deus, assim como uma esposa deve fidelidade exclusiva ao marido. Assim, o culto a outros deuses era visto como algo tão repugnante como o adultério.

Oséias anuncia que “a terra se prostituiu, desviando-se do Senhor” (Os 1,2). A palavra “prostituição” é aqui empregada figurativamente para designar a infidelidade do povo de Israel à aliança feita com Deus, o esposo. Por isso, os ídolos são neste livro denominados de “amantes” (Os 2,7). Contra isso, Oséias alega que a esposa não reconhece que YHWH é quem tudo lhe deu: “o trigo, e o vinho e o óleo, e lhe multipliquei a prata e o ouro, que eles usaram para Baal” (Os 2,9), demonstrando o profeta que Deus é a origem de tudo o que existe e que, portanto, não era desnecessário cultuar outros deuses.

Por essas práticas idolátricas, Oséias afirma que os israelitas serão castigados e ficarão “sem rei, sem príncipe, sem sacrifício, sem coluna, sem estola sacerdotal ou ídolos do lar” (Os 3,4). De modo que, como castigo, os israelitas ficarão sem suas instituições políticas e religiosas.

Em Os 8,5-6 o profeta Oséias condena o bezerro de ouro erguido em Betel no reinado de Jerobão II, porque “é obra de artífice, não é Deus”.

O capítulo 11 faz um paralelismo com os capítulos 1-3, mas enquanto estes fazem da aliança uma analogia com o matrimônio desonrado, em Oz 11 Deus é comparado a um pai que recebe a ingratidão do filho: “Quando Israel era menino, eu o amei e do Egito chamei meu filho. Quanto mais eu os chamava, tanto mais se iam

⁴² TIGAY, Jeffrey H. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation.** v.5: *Deuteronomy=Debarim*/ Commentary by Jeffrey H. Tigay. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

da minha presença; sacrificavam a *baalins* e queimavam incenso às imagens de escultura” (Os 11, 1-2).

Outras alusões feitas aos ídolos pelos profetas Isaías e Jeremias são também utilizadas por Oséias: “Agora, pecam mais e mais, e da sua prata fazem imagens de fundição, ídolos segundo o seu conceito, todos obra de artífices, e dizem: Sacrificai a eles, homens até beijam bezerros!” (Os 13, 2).

Por fim, Oséias alerta que Israel deve se converter e não dizer mais “à obra de nossas mãos tu és o nosso Deus” (Os 14,3), pois é de YHWH que “procede o teu fruto” (Os 14,8).

1.3.1.11 Amós

Em Am 2, 4 um oráculo prediz o castigo que cairá sobre Judá porque “rejeitaram a lei do Senhor e não guardaram os seus estatutos; antes, as suas próprias mentiras os enganaram, e após elas andaram seus pais”. Aqui o profeta usa a palavra “mentira” para designar os ídolos.

1.3.1.12. Miquéias

Em Mq 1, 2-7 o profeta Miquéias dirige ameaças à Samaria, capital do reino do Norte, por causa das infidelidades. Assim, o profeta anuncia (Mq 1,7):

Todas as suas imagens de escultura serão despedaçadas, e todos os salários de sua impureza serão queimados, e de todos os seus ídolos eu farei uma ruína, porque do preço da prostituição os ajuntou, e a este preço volverão.

O profeta utiliza linguagem metafórica semelhante à empregada por Oséias, pois trata a infidelidade a YHWH, no caso a idolatria, com as figuras da “prostituição” e do “adultério”.

Em Mq 5, 13 o profeta anuncia as promessas de Deus para Sião. Ele emprega a expressão também utilizada por Isaías e Jeremias para se referir aos ídolos, “obra de tuas mãos”, com o objetivo de desacreditar os deuses estrangeiros,

para reafirmar que existe apenas um Deus. Esse Deus faz a promessa de uma era de paz quando realizará as seguintes coisas: “E sucederá, naquele dia, diz o Senhor, que [...] do meio de ti eliminarei as tuas imagens de escultura e as tuas colunas, e tu já não te inclinarás diante da obra de tuas mãos” (Mq 5, 8-13).

1.3.1.13. Naum

O profeta Naum também utiliza as expressões metafóricas “prostituição” (Na 3,4) e “imundície” (Na 3,6) para denominar a idolatria e os ídolos.

1.3.1.14. Habacuque

Em Hab 2, 18-19 o profeta Habacuque dirige uma de suas cinco imprecações contra o idólatra e o fabricante de ídolos:

Que aproveita o ídolo, visto que o seu artífice o esculpiu? E a imagem de fundição, mestra de mentiras, para que o artífice confie na obra, fazendo ídolos mudos? ai daquele que diz à madeira: Acorda! E à pedra: Desperta” Pode o ídolo ensinar? Eis que está coberto de ouro e de prata, mas, no seu interior, não há fôlego nenhum.

Habacuque é mais um dos profetas que procura demonstrar a falsidade dos deuses estrangeiros por meio de sua imagem, um ídolo que não possui “sopro de vida” e que nada pode fazer, sendo, portanto, inútil.

1.3.1.15. Sofonias

Sofonias anuncia o dia de YHWH, que causará um desastre em Judá e Jerusalém, e que atingirá o culto dos deuses estrangeiros e seus adoradores (Sf 1, 4-7):

Estenderei a mão contra Judá e contra todos os habitantes de Jerusalém; exterminarei deste lugar o resto de Baal, o nome dos ministrantes dos ídolos e seus sacerdotes; os que sobre os eirados adoram o exército do céu

e os que adoram ao Senhor e juram por ele e também por Milcom; e os que deixam de seguir ao Senhor e os que não buscam o Senhor, nem perguntam por ele.

O profeta denuncia o culto aos deuses estrangeiros misturado ao culto a YHWH, que exigia exclusividade.

1.3.1.16. Zacarias

No livro de Zacarias são mencionados os *terafim* ou “deuses do lar” (Zc 10, 2). Esses eram deuses familiares, utilizados para adivinhação (Jz 17,5; 18, 14-20).

Apesar do livro do Deuteronômio ter proibido sua utilização (Dt 18, 9-14), a menção desses ídolos aqui atesta que essas práticas continuaram a existir entre os israelitas, mesmo após o exílio.

1.3.1.17. Malaquias

Em Ml 2,11 o profeta menciona que “Judá tem sido desleal, e abominação se tem cometido em Israel e em Jerusalém; porque Judá profanou o santuário do Senhor, o qual ele ama, e se casou com adoradora de deus estranho”.

O profeta Malaquias critica os casamentos entre judeus e mulheres pagãs, chamadas de “adoradora de deus estranho”, pois isto significava estabelecer um laço de parentesco com o deus ao qual essa prestava culto. Portanto, o matrimônio misto era visto como uma infidelidade para com YHWH relacionada à idolatria.

1. 4.1. Imagens e idolatria nos Escritos

1.4.1.1. Salmos

O Salmo 18, um salmo real, que era usado em ocasiões especiais da vida do rei, menciona os querubins, que os antigos israelitas representavam como seres

alados que sustentavam o trono de YHWH, como descrito em Ez 1-, 1-22. Sua face era representada na forma humana. Em Sl 80,1, um salmo de súplica, também se menciona os querubins, sobre os quais Deus estava entronizado. Bem como o são mencionados em Sl 99,1.

No Salmo 24, um hino de louvor a Deus, o autor do canto escreve sobre as qualidades exigidas para a adoração no templo de YHWH, dentre as quais a de ser alguém que “não se entrega a sua alma à falsidade” (Sl 24,4), isto é, que não adora ídolos. O termo hebraico traduzido como falsidade significa vazio ou vão. Utiliza-se este termo nos escritos proféticos e também nos salmos para enfatizar que os deuses pagãos são vãos ou vazios. Como aparece em Sl 97,7: “Sejam confundidos todos os que servem a imagens de escultura, os que se gloriam de ídolos; prostrem-se diante dele todos os deuses”.

O Salmo 106, um salmo de relato de história sagrada, apresenta a mesma metáfora que o profeta Oséias utilizou, pela primeira vez, para se referir aos ídolos: “Assim se contaminaram com as suas obras e se prostituíram nos seus feitos” (Sl 106,39). Como nos livros proféticos, a palavra prostituição aqui designa metaforicamente a infidelidade a Deus por causa da idolatria.

O Salmo 115, um salmo de louvor e adoração ao “verdadeiro” Deus, abre forte polêmica contra os deuses adorados por outros povos, uma vez que afirma que estes deuses têm a forma humana, porém, são deuses totalmente ineficazes, desprezíveis, inoperantes e inertes, que não têm nenhum poder sobrenatural, por serem obras de mãos humanas:

[...] Onde está o deus deles?
No céu está o nosso Deus
e tudo faz como lhe agrada.
Prata e ouro são os ídolos deles,
obra de mãos de homens.
Tem boca e não falam;
têm olhos e não veem
têm ouvidos e não ouvem;
têm nariz e não cheiram.
Suas mãos não apalparam;
seus pés não andam;
som nenhum lhes sai da garganta.
[...].

No Salmo 135 aparecem as mesmas expressões do Salmo 115:

[...] Os ídolos das nações são prata e ouro,
obras das mãos dos homens:

têm boca e não falam;
têm olhos e não veem;
têm ouvidos e não ouvem;
pois não há alento de vida em sua boca.

Como eles se tornam os que os fazem, e todos os que nele confiam [...]

Além de expressar a ideia de falsidade, estes trechos também expressam a ideia de que estes eram deuses inanimados, deuses que não tem vida como suas imagens, enquanto o Deus de Israel é vivo.

1.4.1.2. Daniel

Na primeira parte do livro (Dn 1 – 6) são narradas histórias de Daniel e seus companheiros na corte real babilônica.

Aparece no capítulo 3 o relato da estátua de ouro que o rei Nabucodonosor mandou construir nas cercanias da cidade da Babilônia: “O rei Nabucodonosor fez uma imagem de ouro que tinha sessenta côvados de altura e seus de largura; levantou-a no campo de Dura, na província da Babilônia” (Dn 3,1). Não é dito claramente, mas a palavra estátua ou imagem faz inferir que é muito provável que esta estátua tivesse certa semelhança com a forma humana, a qual os companheiros de Daniel se recusaram a adorar, pois isto contrariava o culto exclusivista de YHWH.

Posteriormente, ao relatar o banquete dado pelo rei babilônico Baltazar, Daniel se refere aos deuses babilônicos como “deuses de ouro e de prata, de bronze e de ferro, de madeira e de pedra” (Dn 5,4), fazendo-se valer das mesmas expressões proféticas para denunciar a falsidade e inutilidade dos deuses estrangeiros, meros ídolos feitos de algum material.

1.4.1.3. I Crônicas

I Crônicas ao tratar da chegada da Arca da Aliança em Jerusalém, por ordem de Davi, aponta que ela era “a Arca de Deus, diante da qual é invocado o nome do

Senhor, que se assenta acima dos querubins” (1 Cr 13,6). Essa referência aos querubins aparece em outros textos que mencionam a Arca da Aliança (Ex 25, 18-22; Js 15,9; 18,14; 1 Sm 4,4; 7,1; 1 Rs 6, 23-28; Sl 80,1; Is 37,16; Ez 1, 26-28).

No que se refere aos deuses estrangeiros, em 1 Cr 16, 26 é dito que “todos os deuses dos povos são ídolos” em contraposição a YHWH “que firmou o mundo para que não se abale” (1 Cr 16, 30).

Em relação à decoração do Templo de Jerusalém, construído no tempo do rei Salomão, o livro indica que Davi deu a Salomão a planta do templo contendo o “ouro para o carro dos querubins, que haviam de estender as asas e cobrir a arca da Aliança do Senhor” (1 Cr 28,18). Aqui o cronista se recorda do carro de YHWH descrito pelo profeta Ezequiel, em que os querubins tinham uma das faces sendo humana (Ez 1; 10).

1.4.1.4. II Crônicas

II Crônicas narra que Salomão edificou o Templo, no qual mandou “lavar querubins nas paredes” (2 Cr 3,7) da sala. A seguir, descreve-se o que foi feito no *Debir* ou Santo dos Santos (2 Cr 3, 10-14):

No Santo dos Santos, fez dois querubins de madeira e os cobriu de ouro. As asas estendidas juntas, dos querubins mediam o comprimento de vinte côvados; a asa de um deles, de cinco côvados, tocava na parede da casa; e a outra asa, de cinco côvados, tocava na asa do outro querubim. Também a asa do outro querubim era de cinco côvados e tocava na outra parede; era também a outra asa igualmente de cinco côvados e estava unida à asa do outro querubim. As asas destes querubins se estendiam por vinte côvados; eles estavam postos em pé, e o seu rosto, virado para o Santo Lugar.

Após a morte de Salomão e a divisão do reino em dois, ao Norte e ao Sul, o livro começa a narrar a vida dos reis de Judá, mencionando os episódios de combate ou comprometimento com a idolatria por parte destes. Como o rei Asa, de Judá, que “aboluiu os altares dos deuses estranhos e o culto nos altos, quebrou as colunas e cortou os postes-ídolos” (2 Cr 14,3) e “depôs também a Maaca, sua mãe, da dignidade de rainha-mãe, porquanto ela havia feito a Aserá, uma abominável imagem; Asa destruiu-lhe a imagem, que, feita em pó, queimou no vale do Cedrom” (2 Cr 15,16). De Josafá, filho de Asa, foi dito que “não procurou a baalins” (2 Cr

17,3). Porém, o livro menciona que os “altos”, locais onde se prestava culto aos deuses, não haviam sido retirados da terra, demonstrando que a prática da idolatria era comum no meio da população.

Jorão, filho de Josafá, diferentemente de seu pai “também fez altos nos montes de Judá, e seduziu os habitantes de Jerusalém à idolatria, e fez desgarrar a Judá” (2 Cr 21,11). Ocozias, filho de Jorão, também fez “o que era mau perante o Senhor” (2 Cr 22,4). Com a morte de Ocozias, o sacerdote Joiada realiza reforma religiosa, na qual “todo o povo se dirigiu para a casa de Baal e a derribaram; despedaçaram os seus altares e as suas imagens e a Matã, sacerdote de Baal, mataram perante os altares” (2 Cr 23,17).

De Joás, filho de Ocozias, é dito que fez “o que era reto perante o Senhor todos os dias do sacerdote Joiada” (2 Cr 24,2), porém, após a morte de Joiada, Joás comete apostasia e deixou o povo “a Casa do Senhor, Deus de seus pais, e serviram aos postes-ídolos e aos ídolos; e, por esta sua culpa, veio grande ira sobre Judá e Jerusalém” (2 Cr 24,18). Com o assassinato de Joás passa a reinar seu filho Amasias, que após uma guerra contra os edomitas “trouxe consigo os deuses dos filhos de Seir, tomou-os por seus deuses, adorou-os e lhes queimou incenso” (2 Cr 25,14).

Ozias e seu filho, Joatão, são descritos como reis fiéis a YHWH, entretanto, “o povo continuava na prática do mal” (2 Cr 27,2), mas Acáz, filho de Joatão, “andou nos caminhos dos reis de Israel e até fez imagens fundidas a baalins” (2 Cr 28,2).

Ezequias é o rei que purifica o Templo e restabelece o culto de Deus, conforme o seguinte relato (2 Cr 31,1):

Acabando tudo isto, todos os israelitas que se achavam ali saíram às cidades de Judá, quebraram as estátuas, cortaram os postes-ídolos e derribaram os altos e altares por todo o Judá e Benjamim, como também em Efraim e Manassés, até que tudo destruíram; então, tornaram todos os filhos de Israel cada um para sua possessão, para as cidades deles.

No capítulo 33, Manassés, filho de Ezequias, por outro modo, fez o mal aos olhos de YHWH e “pôs a imagem de escultura do ídolo que tinha feito na Casa de Deus” (II Cr 33, 7). Amom, filho de Manassés, “ofereceu sacrifícios e prestou culto a todos os ídolos que seu pai Manassés tinha feito”.

Josias, o filho de Amon, fez uma grande reforma religiosa (2 Cr 34,3), pela qual “começou a purificar Judá e Jerusalém dos lugares altos, das aserás, dos

ídolos de madeira ou de metal fundido”. Com a descoberta do Livro da Lei e sua leitura, Josias manda consultar a profetisa Hulda, que anuncia a desgraça que estava por vir sobre Judá por parte de YHWH porque “me abandonaram e sacrificaram a outros deuses, irritando-me com todo o seu modo de agir” (2 Cr 34, 22-28). Por isso, ao renovar a aliança com Deus, Josias “tirou todas as abominações de todas as terras dos filhos de Israel” (2 Cr 34, 33). Entretanto, Joaquim, Jeconias e Sedecias, últimos reis de Judá, desrespeitaram a reforma.

Por causa da idolatria, sobreveio o cativeiro de Judá e, por fim, em cumprimento à promessa de renovação, o retorno decorrente da permissão de Ciro, rei da Pérsia.

Capítulo 2 – A representação humana pelos israelitas na Antiguidade

Esse capítulo tem o objetivo de demonstrar que a despeito da existência de um interdito bíblico sobre imagens, os israelitas fizeram muitas representações humanas ao longo da Antiguidade, e que essas imagens estavam em conformidade com o interdito. Em muitos momentos históricos, contudo, fizeram representações vistas como inadequadas diante da existência dessa proscrição contra a confecção de imagens e idolatria. Além disso, visa contextualizar essa questão até a construção e decoração da sinagoga de Dura Europos, na Antiguidade tardia, durante o século III EC.

Nesse sentido, o judaísmo ao longo de sua história foi dinâmico, e não se deve afirmar que manteve o mesmo posicionamento em relação às imagens em todos os tempos e regiões onde existiu, como afirma Joseph Gutmann⁴³:

[...] the “Second Commandment” is not as unchanging monolithic concept in a static Jewish culture which never transcended its own particular historical context. Indeed, what we confront is a dynamic Judaism which, in the course of its three-thousand-year history, has given rise to many diverse types of life-style and expression, each with a different view of the biblical prohibition.⁴⁴

O interdito bíblico sobre imagens, como visto no capítulo anterior, não pode ser visto de forma antagônica à possibilidade de se confeccionar imagem humana de forma alguma pelos israelitas, pois apesar do jlavismo israelita ser anicônico, isso significava tão somente que a religião proibia o culto de outros deuses e a representação da divindade cultuada por Israel. Assim, a negativa do mandamento foi mais precisamente concebida com o propósito de que nenhuma imagem humana fosse feita para adoração, isto é, para idolatria, como uma proteção contra o culto de ídolos, tanto em substituição quanto representando YHWH, por isso, imagens feitas com outro intuito que não o de adorar eram permitidas. Apesar de serem restringidas em muitos momentos da história dos israelitas na Antiguidade.

⁴³ GUTTMANN, Joseph. **Hebrew manuscript painting**. New York: G. Braziller, 1978.

⁴⁴ Id., 1978, p. 8-9.

Ademais, a existência do interdito por meio do segundo mandamento do Decálogo não necessariamente indicava a erradicação total das imagens em Israel, uma vez que esse era o posicionamento da religião oficialmente estabelecida, e houve luta constante contra a idolatria durante séculos, conforme os relatos da Bíblia Hebraica, que acusa Israel de fazer ídolos de deuses politeístas repetidas vezes.

Os vestígios arqueológicos encontrados deste período indicam, por exemplo, a existência regular nas cidades israelitas de figuras de deusas-mãe, usadas em ritual de fertilidade e para ajudar nos partos. Este é um exemplo do sincretismo que persistia continuamente em Israel.

Deste modo, afirma Joseph Gutmann o seguinte:

In short, the dogmatic insistence that Judaism has always repudiated the images does not take into account the fact that there frequently exists a wide divergence between the verbalization of religious leaders in a particular society and the practices actually adhered to by large segments of their followers.⁴⁵

Além disso, outro aspecto relevante a se considerar é que as atitudes e interpretações dessas passagens bíblicas variaram ao longo do tempo e do espaço geográfico em que os israelitas habitavam. Como afirma Franz Landsberger⁴⁶, este mandamento não foi sempre tomado literalmente. Também Cecil Roth⁴⁷ expressa essa ideia:

In all Jewish History, attitudes and interpretation varied from land to land and from generation to generation. Sometimes the application of the prohibition was absolute, and no representation whatsoever, of man or beast or bird, was admitted even in relatively "liberal" Jewish circles. Sometimes, men went to the other extreme, and great latitude was shown, human figures being incorporated freely even in objects associated with Divine worship. The inhibition was maintained only as regards three-dimensional "graven images" of human beings – i.e., busts and statues. [...] though even in the classical period there were some significant exceptions to this generalization as well.⁴⁸

⁴⁵ Ibid., p. 9.

⁴⁶ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

⁴⁷ ROTH, Cecil. **Introduction**. Jewish Art: an illustrated history. Edited by Cecil Roth. Israel: Massadah – Peli PEC Printing Works, 1961.

⁴⁸ Id., 1961, p. 18.

Uma possível explicação para essa questão interpretativa no seio do judaísmo ao longo da história, relacionada ao meio social, é apresentada por Cecil Roth:

It may be suggested that the Jewish attitude was conditioned by two opposing forces – on the one hand by revulsion and on the other by attraction. In antiquity, the former was normally the stronger. In a pagan environment, where images were objects of worship, the Biblical prohibition was automatically strengthened and confirmed, and the Jew became a passionate iconoclast.⁴⁹

Esta ideia, relacionada aos ídolos e ao meio social, é corroborada por Carl S. Ehrlich⁵⁰:

In their functional invalidation as possible idols lies the key to an understanding of the interpretation of the Second Commandment in Judaism over the course of the centuries. During idolatrous times or periods that are understood in Jewish eyes as idolatrous, Judaism has distanced itself from iconographic representation. When, however, the representational arts are no longer viewed as a religious threat, Jewish interpretations of the Second Commandment have tended to be much more liberal and accommodating. In addition, the attitudes of the general societal environment in which the Jews have found themselves have also played an oftentimes determinative role in formulating Jewish responses to representational art.⁵¹

Assim, de modo geral, pode-se afirmar que a restrição da confecção de imagens humanas no judaísmo foi mais forte na Antiguidade, especialmente no período bíblico, no que se refere a imagens esculpidas tridimensionais, ou seja, bustos e estátuas, pois as imagens esculpidas eram mais facilmente entendidas como objetos para serem cultuados, uma vez que o segundo mandamento menciona explicitamente “imagem esculpida” e porque os ídolos politeístas, no geral, tinham formas tridimensionais. A mobilidade das imagens tridimensionais parece ser um aspecto relevante na questão do estabelecimento do que servia como um objeto para adorar. Cecil Roth informa que imagens tridimensionais não começaram a aparecer em círculos judaicos antes do século XVII ou talvez no século XVIII EC,

⁴⁹ Ibid., p. 18-19.

⁵⁰ ERLICH, Carl S. Make yourself no graven image: The Second Commandment and Judaism. Textures and Meaning: Thirty years of Judaic studies at the University of Massachusetts Amherst. Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004.

⁵¹ Id., 2004, p. 261.

embora no período clássico tenha havido algumas significantes exceções a essa generalização.

Deste modo, dificuldades eram constantemente levantadas na Antiguidade com respeito às representações humanas tridimensionais em medalhas, selos e esculturas. Porém, no que se refere à pinturas, desenhos e mosaicos as paredes e os pisos das sinagogas do final da Antiguidade foram elaboradamente decorados com todos os tipos de imagens, incluindo humanas, pois numa superfície bidimensional eram, em geral, toleradas ou permitidas, destacando-se nesse caso o aspecto da imobilidade das imagens como um elemento esclarecedor de que aquelas imagens não se destinavam ao propósito de adoração, mas serviam a outros intentos.

2.1. Israel pré-monárquico

O que se conhece sobre a cultura material produzida pelos israelitas neste período são os elementos textuais fornecidos pela Bíblia Hebraica e alguns poucos vestígios arqueológicos.

Como já demonstrado no capítulo anterior, a Bíblia Hebraica faz referência à presença dos *terafim* no período patriarcal israelita ao contar a história de Raquel, que leva e esconde os *terafim* de seu pai, Labão (Gn 31, 19-35). Os estudiosos anteriormente mencionados afirmam que esses *terafim* eram estátuas de deuses domésticos, ou seja, ídolos do lar, usados provavelmente com propósito de adivinhação e proferimento de oráculos.

A forma dos *terafim*, todavia, é deduzida a partir do texto bíblico que relata que a filha de Saul, Micol, coloca um terafim no lugar de Davi que havia fugido (1 Sm 19, 11-17). Por esse relato, os estudiosos do tema, como Philip J. King e Lawrence E. Stager⁵², afirmam que os *terafim* tinham a forma humana, e eram teoricamente produzidos em tamanho grande, como no caso de Micol, ou pequeno, como no relato de Raquel. Os estudos não apresentam, contudo, uma datação cronológica sobre a existência dos *terafim* entre os israelitas.

⁵² KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

A Bíblia Hebraica também atribuiu a este período a construção do Santuário ou Tabernáculo (Ex 35 - 36) e da Arca da Aliança (Ex 37, 1-9), decorados por querubins, contudo alguns estudiosos apontam que os querubins podem ser elementos decorativos anacronicamente inseridos nesses relatos bíblicos. A respeito da dificuldade de estabelecer uma cronologia sobre a confecção desses elementos decorativos pelos israelitas, Benedict S. Isserlin⁵³ apresenta o seguinte ponto de vista:

Critics have been inclined to regard the present text as the blending of several strands of tradition, and to find in it much late and theoretical reconstruction giving body to what would otherwise have been vague. It may, however, be permissible to recall that the statement about the cherub decoration need not be an anachronism. Cherubs (by which may be intended sphinxes, or kindred fabulous beasts) go back to types well known in the decorative arts of Syria and Egypt during the second half of the second millennium BCE.⁵⁴

Robert H. Pfeiffer⁵⁵ fez menção à presença de numerosas representações de seres divinos com faces humanas e asas na escultura assíria. William F. Albright⁵⁶ afirma que os querubins bíblicos podem ser identificados com as esfinges aladas ou leões alados, que eram figuras mitológicas com cabeças humanas, muito recorrentes na figuração do Egito e na Babilônia. Segundo ele, era comum na arte egípcia a presença das esfinges aladas, enquanto na arte da Síria e da Babilônia prevaleciam os touros alados com cabeças humanas. A esfinge alada era elemento dominante da arte e simbolismo religioso da região posteriormente denominada Palestina, segundo Robert Pfeiffer. Sobre a presença deles nas construções israelitas do período pré-monárquico, Joseph Gutmann⁵⁷ escreve que isso parece algo anacronicamente inserido no texto bíblico:

⁵³ ISSERLIN, Benedict S. **Israelite art during the period of the monarchy**. Jewish Art: an illustrated history. /Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁵⁴ Id., 1961, p. 76-77.

⁵⁵ PFEIFFER, Robert H. **Cherubim**. Journal of Biblical Literature, Vol. 41, No. 3/4 (1922).

⁵⁶ ALBRIGHT, William F. **What were the Cherubim?** The Biblical Archaeologist, Vol. 1, No. 1 (Feb., 1938).

⁵⁷ GUTMANN, Joseph. **No graven images: studies in art and the Hebrew Bible**. New York: Ktav, 1971.

While the cherubim were appropriate enough for Solomon's Temple, their presence in the desert Tent seems anachronistic with the desert experience. [...] Many Bible scholars have concluded, therefore, that these appurtenances to the Tent did not exist in the desert, but were inserted into the account at a later time by the final redactors.⁵⁸

De forma semelhante também escreve Franz Landsberger:

The Tent of Meeting may once have possessed such splendor, though not at the time of Moses, but later on in the Promised Land when the Israelites turned from a nomadic life to a life of agriculture, and gradually became acquainted with the highly developed culture of the Canaanites. [...] showed great simplicity at first and only later developed greater richness.⁵⁹

Aliás, Joseph Gutmann relaciona o surgimento do interdito bíblico sobre imagens ao aspecto pré-sedentário desse período histórico:

The proscription against making graven images, as it is set down in the Second Commandment, must therefore, be understood within the context of a semi-nomadic (sic) experience, an experience whose forms persisted even into the subsequent sedentary milieu. [...] The purpose of the law forbidding images seems to have been to assure loyalty to the invisible Yahweh and to keep the nomads (sic) from creating idols or adopting the idols of the many sedentary cultures with which they came in contact during their desert sojourn.⁶⁰

Por tudo isso, do ponto de vista histórico, parece mais apropriado analisar as referências dos textos bíblicos sobre os querubins na decoração do Tabernáculo e da Arca da Aliança nesse momento como algo anacrônico.

Israel entrou em plena luz da história com sua imigração para a terra naquele momento denominada Canaã, e a história da arte israelita deve tomar o mesmo período como seu ponto de partida, tal como afirma Benedict S. Isserlin. Os israelitas permaneceram naquele território em justaposição com os seus antigos habitantes, genericamente denominados canaanitas, uma civilização que durante longo tempo ocupara aquele espaço e, portanto, uma civilização com alto desenvolvimento material, mas que foi tendo seus territórios e cidades-estados conquistados por outros povos. Sobre a transição dos israelitas para uma vida

⁵⁸ Id, 1971, p. 94.

⁵⁹ LANDESEBERGER, op. cit., p. 94.

⁶⁰ GUTMANN, op. cit., p. 163.

sedentária e sua relação com a confecção de imagens e /ou idolatria, Joseph Gutmann afirma:

Eventually, of course, when the Israelites themselves had passed beyond nomadism (sic), their contact with the surrounding sedentary cultures did lead them to adopt a number of idolatrous practices characteristic of a sedentary way of life.⁶¹

A ocupação desse território e a adoção de um modo de vida sedentário, de fato, modificaram a realidade dos israelitas pela necessidade de construção de templos, palácios, casas e fabricação de objetos de culto e de uso cotidiano, como informa Benedict S. Isserlin.

No período da instituição dos juízes, os textos bíblicos sugerem a existência entre o povo israelita de obras de arte, sacra e profana, o que incluía os *terafim*, mas também os ídolos (Jz 17, 1-8), uma vez que se pode confirmar que os israelitas acabaram por adotar práticas religiosas dos canaanitas, como o culto a Baal e *Asherah*/ Astarte, o que incluía ter suas imagens. A Bíblia Hebraica faz também menção à existência do *efod*, que o juiz Gideão mandou fazer (Jz 8, 24-27), e que nesse caso era, aparentemente, um ídolo.

Benedict S. Isserlin descreve os vestígios arqueológicos desse período relacionando-os aos cultos canaanitas:

Such works might be in traditional Canaanite manner; idols of well-established Canaanite types have been found in strata at Gezer and Megido dating roughly from this period, and a little idol of a war-god from Israelite Hazor, dating apparently from a time shortly after the Israelite conquest, belongs to the same Canaanite tradition with North-Syrian analogies.⁶²

Quanto a esse aspecto dos vestígios arqueológicos, Franz Landsberger também os relaciona com as técnicas canaanitas de fabricação: “The Israelites also possessed images made of gold and silver, and we may take for granted that they learned this technique from the Canaanites”⁶³.

⁶¹ Ibid., p. 163.

⁶² ISSERLIN, op. cit., p. 81

⁶³ LANDEBERGER, op. cit., p 98.

2.2. Israel monárquico

Segundo Franz Landsberger⁶⁴, do ponto de vista da confecção da representação humana e, de obras arquitetônicas e artísticas em geral, a situação se alterou significativamente para os israelitas com o advento da Monarquia:

The advent of the kings in the life of the Israelites gave art a strong impetus. The political unification of the different tribes increased their strength, and the power of a king aroused a desire for pomp and circumstance. As the kingly line became hereditary, tasks could be undertaken which need lengthy preparations. It took two generations to build the Temple of Solomon from its first planning by David to its completion by his son.⁶⁵

Assim, é possível inferir que o estabelecimento da monarquia foi um poderoso incentivo para o desenvolvimento artístico em Israel, pois houve o fortalecimento político e econômico das tribos, e um desejo de pompa por parte de alguns reis. Mas esse desenvolvimento ocorreu lentamente.

Sobre esse período, os textos da Bíblia Hebraica fazem numerosas referências à confecção e presença de ídolos entre os israelitas e também de aspectos decorativos das obras arquitetônicas. Isso pôde ser observado no estudo realizado no capítulo anterior.

De todas as construções, o Templo em Jerusalém foi, sem dúvida, a mais significativa e consolidou uma nova fase na história israelita. Não existem vestígios arqueológicos do edifício, mas os relatos da Bíblia Hebraica apontam que toda a estrutura desse templo era feita de cantaria, e apainelada internamente com madeira de cedro, entalhada com querubins, palmeiras e ornamentos florais, e realçada com ouro. As portas eram entalhadas com ornatos similares. A Arca da Aliança, colocada no Sagrado dos Sacratíssimos (Santo dos Santos), era guardada por dois querubins alados, esculpidos de madeira de oliveira e ornados. Os textos bíblicos relatam também a presença de objetos cultuais e figuras decorativas no Templo de Jerusalém, com imagens de plantas, animais e querubins (1Rs 6,1-37; 2Cr 3,1-15; 2Cr 4,1-22).

⁶⁴ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

⁶⁵ Id., 1946, p. 99.

A Bíblia Hebraica relata que Salomão, o rei que ordenou a construção do Templo de Jerusalém, entretanto, teve esposas estrangeiras e cultuou outros deuses além de YHWH, o que significou a construção de templos para essas divindades, nos quais a imagem ocupava o lugar da Arca da Aliança. Desse relato pode se inferir a existência de imagens com formas humanas nesses templos, que seriam as imagens dessas divindades. É importante salientar que na Bíblia Hebraica, Salomão não fora criticado pela decoração realizada no Templo de Jerusalém, mas somente pelo culto aos deuses estrangeiros, o que demonstra que a decoração do templo estava de acordo com o interdito bíblico sobre as imagens.

Do ponto de vista arqueológico, Franz Landsberger aponta que escavações arqueológicas localizaram palácios no território de Samaria, cuja decoração interior envolvia a utilização de placas de marfim contendo a representação de seres híbridos, com a cabeça humana, como os querubins descritos na Bíblia Hebraica. A face humana e o olho de perfil, segundo ele, indicam reminiscências da arte egípcia, mas as peças foram produzidas em Canaã. Em Megido foram encontradas lâmpadas de bronze, sobre um pedestal estreito, com o formato de uma mulher tocando flauta. Em Tel-el-Fara, sul de Canaã, foi localizada uma colher de prata com o cabo contendo a representação de uma menina nua como que olhando para um espelho. De acordo com esse autor, esses eram objetos que serviam às classes altas da sociedade e possuíam grande refinamento. Porém, foram também descobertas esculturas rudimentares de seres alados alternando cabeça humana e corpo de animal, que caracterizam a existência de uma arte popular. No período monárquico foram encontrados em toda Canaã selos com motivos pictóricos. Informa o autor que, em geral, eram representados nos selos animais, plantas ou seres híbridos, todavia, alguns desses selos continham representação de seres humanos em posição de oração ou oferecimento de sacrifícios. Além disso, Franz Landsberger menciona que os achados arqueológicos deste período apontam a existência de algumas figuras de deusas-mães, ligadas aos cultos de fertilidade. Além de esculturas de cavaleiros sobre cavalos e pequenas figuras rústicas de homens em terracota. Essas seriam representações realizadas pelo povo comum.

Benedict S. Isserlin⁶⁶, ao falar da escultura monumental, apresenta a informação de que foram localizados em Meguido, e na região central de Canaã, de forma rara, modelos de cerâmica de edifícios, datados dos séculos IX e VIII AEC, adornados com figuras humanas nos cantos, sendo réplicas da escultura colossal da arquitetura do Norte da Síria e da Mesopotâmia. Com raridade também foi encontrado outro tipo de estatuária com figuras humanas, como uma cabeça encontrada em Meguido, estritamente frontal, com olhos grandes e pequena barba. Além de, segundo ele, algumas poucas evidências de esculturas de influência estrangeira. Porém, segundo Benedict S. Isserlin, um tipo de estatuária parece nunca ter existido entre os israelitas no período monárquico, a de representação de reis ou governantes deificados:

There is, however, on the present evidence, one type of representational art which seems to have been totally absent in the Land of Israel. This is statuary representing kings or deified rulers. Such statues were part of the common Syrian heritage; and at the time of the Hebrew monarchy they were being placed in the gates of Sham'al and Malatia. No Israelite gate has up to now given indication of ever having been similarly provided.⁶⁷

Esta ínfima presença de estatuária, para Benedict S. Isserlin se explica porque as estátuas eram frequentemente idólatras e, por isso, objetos de ataque em períodos de reforma cültica, e também porque sua composição preciosa, envolvendo ouro e marfim, teria tornado a pilhagem desejável. O pouco que se sabe sobre estas estátuas, de acordo com seus escritos, advém das denúncias feitas pelos profetas. Ademais, ele afirma que restou desse período uma quantidade maior de exemplares dos pequenos deuses domésticos, de pouco valor intrínseco, como as esculturas de cerâmica da deusa Astarte.

Philip J. King e Lawrence E. Stager⁶⁸ afirmam que arqueologistas encontraram milhares de figuras em terracota, com forma antropomórfica, confeccionadas entre os séculos X e VI AEC. Segundo esses autores, imagens de barro eram comuns em Judá, incluindo Jerusalém e, além disso, foram localizadas no quarteirão judeu de Jerusalém muitas figuras relacionadas à fertilidade.

⁶⁶ ISSERLIN, Benedict S. **Israelite art during the period of the monarchy**. Jewish Art: an illustrated history. /Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁶⁷ Id, 1961, p. 98.

⁶⁸ KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel**. London: Westminster John Knox Press, 2001.

Estatuetas em forma de pilar, dos séculos VIII e VII AEC foram encontradas principalmente nos escombros de casas particulares, e não nos santuários. Eles afirmam que essa descoberta não foi uma surpresa, mediante os relatos bíblicos que mostram os profetas condenando esse tipo de imagem. Os autores procuraram descrever o aspecto dessas imagens:

The traditional fertility goddesses are depicted naked and supporting prominent breasts with their hands. The exaggerated sexual features of the pillar-base figurines suggest they relate to the cult of the mother goddess, who provides life and nourishment, and were talismans abetting conception and childbirth. "Pillar figurines" have three characteristics: conical bodies, heavy breasts, and head. The pillar base and breasts were shaped by hand; the head molded or shaped by hand. The "pillar" is not a stylized tree but a way of manufacturing these figures.⁶⁹

De acordo com os autores acima mencionados, as figuras em terracota representadas com um objeto em forma de disco nas mãos provocaram discussões entre os estudiosos em relação a dois tópicos: se a figura é uma deusa ou humana, e se o objeto em mãos é um tambor, um pão redondo, um prato ou disco do sol. Eles apontam que Carol Meyers⁷⁰, que realizou estudo detalhado sobre esse tema, concluiu que essa figura feminina é uma musicista tocando um tambor, enquanto Delbert Hillers⁷¹ identificou essa figura como "a deusa com o tamborim".

Philip J. King e Lawrence E. Stager mencionam também o templo em Kuntillet 'Ajrud, datado de cerca de 800 AEC, no nordeste do Sinai, perto da fronteira com o Neguev. Segundo eles, as inscrições e desenhos encontrados nas paredes e jarros de armazenamento dessa instalação cúlrica são de considerável importância. Dentre esses desenhos, duas figuras em pé representam o deus egípcio Bes e sua consorte Bastet (Beset), identificados por suas características grosseiras bem como pelo cocar de penas, pele de leão, e a posição de seus braços. Sobre essa região,

⁶⁹ Id, 2001, p. 348-349.

⁷⁰ MEYERS, Carol. **A Terracota at the Harvard Semitic Museum and Disc-holding female figures reconsidered.** IEJ (1987), pp. 116-122 e **Of drums and damsels: women's performance in Ancient Israel.** BA 54 (1991), pp. 21-22; KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel.** London: Westminster John Knox Press, 2001.

⁷¹ HILLERS, Delbert. **The goddess with the tambourine.** Concordia Theological Monthly, 41 (1970) pp. 609-619; KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel.** London: Westminster John Knox Press, 2001.

Carl S. Ehrlich⁷² afirma que um grupo de arqueólogos da Universidade de Tel-Aviv localizou numa fortaleza em Kuntillet 'Ajrud, na parte oriental da Península do Sinai, vasos de cerâmica cobertos com *graffitti*, que podem conter representação do Deus de Israel.

É também abordada por Philip J. King e Lawrence E. Stager a descoberta de imagens votivas ou estatuetas, boa parte na forma antropomórfica, fabricadas em metal, pedra e barro, por meio das quais uma pessoa apresentava oferendas votivas com o intuito de alcançar a realização de um pedido. Eles apontam que centenas dessas imagens de quase todos os períodos arqueológicos foram localizadas em Hazor, El-Qom, Arad, Tel Sheva e Kuntillet 'Ajrud.

A arte desenvolvida pelos israelitas no período da monarquia, envolvendo templos, altares, estátuas e selos era pontuada por muitas representações humanas. Entretanto, afirma Franz Landsberger que os israelitas gradualmente desenvolveram uma crescente oposição a certas formas artísticas existentes e seu meio. Esta oposição, que incluía principalmente a iconografia com representações humanas na forma de ídolos, segundo esse autor, se pautava em problemáticas não somente religiosas relacionadas ao culto, mas também sociais e políticas.

Do ponto de vista religioso, Franz Landsberger argumenta que no século IX AEC, pouco após a construção do Templo de Salomão, um grupo conhecido como recabitas defendeu a simplicidade nas construções, especialmente na construção de altares e estátuas, num movimento reacionário que visava recordar Israel antes da sedentarização em Canaã. Ele também afirma que a partir do século VIII AEC, os profetas (Amós, Oseias e Isaías) foram porta-vozes de um movimento de oposição à luxuosidade e riqueza artística daquele momento, pois consideravam que isso afastava as pessoas da lei de YHWH. Isso é registrado na Bíblia Hebraica nos livros proféticos, já anteriormente analisados nesse sentido.

Sobre o aspecto social dessa questão, Joseph Gutmann⁷³ defende que a intenção dos profetas não era promover uma revolta contra as artes ou reforçar o segundo mandamento, mas prevenir a destruição de uma estrutura social que era

⁷² ERLICH, Carl S. *Make yourself no graven image: The Second Commandment and Judaism. Textures and Meaning: Thirty years of Judaic studies at the University of Massachusetts Amherst. Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004.*

⁷³ GUTMANN, Joseph. **No graven images: studies in art and the Hebrew Bible.** New York: Ktav, 1971.

venerada por eles como divinamente ordenada. Por isso, os profetas teriam criticado as extravagâncias dos sacerdotes e das classes abastadas por causa das novidades instituídas pela monarquia, que modificaram fortemente a estrutura social que prevalecia anteriormente a essa instituição.

No que se refere ao aspecto político, Franz Landsberger defende que paralelo e imbricado ao movimento profético apresentou-se nesse momento a aversão de alguns reis de Israel e Judá às imagens. Esta luta dos reis contra as imagens foi o movimento que mais teve efeito sobre a arte e, conseqüentemente, sobre a representação da imagem humana pelos israelitas. Esse movimento, que segundo o autor se voltou primeiramente contra as imagens de divindades estrangeiras, foi iniciado no século XIX e continuado no século VIII EC pelos profetas. Além disso, Landsberger defendia que esse movimento denunciava a existência de estátuas de divindades estrangeiras e também a confecção de imagens do próprio YHWH, que eram interditas pelo segundo mandamento.

Assim, Benedict S. Isserlin afirma que o período final da monarquia foi marcado por um clima de reforma e as artes plásticas tenderam a cair em desfavor por causa das pregações proféticas e sucessivas reformas religiosas.

Nesse contexto reformista, um personagem em destaque foi o rei Josias, do Reino de Judá, que viveu no século VII AEC. Segundo os textos da Bíblia Hebraica (2 Rs 22 – 23), Josias buscou afastar completamente a idolatria do reino e restaurar o culto a YHWH. De acordo com Joseph Gutmann, a reforma religiosa iniciada por Josias visava purificar o Estado e a religião dos cultos estrangeiros, além de centralizar o culto javista no Templo em Jerusalém.

Joseph Gutmann defende também que inserções no segundo mandamento do Decálogo e severas restrições contra os ídolos no livro do Deuteronômio são as expressões mais transparentes desse movimento contrário à idolatria, juntamente com os escritos proféticos. Entretanto, a Bíblia Hebraica e os achados arqueológicos corroboram que esse tipo de imagem continuou a existir e a ser fabricado em Israel.

Por todo o descrito, infere-se que no final do período do Primeiro Templo de Jerusalém estabeleceu-se forte repulsão à confecção e uso de representações humanas, para se evitar a prática da idolatria.

2.3. Israel pós-exílio

A restauração da religião no território de seu antigo reino significava a possibilidade de reconstrução do Templo em Jerusalém. Muitos dos objetos que pertenceram ao Primeiro Templo retornaram junto com a população.

De acordo com Benedict S. Isserlin⁷⁴, o Segundo Templo começou a ser erguido sob o comando de Zorobabel, governador da província persa da Judeia, no ano 520 AEC. Esse templo era, contudo, incomparavelmente mais simples que o anterior.

O autor acima mencionado afirma que houve um declínio artístico nesse início pós-retorno, que teria marcado a natureza das construções do período e também a atividade dos cortadores de selos, que também decaiu no século V AEC, por causa da adoção de modelos babilônicos e dos escrúpulos religiosos. Segundo o autor, esse é um período também em que a produção de imagens foi muito marcada por influências estrangeiras persas e gregas.

Em relação às descobertas arqueológicas desse período, os autores mencionam diferentes tipos de objetos contendo representação humana.

No que se refere à numismática, Franz Landsberger⁷⁵ descreve que foi encontrada uma moeda do século IV AEC, em Gaza, contendo de um lado a cabeça de um homem usando um capacete grego e, do outro lado, a representação de um deus barbado, sentado sobre uma roda alada e apoiando uma águia na mão esquerda. Sobre essa figura o autor faz a seguinte descrição e análise:

The motif corresponds to certain representations of the Greek god Zeus. It has been assumed that this figure of Zeus represents Yahweh in the guise of the Greek deity. If this be so, it would prove that, at least on coins, Yahweh was tolerated in a pictorial representation at such a late date.⁷⁶

⁷⁴ ISSERLIN, Benedict S. **Israelite art during the period of the monarchy**. Jewish Art: an illustrated history. /Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁷⁵ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

⁷⁶ Id., 1946, p. 124.

Maximilian Cohen⁷⁷ menciona uma moeda encontrada em Bet-Zur, que mostra o perfil de um homem barbeado de frente para algo como um diadema na forma de uma fita de um lado, e do lado reverso, a cabeça de uma mulher, que seria a deusa Astarte usando um colar de pérolas. Sobre a imagem havia a inscrição “*beqa*” (metade). Os olhos aparecem de frente enquanto as cabeças são mostradas de perfil.

Sobre a ereção de templos, Franz Landsberger demonstra que judeus ergueram na cidade de Elefantina, no Egito, um templo datado do século VI AEC. O templo era dedicado a YHWH e a outras duas divindades, o que indica a probabilidade de existência de imagens neste templo, cuja forma humana era quase certa.

Para Maximilian Cohen, a dominação do império persa por Alexandre Magno, em 332 AEC, colocou a Judeia como província do império macedônico e aumentou a influência do helenismo, movimento de expansão da cultura grega no Oriente, principalmente por causa das colônias grecomacedônicas do Oriente Médio. Essa influência cultural atingiu a Judeia em particular, com exceção de Jerusalém e seus arredores. Pode-se dizer que a Judeia foi submetida a um rápido processo de helenização e, a partir daqui, a arte desenvolvida pelos judeus, antes totalmente influenciada pela cultura oriental, especialmente do Antigo Oriente Próximo, passa a sofrer cada vez mais interferências da cultura ocidental. Outra cidade em que os judeus foram muito influenciados pela cultura grega foi Antioquia, na Síria. Não se pode olvidar que a sinagoga de Dura Europos, paradigma da representação da imagem humana pelos judeus para esta pesquisa, localizava-se na Síria e estava, num período posterior, imbuída desses elementos, conforme explica Franz Landsberger:

We know that the synagogue of Dura Europos, the Syrian frontier town, was decorated in the third century of our era with Biblical murals and there is no doubt that the roots of such pictorial decorations were not to be found in Palestine, but in the Hellenistic cities of the Diaspora.⁷⁸

⁷⁷ COHEN, Maximilian. **Jewish art at the time of the Second Temple**. Jewish Art: an illustrated history. /Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁷⁸ LANDSBERGER, op. cit., p. 132.

Franz Landsberger afirma que a Judeia, em 198 AEC, foi dominada pelos selêucidas, e a influência da arte sírio-helenística nesse período foi considerável. O rei selêucida Antíoco IV adentrou o Templo em Jerusalém, em 168 AEC, e o dedicou a Zeus, erigindo uma estátua para ele, o que sem dúvida indica a presença de uma escultura na forma humana dentro do templo. O mesmo provavelmente foi feito em relação às sinagogas existentes, com a desaprovação da maior parte dos judeus.

Após uma revolta em 164 AEC, os macabeus foram os responsáveis por dedicar novamente o Templo a YHWH e restaurar seus antigos ritos, apesar da Judeia continuar uma província selêucida. A vitória dos macabeus, segundo Franz Landsberger, levou os judeus a buscarem apoio político junto a Roma, contra o deteriorado Reino Selêucida. Em 140 AEC, houve a formação da dinastia dos hasmoneus, que sobreviveu enquanto convinha aos romanos. Como consequência, houve a instalação de um governo teocrático centrado na figura do sumo sacerdote e o fortalecimento da aversão à imagem humana. O processo de helenização, contudo, acabou sendo inevitável, até mesmo durante a dominação dos hasmoneus, pois esse encontro cultural era rejeitado por uns, mas admitido e tolerado por outros, o que segundo Raymond P. Scheindlin⁷⁹ fez surgir diferentes grupos ideológicos dentro do judaísmo neste período.

A necessidade de reafirmar a identidade judaica nas palavras de Maximilian Cohen, fez com ocorresse uma mudança na cunhagem das moedas do período de dominação dos hasmoneus, com a exclusão da representação humana.

Lee Levine⁸⁰ afirma que, por causa do período de dominação dos hasmoneus, até o século II EC as atitudes judaicas em relação à arte se tornaram mais polarizada e restritiva, havendo um entendimento mais rigoroso do segundo mandamento. O que é corroborado pela existência de poucas imagens humanas na arte judaica até a transição ocorrida no século III EC. De acordo com este mesmo autor, Flávio Josefo menciona no livro *Antiguidades Judaicas* (XII, 4, 11) que o rei João Hircano construiu um palácio na Transjordânia, onde havia animais em relevo,

⁷⁹ SCHEINDLIN, Raymond. P. **O livro de ouro da história do povo judeu**. Tradução de Miriam Groeger. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

⁸⁰ LEVINE, Lee. **Jewish archaeology in late antiquity: art, architecture and inscriptions**. The Cambridge History of Judaism. Vol. IV: The Late Roman-Rabbinic Period/Volume Editor Steven T. Katz. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 519 – 555.

mas não faz referência à existência de imagens humanas, pois essas passaram a ser evitadas.

Em 63 AEC, a Judeia veio a ser controlada pelo Império Romano, mas manteve a dinastia dos hasmoneus até 37 EC, quando reorganizou a província e instituiu Herodes como rei da Judeia. A Judeia permaneceu por alguns séculos como província romana, administrada por um governador judeu. Do ponto de vista cultural e artístico, entretanto, pouco se alterou, pois como afirma Franz Landsberger, Roma era discípula da cultura grega, e por isso, a tendência foi de expansão do helenismo, pois os romanos estenderam a atividade arquitetônica sobre essa província.

As construções desse período não tinham nem a forma e nem o espírito judeu. Herodes, o Grande, promoveu a reconstrução do Templo de Jerusalém e mandou erguer grandes construções e novas cidades. Este desenvolvimento da arquitetura em tão pouco tempo modificou a aparência das cidades da Judeia, e principalmente de Jerusalém. Observa-se, no entanto, a ausência de figuras humanas no Segundo Templo, bem como no palácio construído por Herodes e nas tumbas do período. Em relação a essa questão da representação humana, Raymond Scheindlin relata que o imperador Calígula – 37 a 41 EC – exigiu que fosse erigida uma estátua sua em ouro, para ser adorado, no Templo de Jerusalém, o que causou grande inquietação. A morte de Calígula evitou uma rebelião dos judeus contra tal decisão.

No que se refere a outros elementos considerados artísticos houve reprodução humana durante o reinado de Herodes e seus sucessores.

A arte numismática sob Herodes e seus sucessores, segundo Maximilian Cohen, caracterizou-se pela ausência de retratos ou de figuras humanas, com a preocupação de não ofender a sensibilidade religiosa da maioria dos súditos. Assim, sistematicamente refrearam o uso de motivos humanos nas moedas. São exceções os temas decorativos das moedas cunhadas por Herodes Filipe II (cujo território era habitado principalmente por não judeus), por Herodes Agripa I e Herodes Agripa II.

Rachel Wischnitzer-Bernstein⁸¹ menciona a existência de pinturas retratos entre os judeus das classes superiores da sociedade durante o reinado de Herodes, bem como as moedas cunhadas neste período:

We learn from Josephus (Antiquities, XV. ii. 6) that Alexandria, daughter of the High Priest Hyrcanus II (hardly likely, therefore, to be contemptuous of accepted religious conventions) had portraits painted of her two children, which she sent to Mark Antony in the hope of arousing his sympathy. Elsewhere the historian tells us how Herod accused his wife Mariamne of sending her own likeness to Anthony with guilty intentions. [...] The pious King Herod Agrippa I went so far as to strike coins bearing his likeness – in one case with that of his son, the future Herod Agrippa II, on horseback on the reverse side⁸².

Joseph Gutmann⁸³ indica que Flavio Josefo (Antiguidades Judaicas, XIX, 9, I) também menciona que o rei Herodes Agripa I tinha estátuas de suas filhas.

Houve também no período herodiano a representação humana em painéis decorativos. Apesar da quase total ausência de remanescentes desses painéis, Maximilian Cohen assim os descreve:

[...] decorative mural painting was adequately represented in the Herodian period. In general, we may postulate, that in style the decorative mural in Palestine did not deviate from the Roman fashion generally current at the time, the so-called “third style” of the Roman mural painting. Large surfaces, framed by simple geometrical patterns and suitably divided, were filled with frescoes of human figures and mythological scenes, thus conforming to the general character of architecture under Herod.⁸⁴

Deste modo, as imagens de seres humanos não eram estranhas à arte judaica no período do Segundo Templo. Sobre essa temática, Maximilian Cohen esclarece que enquanto em círculos judaicos esclarecidos o uso de imagens humanas na arte tornava-se cada vez mais aceitável, as multidões encontravam-se ainda longe de aceitar uma interpretação mais liberal do segundo mandamento, e mesmo os governadores romanos da Judeia respeitavam os escrúpulos religiosos conservadores das massas judaicas. Nesse sentido, Franz Landsberger informa que

⁸¹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁸² Id., 1961, p. 191.

⁸³ GUTMANN, Joseph. **No graven images: studies in art and the Hebrew Bible**. New York: Ktav, 1971.

⁸⁴ COHEN, op. cit., p. 150.

o patriarca Rabbi Gamaliel, que faleceu vinte anos antes da destruição do Templo, usava um anel com a imagem esculpida de uma cabeça humana e frequentava banhos públicos que continham imagens de Afrodite.

Na época final do Segundo Templo, entretanto, a situação se tornou mais rígida, possivelmente devido a uma ordenança, segundo informa Rachel Wischnitzer-Bernstein:

There is some evidence that in the very last days of the Second Temple an ordinance was passed, forbidding all manner of figurative representations of any living creature whatsoever; yet before this, according to the statement of a second-century rabbi "all likenesses were to be found in Jerusalem, except those of human beings."⁸⁵

Muito provavelmente relacionado a este relato, sabe-se que no ano 66 EC iniciou-se a primeira revolta nacionalista judaica contra os romanos na Judeia. Franz Landsberger afirma que numa reunião representativa na Corte do Templo, foi imposta uma legislação revolucionária com uma proscrição de todas as representações de seres humanos, mesmo para propósitos puramente decorativos. Qualquer coisa dessa natureza, estando ao alcance, era destruída por ordem do governo. Rachel Wischnitzer-Bernstein informa que Flávio Josefo menciona esse evento em seus inscitos, pois foi um dos líderes dessa revolta ortodoxa.

2.4. Judaísmo rabínico – pós 70 EC

De acordo com Raymond P. Scheindlin⁸⁶, a despeito do fim da vida política dos judeus, em 70 EC, com a destruição de Jerusalém por Tito, filho do imperador romano Vespasiano, a vida cultural e religiosa dos judeus da Judeia permaneceu ainda por alguns séculos. Os responsáveis por isso foram os sábios fariseus, que reorganizaram a vida comunitária judaica em torno da sinagoga e da *Torah*, escrita e oral. Nesse contexto, nos primeiros tempos após a destruição do Segundo Templo, as atitudes dos judeus que viviam na Judeia em relação à representação humana

⁸⁵ WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., p. 191.

⁸⁶ SCHEINDLIN, Raymond. P. **O livro de ouro da história do povo judeu**. Tradução de Miriam Groeger. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

continuavam enrijecidas, uma vez que havia ainda grande aversão ao domínio romano.

A destruição do Templo de Jerusalém, por outro lado, modificou a atmosfera religiosa do povo judeu. Segundo Erwin R. Goodenough⁸⁷, em meio a este cenário de crises e incertezas políticas, a arte juntamente com o misticismo foi uma nova saída para a auto expressão e o auto entendimento do povo judeu. Essa tendência pode ser observada na segunda revolta nacionalista judaica contra os romanos, que ocorreu entre 132 e 135 EC, e cujo comandante foi o líder messiânico Bar Kochba.

De acordo com Ivan Esperança Rocha⁸⁸, “entre os judeus que participaram da revolta de Bar Kochba contra os romanos, em 135 d.C. (sic), foram encontrados vasos decorados com faces humanas, mas para que se evitasse seu uso como objetos idolátricos, os olhos dessas imagens foram apagados”⁸⁹. Carl S. Ehrlich⁹⁰ também comenta esses vestígios arqueológicos de participantes da Revolta de Bar Kochba:

Finds from a cave in which the last survivors of the doomed Bar-Kochba revolt against Rome (132-135 C.E.) vainly attempted to hide indicate that even the strictest and most conservative Jews were able to use vessels decorated with human faces. Nonetheless, the possible interpretation and use of these vessels as idolatrous objects had been preemptively negated by poking or rubbing out their eyes.⁹¹

Eric M. Meyers⁹² afirma que após a revolta liderada por Bar Kochba, duramente reprimida pelo Império Romano, a comunidade judaica da doravante Palestina lentamente foi se ajustando às regras e à realidade romana, que pareciam firmemente estabelecidas, e cada vez mais se sentiu à vontade para expressar-se

⁸⁷ GOODENOUGH, Erwin R. **Interpreting the Art of the Synagogue at Dura-Europos**. Jewish symbols in the Greco-Roman period. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

⁸⁸ ROCHA, Ivan Esperança. **Imagens no judaísmo: aspectos do aniconismo identitário**. História, São Paulo, v. 26, n. 1, 2007.

⁸⁹ Id., 2007, p. 120.

⁹⁰ ERLICH, Carl S. **Make yourself no graven image: The Second Commandment and Judaism**. Textures and Meaning: Thirty years of Judaic studies at the University of Massachusetts Amherst. Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004.

⁹¹ Id, 2004, p. 261.

⁹² MEYERS, Eric. M. **Jewish art and architecture in the land of Israel, 70 – 235**. The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

em relação à arte e arquitetura no estilo greco-romano, numa demonstração de enorme adaptabilidade e resiliência.

Sobre vestígios arqueológicos desse período, Lee I. Levine⁹³ menciona uma moeda ou medalhão cunhado em Séforis na Galileia, entre 211 e 217 EC, que continha um busto de Caracala no anverso e uma referência ao tratado de amizade entre Roma e a cidade no reverso. Essa moeda seria um subproduto do Sinédrio sob o rabino Judá, o príncipe, indicando a extraordinária amizade entre o imperador e o patriarca, bem como a cooperação entre o povo judeu e Roma.

Simon Appelbum⁹⁴ menciona que não somente na Palestina, mas ao longo de todo o Império romano, os judeus em vários períodos e lugares aceitaram a representação da forma humana em sua arte, não somente nas sinagogas.

No que se refere à arquitetura do período, esse autor menciona a existência de um anfiteatro em Berenice-Benghazi, Cirenaica, que provavelmente sobreviveu até a uma revolta durante o reinado de Trajano (115-117 EC), que pode ter sido decorado com afrescos, talvez mesmo com imagens humanas como as que são vistas nas paredes da sinagoga de Dura Europos. Desta forma, ele afirma que este tipo de arte judaica presente na sinagoga de Dura Europos do século III EC pode ter se originado no século I AEC ou mesmo anteriormente.

Sobre a arte sepulcral, o autor afirma que Beth Shearim era o principal ponto da arte sepulcral no judaísmo antigo, desde o século II EC, quando se tornou foco de sepultamento não apenas de judeus da Palestina, mas também de todo o Oriente Médio. Os túmulos, de certa forma, refletem o que existia nas catacumbas de Roma. Ali, segundo Simon Appelbum, a decoração desses túmulos envolvia relevos e grafites em que apareciam algumas formas humanas, em situações como um cavaleiro conduzindo seu cavalo, os cavaleiros de carga, gladiadores e deuses alados. Lee I. Levine afirma que nas tumbas e sarcófagos de Beth Shearim apareciam certas formas da arte grega, como a arte figurativa humana, demonstrando que aqueles que foram enterrados lá foram expostos e eram simpáticos a essas influências externas.

⁹³ LEVINE, Lee. **Jewish archaeology in late antiquity: art, architecture and inscriptions**. The Cambridge History of Judaism. Vol. IV: The Late Roman-Rabbinic Period/Volume Editor Steven T. Katz. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 519 – 555.

⁹⁴ APPELBUM, Simon. **The minor arts of the Talmudic period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961. p. 225 – 246.

Em relação às sinagogas, pode se afirmar que em função da ausência do Templo em Jerusalém elas foram ganhando cada vez mais importância para as comunidades judaicas, o que gerou uma preocupação com sua arquitetura e decoração, pois como afirma Eric M. Meyers a sinagoga se tornou o veículo por excelência que permitiu a sobrevivência e prosperidade do judaísmo após a destruição do Templo. Segundo ele, inicialmente, a decoração das sinagogas refletia a do templo, pois eram utilizados elementos como motivos florais, animais, querubins, e elementos rituais como o santuário da *Torah*, em substituição à Arca da Aliança, e o candelabro de sete ramificações.

No final do século II e início do III EC, no entanto, as imagens de seres humanos começam a aparecer nas sinagogas. A representação da imagem humana pelos judeus havia se tornado algo mais comum neste momento. Por outro lado, Simon Appelbaum apresenta uma ressalva quanto a isso:

A special problem is presented by the human figures which appear in some synagogues – victories, winged deities, vintners, centaurs, and even female forms. We would remark, however, that these figures rarely dominate the decorative scheme or appear in isolation; generally they only serve to fill the gaps between the other motifs.⁹⁵

A efetiva mudança de atitude em relação à representação humana pelos judeus, no que se refere às sinagogas, ocorreu nos séculos III e IV EC, tanto em relação às pinturas em paredes como os desenhos em mosaicos. Isso pode ser percebido nas principais obras da literatura rabínica produzida nesse período: a *Mishnah*, a *Tosefta* e o *Talmud*.

A *Mishnah*, compilação da lei oral resultante de debates entre os sábios rabínicos entre os séculos I e II EC contém elaborada regulamentação sobre a forma adequada dos judeus agirem em relação às imagens, no tratado *Avodah Zarah* sobre culto idolátrico. Posteriormente, esse tratado foi inserido na *Tosefta*, uma segunda compilação da lei oral, redigida no final do século III EC, e que, de certa forma, era um suplemento à *Mishnah*. E também foi redigido no *Talmud* palestino e no *Talmud* babilônio.

⁹⁵ APPELBAUM, op. cit., p. 226.

Sobre o *Talmud* palestino, compilação e adaptação de leis e tradições judaicas, produzido no século III na Palestina, Franz Landsberger⁹⁶ informa que esse *Talmud* (*Avodah Zarah* 41 a) menciona que nos dias do Rabbi Johanan os judeus começaram a pintar nas paredes e ele não os advertiu. Rachel Wischnitzer-Bernstein⁹⁷ também comenta que o *Talmud* palestino menciona que nos tempos do Rabbi Abun os judeus começaram a fazer projetos com desenhos em mosaico, e ele não os advertiu, entretanto, para a autora não fica claro se a referência diz respeito ao Rabbi Abun I, que viveu na primeira metade do século IV EC, ou seu último homônimo, o Rabbi Abun II. Cecil Roth⁹⁸ é outro pesquisador que menciona o *Talmud* palestino:

It would seem that the change in attitude came about so far as the places of worship were concerned in the third and fourth centuries, when, as we read in a passage of the Palestinian Talmud (*Avodah Zarah* 41 a): "in the days of Rabbi Johanan they began to paint on the walls, and he did not prevent them. In the days of Rabbi Abun they began to make designs on mosaics, and he did not prevent them."⁹⁹

Segundo Ivan Esperança Rocha, o tratado *Avodah Zarah* expressa uma rígida oposição aos ídolos, proibindo sua fabricação e qualquer contato com estes e com os idolatras. É afirmado o mesmo por Donizete Scardelai¹⁰⁰: "o tratado talmúdico de "Avodá Zará" procura estabelecer fronteiras que distinguem a religião dos judeus das práticas idolátricas dos pagãos (sic)"¹⁰¹. Assim, o *Avodah Zarah* não proibia qualquer tipo de imagem, apenas aquelas que tinham cunho cultural, permitindo-se, por exemplo, estátuas de reis em ambiente em que não eram consideradas objeto de culto (*Avodah Zarah* 40 a) e imagens para ornamentação.

⁹⁶ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

⁹⁷ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

⁹⁸ ROTH, Cecil. **Introduction**. Jewish Art: an illustrated history. Edited by Cecil Roth. Israel: Massadah – Peli PEC Printing Works, 1961.

⁹⁹ Id., 1961, 21.

¹⁰⁰ SCARDELA, Donizete. **Da religião bíblica ao judaísmo rabínico: origens da religião de Israel e seus desdobramentos na história do povo judeu**. São Paulo: Paulus, 2008.

¹⁰¹ Id., 2008, p. 187.

A paráfrase aramaica da *Torah* escrita nesse período, na Palestina, conhecida como *Targum de Jonathan* ou *Targum do Pseudo-Jonathan*, e que interpreta a passagem de Levítico 26:1, apresenta uma visão mais liberal ainda que a *Mishnah* e o *Talmud* palestino em relação às imagens humanas nas sinagogas. Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que o Targum de Jerusalém modifica a proibição pura e simples de Levítico 26:1 sobre “pedras figuradas” nos pavimentos de locais de culto, uma vez que a intenção de adoração estava ausente nessas imagens. Do mesmo modo, explica Franz Landsberger sobre esse texto:

There was also another trend of thought which allowed still greater freedom in the choice of motifs; an example of this can be found in the Targum of Pseudo-Jonathan to Leviticus 26:1. The Targum written during this period interprets the prohibition concerning idols in such a manner that scenes depicting human beings on synagogue pavements became permissible, provided they did not become objects of worship.¹⁰²

Esse processo histórico surtiu efeitos nas comunidades judaicas de fora dos limites romanos. Isto porque, conforme explica Raymond. P. Scheindlin, até o começo do século III EC, os judeus babilônios continuavam a se orientar religiosamente pelos rabis da Palestina e consideram o patriarca de lá como sua autoridade religiosa final, apesar de viverem sob o domínio do Império Parta e, a partir de 226EC, sob o jugo do Império Sassânida. Ademais, com a migração de muitos estudiosos judeus da Palestina e de outras províncias romanas para esse território, por causa das perseguições infringidas aos judeus, especialmente a partir do século IV quando o Império Romano adota o cristianismo como sua religião oficial, a Babilônia se torna um importante centro intelectual judaico, com a fundação de academias de estudo em Sura e Nehardea, e posteriormente, em Pumbedita, que acabaram por suplantar as decadentes escolas palestinas. Toda a tradição de textos rabínicos foi levada para a Babilônia, incluindo a *Mishnah* e o *Talmud* palestino. Desse contexto resultou a compilação do *Talmud* babilônio, no século V EC, cerca de duzentos anos após a redação do *Talmud* palestino.

No que se refere à representação da imagem humana, como já dito anteriormente, o *Talmud* babilônio também contém o tratado *Avodah Zarah*, sobre idolatria, em *Nezikin*, a quarta ordem do *Talmud*, que trata sobre danos. Segundo Cecil Roth, a inserção do *Avodah Zarah*, um dos sessenta e três tratados do

¹⁰² LANDSBERGER, op. cit., p. 150.

Talmud, na ordem que trata sobre os danos quer demonstrar que quando uma pessoa se envolve com a idolatria, por efeito, ela está negando a criação de Deus e causando dano real às forças espirituais da criação. No mais, esse autor afirma que o Talmud babilônio (*B. Kama* 97 b) imaginativamente descreve uma série fictícia de moedas-medalhões incorporando a forma dos patriarcas e heróis da Bíblia, sem qualquer sugestão de desaprovação, mas que, na prática, não foram encontradas moedas deste período com figuração humana na Babilônia.

Sob essa perspectiva, entre o século II e o VIII EC muitas sinagogas foram construídas na Palestina, mas principalmente fora dela, pois a maior parte da população judaica estava vivendo na diáspora. Várias dessas sinagogas continham imagens humanas, seja na forma de pisos mosaicos ou pinturas em parede.

Para essa mudança de mentalidade em relação à representação da imagem humana durante o período rabínico foram apresentadas pelos pesquisadores algumas explicações.

Em um artigo sobre arte paleocristã, Rosa Maria Blanca Cedilho e Ana Paula Bernardo de Sousa¹⁰³ levantam a seguinte hipótese sobre esse período: “A ausência momentânea da interdição judaica de uso de imagens está provavelmente ligada à tendência judaica de mudar de fé nacional em fé universal e pela atividade missionária entre não judeus”¹⁰⁴. Essa hipótese se coaduna com o contexto histórico de competitividade em relação ao cristianismo, uma das explicações dadas por outros autores, num momento de declínio do politeísmo, porém, não é abordada por outros estudiosos.

De acordo com Lee Levine, esta mudança de atitude que levou ao florescimento da arquitetura e da arte judaica ocorreu porque as autoridades judaicas tinham uma visão teológica tolerante da arte figurativa nessa época, e pela influência do cristianismo e crescimento da competição com essa religião surgida no seio do judaísmo. Por esse pensamento, a iconografia judaica se tornou servidora da teologia e subiu para o nível do comentário teológico. Por outro lado, eram evitadas pelos judeus do período as imagens na forma de escultura como existiam em igrejas cristãs, sendo esta modalidade de arte motivo de discórdia entre judeus e

¹⁰³ CEDILHO, Rosa Maria Blanca e SOUSA, Ana Paula Bernardo de. **Arte paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos**. *Mirabilia*, n. 17 (julho-dezembro, 2013), p. 602-614.

¹⁰⁴ Id, 2013, p. 607.

cristãos, uma vez que os judeus acusavam os cristãos de idolatria por causa delas, já que para eles imagens tridimensionais sempre estiveram muito relacionadas aos ídolos.

Para esse mesmo autor, houve também um fator externo que influenciou essa transformação dentro do judaísmo. A arte em geral no mundo antigo tardio foi alterada neste momento, passando de uma representação descritiva para uma de significado simbólico, se tornando uma expressão de ideias e valores religiosos e filosóficos. Isso ocorreu no politeísmo, no cristianismo e se refletiu no judaísmo. Visualizar uma imagem tinha se tornado um meio e não um fim. Os propósitos didáticos e doutrinários se sobrepuseram às formas.

Para Carl S. Ehrlich, uma vez que as religiões politeístas do mundo helenístico-romano estavam em declínio, e o cristianismo e o judaísmo eram mais propensos a representar ameaça para estas do que o contrário, as sinagogas estavam aptas a adotar a anteriormente desprezada iconografia do mundo politeísta e adaptá-la a servir suas próprias necessidades. Sendo assim, esse autor afirma que numa época em que o judaísmo não se via ameaçado pela idolatria, a representação da forma humana dentro do contexto judaico não estava fora de questão.

Assim, as imagens que não tivessem relação com o culto eram toleradas e aceitas nesse período, conforme também indica Ivan Esperança Rocha:

Pode-se dizer que os judeus foram mais tolerantes com imagens que não tivessem relações com o culto. Com o declínio do politeísmo helênico-romano, muitas sinagogas começam a usar motivos da iconografia pagã (sic), adaptando-as às suas necessidades, assim como cenas bíblicas como as da sinagoga de Dura Europos nas proximidades do rio Eufrates.¹⁰⁵

Inferre-se, portanto, que a partir desse contexto do final da Antiguidade, os judeus ornaram suas sinagogas com representações de figuras humanas, decorativas ou históricas. Isso pode ser observado em sinagogas como Dura Europos, do século III EC, e Beth Alpha, do século VI EC, com imagens humanas em suas paredes e em pisos mosaicos. André Chouraqui¹⁰⁶ reitera na sua tradução do livro *Shemoth* (Êxodo) que, a princípio, jamais esses ornamentos foram objetos

¹⁰⁵ ROCHA, op. cit., p. 121.

¹⁰⁶ CHOURAQUI, André. **Nomes (Êxodo)**. Tradução de Ivan Esperança Rocha e Paulo Neves. São Paulo: Imago: 1985.

de culto. E o historiador da arte Ernest Hans Gombrich¹⁰⁷ buscou analisar o sentido dessas imagens nas sinagogas ao afirmar que:

Na realidade, a Lei Judaica proibiu a realização de imagens por temor à idolatria. Não obstante, as colônias judaicas nas cidades da fronteira leste dedicaram-se à decoração das paredes de suas sinagogas com histórias do Antigo Testamento. [...] (As imagens em sinagogas) tinham a função de explicar em imagens ao povo judeu o significado das passagens bíblicas e que estas imagens não eram e nem podiam ser muito realistas, pois quanto mais realistas elas fossem, maior era o pecado contra o mandamento que proibia imagens.¹⁰⁸

De acordo com Ernest H. Gombrich esse interlúdio iconopático, em que as imagens eram aceitas no judaísmo, parece ter chegado ao fim no Oriente durante os séculos VI ou VII EC, por duas razões históricas: o movimento iconoclástico no Império Bizantino e o nascimento e expansão do islamismo, com sua tendência profundamente anicônica. Quando o Islã conquistou o Antigo Oriente, a atitude judaica em torno do segundo mandamento flutuou em consonância com as atitudes da sociedade islâmica em torno da representação humana.

Carl S. Ehrlich, entretanto, afirma que desenvolvimento oposto pode ser observado no Ocidente. Na Europa cristã, muitas vezes as comunidades judaicas interpretaram o segundo mandamento em reação à iconografia escultural das igrejas, que aos olhos judaicos continha idolatria. Consequentemente, representações plásticas tridimensionais da forma humana tendiam a ser evitadas. No entanto, surgiu uma tradição de pinturas em manuscritos entre as comunidades judaicas europeias, as denominadas iluminuras, inspiradas pelos manuscritos cristãos do período.

¹⁰⁷ GOMBRICH, ERNEST. Hans. **A história da arte**. 15ª ed. Editora Guanabara Koogan S.A., 1993.

¹⁰⁸ Id., 1993, p. 88-89.

Capítulo 3 - A sinagoga de Dura Europos: paradigma da representação humana pelos israelitas na Antiguidade

3.1 A instituição sinagoga na Antiguidade

A palavra sinagoga, de origem grega (*beth haknesseth*, em hebraico), segundo Michael Avi-Yonah¹⁰⁹, significa “casa de assembleia”.

No que se refere à origem da sinagoga, Franz Landsberger¹¹⁰ afirmava que essa foi uma instituição que surgiu durante o exílio na Babilônia, pois os judeus vivendo distantes e necessitando de um local de reunião para oração, leitura da lei e serviços religiosos, teriam acabado por originar essa nova instituição legal.

Michael Avi-Yonah menciona que a provável origem da sinagoga ocorreu no período do exílio na Babilônia. Distantes do seu tradicional centro de culto, o Primeiro Templo, que houvera sido destruído, os judeus seriam relutantes em aceitar a supremacia dos deuses babilônicos. Por isso, os líderes judeus teriam estabelecido casas de encontro para orações e exortações, voltando-se para a Jerusalém que não podiam esquecer. As condições sociais do exílio teriam despertado uma nova consciência de vida comunitária entre os judeus. Da Babilônia, as sinagogas teriam se difundido em direção ao Império Persa e então aos reinos helenísticos. Michael Avi-Yonah informa que há boas razões para se acreditar que após a reconstrução do Templo em Jerusalém as sinagogas estavam espalhadas por várias cidades e aldeias de Judá. O último lugar em que elas provavelmente foram estabelecidas, segundo ele, foi em Jerusalém, por ser o templo o centro natural do culto judaico.

Rachel Hachlili¹¹¹ descreve que, no geral, existem cinco teorias que explicam a origem da sinagoga: a primeira, de pouca credibilidade, afirma que a instituição da sinagoga foi criada pela Reforma Deuteronomica de Josias, em 621 AEC, em Judá, porque as comunidades rurais precisavam de um local de encontro por causa das

¹⁰⁹ AVI-YONAH, Michael. **Synagogue architecture in the classical period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961. p. 155 – 190.

¹¹⁰ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

¹¹¹ HACHLILI, Rachel. **Ancient Jewish Art and Archaeology**. Leiden: Boston: Köln; Brill, 1998.

dificuldades de realizar longas peregrinações a Jerusalém; a segunda, mais plausível, afirma que a sinagoga é fruto do Exílio da Babilônia, após a destruição do Primeiro Templo de Jerusalém, em 586 AEC, pois os exilados precisavam de um local para culto e instrução comum. Posteriormente ao exílio, os judeus teriam levado a concepção da sinagoga para a terra de Israel; a terceira, baseada na tradição rabínica, afirma que a sinagoga se originou do Templo de Jerusalém, após o retorno dos exilados da Babilônia para Jerusalém, por meio das assembleias de leitura da *Torah* e oração, conduzidas pelas cortes do Templo nos *Shabats* e festivais, no período de Esdras e Neemias; a quarta, baseada em inscrições dedicatórias encontrada em vários sítios arqueológicos usando o termo *proseuche*, com o significado de “casa de oração”, afirma que a estrutura da sinagoga se originou da diáspora dos israelitas no Egito, no século III AEC, a despeito dos primeiros edifícios construídos no Egito serem templos, como o templo construído pelo sumo sacerdote Onias IV, em Leontópolis, cuja estrutura e altar foram copiados do Templo de Jerusalém, e o templo erguido pela comunidade judaica de Elefantina; e a quinta, baseada em evidências epigráficas e arqueológicas, afirma que a origem da sinagoga ocorreu na Judeia, no século II AEC, no período do Segundo Templo, relacionada à revolta dos hasmoneus e a elevação dos fariseus, que teriam desenvolvido esta instituição única como uma casa de encontro secular, para lidar com os problemas socioeconômicos da comunidade local e para ler e interpretar a *Torah* para a assembleia.

Donizete Scardelai¹¹² afirma que as origens da sinagoga ainda é assunto a ser esclarecido na história judaica, mas assim como Franz Landsberger e Michael Avi-Yonah, acredita que essas origens devam ser buscadas junto às primeiras experiências de reuniões e assembleias, imortalizadas durante a permanência dos judeus no Exílio da Babilônia.

Do ponto de vista funcional, a sinagoga, contudo, foi uma concepção revolucionária e nunca foi entendida como uma substituta para o Templo de Jerusalém, mesmo após sua destruição em 70 EC. A partir dessa perspectiva Rachel Hachlili escreve que a sinagoga foi um conceito revolucionário sob três aspectos:

¹¹² SCARDELAI, Donizete. **Da religião bíblica ao judaísmo rabínico: origens da religião de Israel e seus desdobramentos na história do povo judeu**. São Paulo: Paulus, 2008.

The synagogue institution was a revolutionary concept in terms of worship and faith: first, as a place of worship, not only for the privileged few, that is, the priests, but rather for a large, participating community, fulfilling the need for individual self-expression; second, as a structure to house the Torah shrine, the central place of worship built onto the Jerusalem oriented wall; and third, as an assembly house used for communal as well as for religious occasions.¹¹³

A sinagoga é, portanto, o centro espiritual, cultural e religioso de qualquer comunidade judaica. Na Antiguidade, a sinagoga assumiu múltiplas funções das quais a mais importante, além daquelas de oração, era o ensinamento da lei. De acordo com essa autora, a sinagoga era usada, entre outras coisas, como uma casa de oração, de assembleia e de estudo e, ocasionalmente, um lugar onde o estrangeiro e o necessitado poderiam passar a noite. Em suma, ela defende que as sinagogas da Antiguidade eram consideradas monumentos para a autodeterminação da comunidade local, cada uma podendo ser considerada uma Israel em miniatura.

Rachel Hachlili também argumenta que na diáspora, mais do que em Israel, a sinagoga funcionava como um centro comunitário para uma minoria num ambiente estrangeiro, disponível tanto para propósitos culturais, políticos e sociais, tais como a hospedagem de convidados, como para oração. Era o centro da vida judaica por excelência. As sinagogas promoviam uma rede de integração social na diáspora.

Mediante o desenvolvimento histórico relatado acima, para Michael Avi-Yonah não é de surpreender o fato de que os primeiros vestígios arqueológicos de sinagogas são de locais fora da Palestina, onde o conteúdo espiritual era judaico, mas as formas arquitetônicas e ornamentais eram adaptadas de elementos estrangeiros, das basílicas.

No que se refere a esses vestígios arqueológicos, Michael Avi-Yonah afirma que os primeiros vestígios são de sinagogas construídas na Galileia, do século II EC. Esse autor divide temporalmente as sinagogas da Antiguidade, a partir dos vestígios remanescentes, em três tipos, a saber: o inicial (século II ao IV EC), o transicional (final do século III até o século V EC) e o tardio (século V ao VIII EC). A sinagoga de Dura Europos, por esse ponto de vista, teria sido construída e decorada com cenas bíblicas no período transicional.

No que se refere ao contexto histórico em que foi decorada a sinagoga de Dura Europos, uma sinagoga da diáspora, Michael Avi-Yonah afirma, portanto, que

¹¹³ HACHLILI, op. cit., p. 13.

as sinagogas construídas entre o final do século III e o século V EC passaram por uma transição que envolveu entre outras coisas, uma mudança no estilo de ornamentação. Nesse processo transicional as esculturas em relevo foram substituídas por uma grande quantidade de afrescos e mosaicos. Dura Europos é considerada a mais importante das sinagogas construídas nesse período, justamente por causa de seus afrescos, cheios de representações humanas.

Da perspectiva da representação humana, o autor acima mencionado descreve que as descobertas arqueológicas demonstram que as sinagogas construídas na Palestina no período inicial, entre os séculos II e IV EC, continham paredes gessadas e pintadas. De acordo com Cecil Roth foram encontrados nessas sinagogas ornamentos em relevo, incluindo formas humanas, que eram representações bidimensionais, pois como defende esse autor, mesmo num período relativamente liberal como esse, não se empregava esculturas humanas tridimensionais na decoração das sinagogas. Desse modo, de acordo com Cecil Roth, o interdito bíblico da representação de Deus em imagem esculpida tendeu a desencorajar a representação humana entre os judeus na forma de esculturas. Entretanto, em pinturas, desenhos e mosaicos as sinagogas da Antiguidade foram elaboradamente decoradas com todos os tipos de imagens e cenas bíblicas com representações humanas.

A descoberta da sinagoga de Dura Europos, do terceiro século EC, cujas paredes foram recobertas do chão ao teto com cenas bíblicas, bem como a descoberta de outras sinagogas ornamentadas, indica que naquele momento o segundo mandamento era interpretado de forma mais liberal pelas comunidades judaicas. A presença de decoração com representação humana nas sinagogas da Antiguidade é uma forte evidência de que a ortodoxia judaica não foi hostil a essas imagens, porque entendia que elas não contrariavam o segundo mandamento, uma vez que não eram imagens para adorar. A finalidade dessas pinturas será analisada posteriormente nesse trabalho a partir da decoração da sinagoga de Dura Europos.

Do ponto de vista estético, Bernard Goldman¹¹⁴ afirma que não é possível afirmar a existência de uma arte judaica, pois a “arte judaica” era judaica apenas no sentido de que era usada pelos judeus e de que às vezes continha um assunto que era judaico, o que não é um fator suficiente para intitular isso como um capítulo

¹¹⁴ GOLDMAN, Bernard. **The question of a Judaic Aesthetic in Ancient synagogue art.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 295-304.

separado na história da arte. Porém, para ele, existiu uma era da arte nas sinagogas, entre os séculos III e VI EC, cuja arte pode ser resumida como um trabalho provincial realizado por artistas adequados para a tarefa, mas não inspirados, nesse sentido de que é uma arte que reflete a falta de uma estética visual na cultura judaica e a falta de uma tradição na arte figurativa. Ademais, para Bernard Goldman parece certo que a arte nas sinagogas surgiu num período em que a estrita observância da injunção contra a representação foi relaxada, e que este relaxamento foi forçado às autoridades religiosas a partir de baixo, e não imposta por elas a partir de cima, isto é, por qualquer razão que seja as comunidades judaicas, especialmente as comunidades judaicas afastadas, queriam decorar suas sinagogas, ilustrar suas histórias sagradas e representar seus símbolos sagrados. Isso num período de queda quantitativa e qualitativa da arte tanto no Mediterrâneo como no Oriente, pois os séculos III a VI EC são considerados um fosso artístico entre os monumentos do estilo Helenístico-Romano tardio e o surgimento da arte Bizantina e Islâmica.

Sob a ótica do judaísmo antigo, Michael Avi-Yonah afirma que o povo judeu, na Palestina ou na diáspora, se viu confrontado com um mundo externo ao qual ele teve que se adaptar. Sendo assim, a grande vitória do espírito judeu nesse período de sua história foi a habilidade demonstrada de se expressar em qualquer meio externo, mas mantendo sua integridade interna, garantindo assim, em todos os momentos, o potencial de retorno às suas origens judaicas. A decoração das sinagogas, como ocorreu em Dura Europos, era parte desse processo de adaptação e preservação da tradição religiosa judaica na Antiguidade.

E da perspectiva da história da arte, segundo Michael Avi-Yonah, de modo geral, as sinagogas desse período constituem uma das primeiras conexões da grande transformação que levou a arte clássica antiga a se tornar a arte medieval bizantina. Essas também são o ponto de conexão entre a arte do período do Segundo Templo e a arte plenamente desenvolvida das sinagogas e manuscritos iluminados medievais. E, principalmente no caso da sinagoga de Dura Europos, suas pinturas permitem um vislumbre de um ciclo pictórico ilustrando a Bíblia Hebraica que, segundo alguns estudiosos, serviu de importante influência para o desenvolvimento da arte cristã no Ocidente.

3.2. A cidade de Dura Europos e sua arte

Dura Europos era uma cidade da Antiguidade localizada na margem ocidental do rio Eufrates, na Síria. De acordo com Marie Henriette Gates¹¹⁵, era uma cidade que funcionava como um posto militar e comercial, fortificada por muralhas. A cidade, foi provavelmente fundada por volta de 300 AEC pelo general Nicanor sob o comando do rei Seleuco I Nicator, que foi um oficial macedônio de Alexandre Magno. Durante sua existência Dura Europos nunca foi uma unidade administrativa independente. Originalmente a cidade foi chamada de Europos. A denominação Dura, nome de origem semita que significa fortaleza, foi atribuída a ela no período da dominação romana. O nome composto Dura Europos é uma convenção moderna. No mapa observa-se a localização das construções na cidade de Dura Europos:

FIG. 1. Plano da cidade Dura Europos no período de dominação romana. GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** Biblical Archaeologist. September, 1984. p. 169.

¹¹⁵ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** Biblical Archaeologist. September, 1984.

Dura Europos esteve coberta por areia desde 256 EC, quando uma pequena guarnição romana não resistiu e enfrentou a extinção pelas mãos de um exército persa sassânida que avançava. Foi descoberta, por acaso, por soldados ingleses, em 1921. Essa é considerada pelos estudiosos, sem dúvida, uma das mais significantes descobertas arqueológicas do século XX.

De acordo com James A. Fischer¹¹⁶, em sua breve história Dura foi grega, parta e romana, antes da conquista final e abandono pelos persas sassânidas. Dura Europos surgiu como parte do reino helenístico selêucida da Síria, integrando sua rede de comunicações, tendo sido estabelecida de acordo com o padrão helenístico de construção e sob sua influência artística. Em torno do ano 113 AEC, a cidade de Dura Europos caiu sob o domínio do Império Parta. Em 115 EC, Roma conquistou a cidade, mas dois anos depois houve a retomada de Dura Europos pelos partas. Dura Europos voltou a ser uma colônia romana em 165 EC, fazendo parte da província romana da Síria, antes da conquista final e abandono pelos persas sassânidas em 256 EC. Sendo assim, Dura Europos sofreu numerosas influências culturais ao longo de sua história, porém, Jás Elsner¹¹⁷ especifica que a cultura básica da cidade era grega.

A despeito da maior parte da historiografia sobre Dura Europos tratá-la, em geral, como um pequeno posto fronteiriço de um deserto remoto ou uma pequena cidade de fronteira na qual a guarnição romana foi estabelecida para proteção contra ataques sassânidas, mais recentemente, surgiram visões que atribuem maior relevância política, socioeconômica e cultural a Dura Europos, como defende Robin M. Jensen¹¹⁸, que afirma que a cidade estava longe de ser uma desolada vila desértica uma vez que se situava numa importante rota de caravanas que conectava o comércio entre Apameia, Palmira, Damasco e Selêucia no rio Tigre, além de ser um porto fluvial vital junto ao rio Eufrates e estar circundada por terras irrigadas. Para este autor, essa combinação fazia de Dura Europos um centro comercial e militar estrategicamente localizado. Sob o domínio selêucida, Dura Europos teria

¹¹⁶ FISCHER, James A. **The synagogue paintings of Dura-Europos**. The Catholic Biblical Quarterly, 1955. v. 17, p. 189 – 195.

¹¹⁷ ELSNER, Jás. **Cultural resistance and the visual image: the case of Dura Europos**. Classical Philology, vol. 96, No. 3 (Jul., 2001), pp. 269-304.

¹¹⁸ JENSEN, Robin M. **The Dura Europos synagogue, early-Christian art, and religious life in Dura Europos**. Jews, Christians and polytheists in the ancient synagogue: cultural interaction during the Greco-Roman Period/ Edited by Steven Fine. UK: Routledge, 1997.

sido uma importante estação de parada, forte militar e posto de comunicações do reino. Posteriormente, por dois séculos fora importante centro político do governo provincial do Império Parta. Quando os romanos a dominaram, Dura Europos serviu de fortaleza contra os sassânidas e local para o estabelecimento do general romano do Médio Eufrates e seus soldados. Esse fluxo de soldados levou à construção de estruturas para alocação desses soldados e seus dependentes, tais como o palácio do general romano, casernas, banhos, um teatro e alguns templos.

Visão semelhante à descrita acima foi apresentada por Annabel Jane Wharton¹¹⁹ ao afirmar que Dura Europos era uma polis grega de tamanho médio, com uma população de cerca de seis mil pessoas. Nesse trecho do artigo *Good and bad images from the Synagogue of Dura Europos: contexts, subtexts, intertexts* ela destaca a importância econômica e política de Dura Europos na época da dominação romana:

But the image of Dura as a desert Roman outpost in antiquity is deceptive. Dura is not *in* the desert; it is sited directly above the luxuriant alluvial plain of the River Euphrates, a central trading position in the heart of one of the richest agricultural areas in the ancient world. Nor, for most of its existence, was Dura either Roman or a frontier town. At least by some accounts it was middle-sized city, similar in scale to Priene. It was Roman for less than a century, during which time it was the residence of the *dux* of the limes; before that the Parthian governor of Mesopotamia was situated there.¹²⁰

De acordo com Bem Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky¹²¹ a história da cidade foi largamente influenciada pelo proeminente papel econômico, político e militar do rio Eufrates no curso das relações alternantes entre Roma e o Império Parta/Persa. Além disso, por causa da ascensão do Império Persa Sassânida, a cidade ganhou importância estratégica na defesa militar do Império Romano no Médio Eufrates:

¹¹⁹ WHARTON, Annabel Jane. **Refiguring the post-classical city: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna**. Cambridge, 1995.

¹²⁰ WHARTON, Annabel Jane. **God and bad images from the Synagogue of Dura Europos: contexts, subtexts, intertexts**. Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World. / Edited by Eva R. Hoffman. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2007, p.21.

¹²¹ ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach**. Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 195-222.

Dura underwent significant urban and demographic changes in the first quarter of the 3rd century, mostly due to the presence, needs and increased activity of the Roman army. The army took over approximately a quarter of the northern part of the city, turning it into a military camp isolated from the rest of Dura. [...] Many of the city's private houses lying beyond the military camp were modified, and many more created, to meet the army's needs. [...] At the same time, mainly to accommodate the growing needs of the Roman army, a range of structures was built or rebuilt (including existing temples). [...] During the first half of the 3rd century Dura became a focus of military power on the eastern frontier of the Roman Empire.¹²²

A partir das escavações que se iniciaram, em 1928, através de uma expedição combinada entre a Universidade de Yale e a Academia Francesa de Inscrições e Letras, sob a direção geral do pesquisador Michael Rostovtzeff, como informa James A. Fischer, foram descobertos em Dura Europos numerosos templos politeístas, destacando-se um templo para o mitraísmo, além de um batistério cristão e uma sinagoga, que demonstram claramente suas múltiplas influências culturais. Essa descoberta, segundo esse autor, foi possível porque quando houve o assalto final à cidade pelos sassânidas, os romanos apoiaram a muralha da cidade localizada de frente para o deserto com uma rampa cheia de areia, que cobriu essas construções e preservou-as ao longo do tempo.

Robin M. Jensen destaca que a presença dos militares romanos levou ao aumento da população em geral na cidade levando ao surgimento de diversas comunidades politeístas, além de uma comunidade cristã e uma comunidade judaica, e cada qual dessas resolveu erigir seu próprio local de culto, daí a construção da sinagoga de Dura Europos ter ocorrido durante o período do domínio romano sobre a cidade.

Nesse sentido também, Marie Henriette Gates informa que apesar de a influência cultural romana parecer ter sido mínima em Dura Europos, foram os romanos que levaram para a cidade três cultos estrangeiros, testemunhados pela construção de uma sinagoga, de um batistério cristão e de um templo para o mitraísmo. Entretanto, ela ressalta que essas construções não foram feitas no estilo romano, mas que as construções e artefatos religiosos em Dura Europos preservavam um estilo próprio. Assim, essa autora afirma:

It is essential to understand that Roman dominance at Dura-Europos was one of historical import only and that it cannot claim any profound effect on

¹²² Id., 2009, p. 196.

any of the city's artistic and architectural features. The local tradition of Dura-Europos was all-pervasive: It remained oblivious to outward forms imposed by Hellenistic Greeks, by Oriental Parthians, or by imperial Rome.¹²³

Marie Henriette Gates defende o ponto de vista de que o antigo Oriente Próximo era uma área de deliberado conservadorismo cultural, especialmente no campo da religião. Os planos básicos de arquitetura e os conceitos de decoração interior usados nas estruturas religiosas permaneciam inalterados, apesar das diferenças consideráveis entre as religiões. Para ela, talvez nenhum sítio arqueológico possa ilustrar esta tendência em torno do sincretismo da arte religiosa tão lucidamente como a cidade antiga de Dura Europos. Assim ela descreve o funcionamento da estrutura das construções na cidade:

The religious artifacts from Dura-Europos are often noted as having a basic "oriental" character. Commentators have attributed this to either a return to Mesopotamian traditions as a direct result of Parthian influence, or to various elements that can be traced back "ultimately" to Mesopotamian sources. This so-called oriental, or Syro-Mesopotamian quality, is in fact precisely the essence of Durene culture. One cannot correctly interpret the religious structures, whether pagan, Jewish, or Christian, from any perspective other than within the context of a typical, provincial Syro-Mesopotamian community that is part of a long conservative history of religious and secular building.¹²⁴

Outras características comuns às construções religiosas de Dura Europos, segundo essa autora, são a localização em bairros residenciais, a semelhança com as casas privadas e o embelezamento com programas de decoração pintada.

De acordo com Michael Rostovtzeff¹²⁵ a cidade de Dura Europos nunca foi um grande centro de arte, mas as evidências demonstram que sua população apreciava esses trabalhos tanto nos templos religiosos como nos ambientes domésticos, contudo, a decoração nos templos religiosos era o que havia de mais precioso na arte de Dura Europos.

É neste contexto cultural, arquitetônico e artístico que estava inserida a sinagoga encontrada em Dura Europos, e que hoje está preservada no Museu

¹²³ GATES, op. cit., p. 168.

¹²⁴ Id., 1984, p. 169.

¹²⁵ ROSTOVITZEFF, Michael. **Dura Europos and its art**. Oxford, 1938.

Nacional de Damasco, construído para abrigá-la. Como escreveu Carl H. Kraeling¹²⁶, a população judaica de Dura Europos deve ter decidido que esse tipo de decoração era uma convenção das estruturas religiosas de Dura Europos e decidiu seguir os mesmos passos.

3.3. A comunidade judaica de Dura Europos

Em relação à formação da comunidade judaica de Dura Europos, Rachel Hachlili¹²⁷ afirma que esta começou a formar-se no período de dominação parta, entre o final do século II e início do século I AEC, de acordo com moedas do período dos macabeus encontradas por lá. Shalom Sabar¹²⁸ também afirma que as evidências da presença judaica em Dura Europos datam do período de dominação parta, mas até então esta era uma comunidade pequena e aparentemente insignificante.

Faith Steinberg¹²⁹ afirma que Seleuco Nicator ao fundar seu reino na Mesopotâmia por volta de 300 AEC concedeu cidadania plena aos judeus. Para ela, a chegada dos judeus a Dura Europos data de aproximadamente 100 AEC. Como Dura Europos se situava estrategicamente numa rota de caravana, a autora especula que a maior parte dos judeus de Dura Europos era de comerciantes em constante contato com as academias rabínicas babilônicas onde o *Talmud* estava sendo escrito. Sobre a relação da comunidade judaica de Dura Europos com as academias de estudo babilônicas onde foi compilado o Talmud, Faith Steinberg descreve:

There were two famous Babylonian academies where the Talmud was being written approximately two hundred and fifty miles southeast of Dura at Sura and Nehardea along the Euphrates river. The rabbis/scholars/tradespeople from these two academies en route to Palestine, and vice versa, probably

¹²⁶ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

¹²⁷ HACHLILI, Rachel. **Ancient Jewish Art and Archaeology**. Leiden: Boston: Köln; Brill, 1998.

¹²⁸ SABAR, Shalom. **From Dura to Sepphoris: studies in Jewish art and society in Late antiquity**. / Edited by Lee I. Levine and Zeev Weiss. Rhode Island: Portsmouth, 2000.

¹²⁹ STEINBERG, Faith. **Women and the Dura-Europos synagogue paintings**. Religion and the Arts. Leiden: Ed. Brill, 2006.

stopped off at Dura and very likely had an influence on the religious life of the Durene Jews.¹³⁰

A primeira fase de construção da sinagoga em Dura Europos, entretanto, pertence ao começo do período de dominação romana, no século II EC (165 a 200 EC). Carl Hermann Kraeling¹³¹ descreve a comunidade judaica de Dura Europos desse momento como um modesto grupo étnico e religioso, uma minoria numa sociedade politeísta, que podia viver sem a interferência das autoridades civis ou do governo militar de Roma. Segundo Kraeling, a população judaica de toda a Mesopotâmia no século III EC maior do que a da Palestina. Essa afluência de judeus, no caso específico de Dura Europos, estaria provavelmente relacionada ao fornecimento de bens e suprimentos para a guarnição romana, uma vez que Dura Europos nesse período era uma base essencialmente militar do Império Romano no antigo Oriente Próximo para a proteção das rotas de caravana de comércio. Assim, os judeus mercadores tinham importante papel ativo no comércio regional, e por isso se estabeleceram em Dura Europos, pois a cidade era a base de defesa para toda aquela região.

Shalom Sabar afirma que neste momento a comunidade judaica de Dura Europos aparentemente se estabeleceu firmemente na cidade e começou a prosperar, alterando seu status social, o que é indicado pela atividade construtiva do período evidenciada pelos achados arqueológicos. Sobre esse período, Rachel Hachlili afirma que a comunidade judaica, embora não numerosa e nem rica, era próspera o suficiente para transformar uma residência numa sinagoga, como fizeram.

Eva Steinlauf¹³² informa que a comunidade judaica de Dura Europos desse período não era mais considerada uma minoria insignificante, pois os judeus haviam adquirido uma quantidade substancial de propriedades na área da sinagoga. E parte dos ganhos dos judeus foi investido na ampliação e decoração da nova sinagoga.

¹³⁰ Id., 2006, p. 469.

¹³¹ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

¹³² STEINLAUF, Eva. **The frescoes of the Dura-Europos synagogue: multicultural traits and Jewish identity**. Department of Jewish Studies (Master degree dissertation). McGill University. Quebec: Montreal, 2004.

Stefanie Weisman¹³³ menciona que existem poucos documentos sobre a comunidade judaica de Dura Europos, mas que a maioria dos estudiosos sobre essa comunidade acredita que ela era formada principalmente por judeus comerciantes que abasteciam o exército romano com suprimentos, apesar de haver autores que defendem que os judeus participaram ativamente da atividade militar, e possivelmente havia também um grande número de judeus transeuntes na cidade.

A partir desses autores acima mencionados é possível inferir que na primeira metade do século III EC a comunidade judaica de Dura Europos sofreu uma mudança acentuada. A prosperidade alcançada levou ao crescimento da comunidade judaica e à ampliação do bairro judeu. A sinagoga de Dura Europos servia à comunidade local de judeus mercantes cujo comércio prosperou por causa da guarnição romana na cidade e também pela presença dos soldados dessa guarnição.

A ampliação e a decoração da sinagoga no momento mais próspero da comunidade se refletem em investimentos condizentes com uma comunidade economicamente estável e autoconfiante que, de acordo com Carl Hermann Kraeling, havia alcançado posições de influência na sociedade local. A decoração da sinagoga refletia, portanto, não somente a piedade, mas também a prosperidade e a generosidade dos benfeitores locais.

Essa comunidade judaica, segundo Kraeling, era também formada por seguidores e pupilos dos sábios rabínicos, sendo participantes de uma grande *koiné* judaica, influenciada pelo helenismo e por elementos culturais partas e romanos. Além disso, para ele, essa comunidade era oriental em seu estilo de vida e ideologia. A despeito de não haver dados sobre a quantidade de pessoas descendentes dos judeus habitantes da cidade e de judeus que vieram de fora, as inscrições da sinagoga em grego indicam que novas pessoas vindas de ambiente helenizado aderiram à comunidade judaica nesse momento, aumentando o seu tamanho e alcançando posições de importância dentro desse grupo. Também inscrições em médio iraniano “*dipinti*” contendo nomes em iraniano indicam a presença de judeus persas na comunidade de Dura Europos ou a possível passagem de visitantes persas sassânidas na sinagoga.

¹³³ WEISMAN, Stefanie. **Militarism in the wall paintings of the Dura-Europos synagogue: a new perspective on Jewish life on the Roman frontier.** *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 2012), pp. 1-34.

Annabel Jane Wharton¹³⁴ enfatiza que a sinagoga estava localizada perto do portão principal de Dura Europos, numa vizinhança que parece ter sido uma grande área de moradias de “classe média” da cidade, o que demonstra que a comunidade judaica não era pobre e não vivia em guetos, apartada dos outros grupos sociais. Além disso, pinturas, grafites e inscrições da sinagoga em aramaico, grego e médio iraniano sugerem uma comunidade judaica cosmopolita e poliglota.

Shalom Sabar descreve este processo de desenvolvimento da comunidade judaica de Dura Europos e, conseqüentemente, da sinagoga de Dura Europos no século III EC da seguinte maneira:

In the early stage, some houses in the western section of the town passed into Jewish hands, and one of them, a modest structure, was adapted for use as the synagogue hall. During the first half of the 3rd c. the community, to quote Kraeling, “underwent a radical change”. Firstly, the Jewish quarter of Dura was expanded, apparently to fit the significant growth of the community. As a result of the expansion, the community took it upon itself to enlarge and renovate its synagogue. This enormous project, which must have entailed massive efforts and large expenditures befitting only an economically stable and self-assured community, was completed with the dedication of the extravagant synagogue in 244/45.¹³⁵

Além disso, a comunidade Judaica de Dura Europos estava em constante contato com outras comunidades judaicas, pois a cidade era rota entre várias localidades importantes da época, como aponta Christopher Pierce Kelley¹³⁶:

Indeed, two large Diaspora communities resided in Antioch and Babylon, at either end of the arid artery of which Dura was the lonely midpoint. Another route branched west to Palmyra and Damascus, the direct but desolate way to Galilee and Tiberias, the seat of the Jewish Patriarch at that time. While no one would undertake this desert route frivolously, we may safely suppose at least a steady trickle or traffic along it.¹³⁷

¹³⁴ WHARTON, Annabel Jane. **God and bad images from the Synagogue of Dura Europos: contexts, subtexts, intertexts**. Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World. / Edited by Eva R. Hoffman. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2007, p.21.

¹³⁵ SABAR, op. cit., p. 159.

¹³⁶ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos**. Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

¹³⁷ Id., 1994, p. 57.

Ann Louise Perkins¹³⁸ destaca que os judeus de Dura Europos viviam numa cidade politeísta, em um ambiente de misturas culturais advindas de seus habitantes inicialmente gregos, depois partas, e subsequentemente, soldados e mercadores romanos. Nesse meio diverso, os judeus tiveram que colocar forte ênfase em sua identidade e conquistas, e a relação peculiar dos judeus com seu Deus deve ter sido um forte e necessário elemento de reafirmação. Essa é uma das razões para a realização das pinturas na sinagoga de Dura Europos pelos judeus, a despeito do fato de que a sinagoga era um edifício muito menor do que outros edifícios religiosos na cidade.

Desse modo, as pinturas da sinagoga de Dura Europos devem ser interpretadas à luz da prosperidade da comunidade judaica da cidade. A atrativa atmosfera do interior da sinagoga reflete essa nova realidade. Shalom Sabar considera que muitos dos episódios cuidadosamente selecionados para a decoração da sinagoga mostram os heróis do passado de Israel em seus momentos mais gloriosos, realizando milagres e guiando seu povo para vitórias espirituais e militares. Assim, as pinturas coloridas das paredes exaltam o orgulho louvável da herança judaica, apontam para melhores condições, sentimentos piedosos de gratidão e ardentes esperanças que a boa fortuna da comunidade não seria alterada nos próximos anos.

3.4. A arte judaica na Antiguidade e a sinagoga de Dura Europos

A sinagoga foi o monumento religioso em Dura Europos que provocou maior reação dos estudiosos desde a descoberta desta cidade, por causa de uma impressionante série de imagens religiosas com temas bíblicos que cobriam quase que inteiramente suas paredes. E apesar de suas características locais, apresentadas anteriormente, a sinagoga de Dura Europos se insere no contexto da arte judaica desse momento.

¹³⁸ PERKINS, Ann Louise. **Art of Dura Europos**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Cecil Roth¹³⁹ defende que do ponto de vista religioso, este fenômeno artístico produzido em Dura Europos não deve ter sido um evento isolado no seio do judaísmo:

Obviously, the sparse instances of Jewish artistic productivity that have survived from this period do not stand alone, and we have to imagine that the Dura Europos ruins represent not the exception, but the norm of the place of worship of a well-to-do Jewish community in that environment.¹⁴⁰

Dura Europos é, por este ponto de vista, um exemplo da norma dos locais de culto das comunidades judaicas daquele momento, principalmente de uma comunidade próspera, como era o caso da comunidade de Dura Europos, voltada para a atividade comercial. Quanto mais próspera a comunidade, maior era o investimento na edificação e decoração da sinagoga.

Do ponto de vista social é significativo que no século III EC uma comunidade judaica na diáspora não hesitou em decorar as paredes de uma sinagoga com representação humana, ilustrando cenas da Bíblia hebraica. Para Rachel Wischnitzer-Bernstein¹⁴¹ isso indica uma alteração no alcance social da arte judaica neste período, antes restrita a um grupo elitizado:

Jewish monuments of classical antiquity in Palestine and the Diaspora practically cover the whole period of the third to the eighth centuries. Their main feature is homogeneity of content and a strong popular appeal. Originally confined to the circles of the court and the High Priesthood, Jewish art came to be a means of expressing the aspirations of the broad masses.¹⁴²

A “arte judaica” desse momento, segundo a autora, não deve ser, por outro lado, considerada como algo à parte, mas como algo advindo da arte dos povos entre os quais os judeus viviam. A comunidade judaica de Dura Europos, assim como as demais comunidades judaicas, teve que se adaptar ao meio circundante.

¹³⁹ ROTH, Cecil. **Introduction**. Jewish Art: an illustrated history. Edited by Cecil Roth. Israel: Massadah – Peli PEC Printing Works, 1961.

¹⁴⁰ ROTH, op. cit., p. 36.

¹⁴¹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

¹⁴² WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., p 193.

Adotou suas habilidades artísticas e símbolos, contudo, com o objetivo de expressar a fé judaica e manter sua integridade ao longo do tempo.

Os estudiosos da sinagoga de Dura Europos procuraram compreender qual o contexto em que o judaísmo do século III EC propiciou a realização destas pinturas de cenas bíblicas na sinagoga de Dura Europos, contendo representações humanas.

A resposta inicial, conforme visto nos capítulos anteriores, é que o judaísmo nunca considerou esse tipo de representação humana um atentando contra o interdito bíblico sobre imagens estabelecido no segundo mandamento. Pode se afirmar, entretanto, que ao longo de sua história o judaísmo alternou momentos de estrita restrição com outros de leniência em relação a esse tipo de representação, pelo temor da prática da idolatria. Sobre esse período histórico ser um período de leniência do judaísmo em relação à representação humana, existem algumas explicações por parte dos estudiosos.

Bernard Goldman¹⁴³ apresenta a afirmação de que quanto mais próxima a comunidade judaica fosse das principais estradas da tradição greco-romana, mais ela era tentada em direção à arte pictórica e ilustrativa, sendo a sinagoga de Dura Europos um modelo disso. Segundo o autor, a arte figurativa nas sinagogas é um bom exemplo do que aconteceu na Ásia ocidental sob a abrasiva ação da estética helenística tardia, durante os primeiros séculos da Era Comum. Isto porque houve nesse momento o declínio do politeísmo, o que levou a um relaxamento do conceito de idolatria entre os judeus, permitindo a disseminação de uma arte conceitualmente ideográfica, influenciada pelo helenismo, mas também marcada pela cultura oriental, conforme explica Bernard Goldman:

In summary then, synagogue art shows the characteristic aspects of the late Graeco-Roman tradition in its mode of pictorial presentation, use of characteristic motifs, depiction of figures, and techniques of delineating structural details. All of these features show the strong impress of the orient and are accordingly altered from the standard Western ideal by the addition of old oriental (i.e., Assyrian, Canaanite, Persian, Arabian) modes of representation. The artistic intent of synagogue art cleaves to the religious necessities of Judaism in particular, and, hence, to the oriental sphere in general rather than to classical. The subject matter and symbols are either entirely new and peculiar to Judaism (viz. the Ark, the seven-branched

¹⁴³ GOLDMAN, Bernard. **The question of a Judaic Aesthetic in Ancient synagogue art.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 295-304.

candelabrum, bible narratives, canonical figures) or are adapted from the pagan world (viz., the use of the zodiac, figures of the seasons, the shell).¹⁴⁴

Carl H. Kraeling¹⁴⁵ contextualiza os séculos II e III EC afirmando que este foi o período em que dois importantes desenvolvimentos em prol da vida judaica foram formulados. Primeiramente, a codificação na *Mishnah*, e eventualmente no *Talmud*, de comentários orais das leis e injunções bíblicas e, além disso, o crescimento da quantidade de *aggadot* elucidando e interpretando o texto bíblico por motivos devocionais e inspiradores. E em segundo lugar, a formação de um centro de autoridade na Palestina, o patriarca, e na baixa Mesopotâmia, o exilarca, instrumentos pelos quais uma grande comunidade poderia ser representada e a vida social e religiosa poderia ser supervisionada. Esses dois aspectos resultaram no desenvolvimento de um senso de unidade entre os judeus que havia sido perdido sob o domínio romano. Ademais, os judeus se voltaram interiormente para si se concentrando nas tradições que seus estudiosos e rabinos haviam compilado. Para Kraeling, foi nesse período de interioridade que importantes trabalhos arquitetônicos e artísticos surgiram no seio do judaísmo. Esses trabalhos incluem as sinagogas da Galileia, as catacumbas judaicas do Mediterrâneo ocidental e a sinagoga de Dura Europos. O autor acrescenta que edifícios como a sinagoga de Dura Europos, apesar de parecerem tentativas de alcançar a sociedade eram, em realidade, uma corroboração dessa tendência intimista mencionada, e também um indicativo da força economia e comunitária, que juntas trabalharam para mostrar uma expressão da fortemente enraizada convicção da importância das observâncias religiosas e das tradições do judaísmo. Assim, os afrescos da sinagoga teriam sido produzidos primeiramente para serem vistos pela própria comunidade judaica da cidade.

O ponto de vista defendido por Steven Bigham¹⁴⁶ é de que as imagens humanas nas pinturas afrescos das paredes da sinagoga de Dura Europos se encaixam no conceito de imagens que não serviam para propósito de adoração, que foi se expandindo no período do judaísmo rabínico entre as lideranças judaicas, em função do declínio do politeísmo:

¹⁴⁴ GOLDMAN, op. cit., p. 301-302.

¹⁴⁵ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

¹⁴⁶ BIGHAM, Steven. **Early Christian attitudes toward images**. Orthodox Research Institute. Rollinsford: Orthodox Research Institute, 2004.

For a long time, the fear of idolatry among the Jews themselves had largely diminished, to such a point that their leaders, the Tanna'im and the Amoraim, could increasingly adopt new non-idolatrous images without any danger. (...) As long as Judaism's only opponent was grossly idolatrous paganism, it felt freer to enlarge its category of non-idolatrous images and to produce an essentially narrative, figurative art.¹⁴⁷

A tendência de universalização do judaísmo nesse período a partir da atividade missionária entre os politeístas, em contraste com a anterior tendência nacionalista, apontada por Rosa Maria Blanca Cedilho e Ana Paula Bernardo de Souza¹⁴⁸, como visto no capítulo anterior, é uma hipótese plausível, mas não abordada por outros estudiosos.

Faith Steinberg¹⁴⁹ defende que esta mudança de atitude dos judeus em relação à representação figurativa e, conseqüentemente, a representação humana está relacionada ao crescimento do cristianismo, ou seja, era uma forma de resposta judaica para a ascensão cristã naquele momento histórico. Citando Herbert L. Kessler¹⁵⁰, outro estudioso de Dura Europos, Faith Steinberg menciona:

And in answer to his own question, "A Response to Christianity?" Herbert L. Kessler replies, "Surely it is no coincidence that many of the biblical passages represented in the Dura synagogue are among those made central in the Jewish/Christian polemics of the late second and third centuries".¹⁵¹

Assim, para essa autora, além de uma resposta direta ao crescimento do cristianismo, as pinturas da sinagoga de Dura Europos seriam também uma fonte de contestação da doutrina defendida pelos cristãos e que se opunha ao judaísmo, uma vez que apesar do cristianismo ter sua origem como uma seita judaica, bem antes do século III EC duas religiões distintas tinham se estabelecido.

¹⁴⁷ Id., 2004, p. 69-70.

¹⁴⁸ CEDILHO, Rosa Maria Blanca e SOUSA, Ana Paula Bernardo de. **Arte paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos**. Mirabilia, n. 17 (julho-dezembro, 2013), p. 602-614.

¹⁴⁹ STEINBERG, Faith. **Women and the Dura-Europos synagogue paintings**. Religion and the Arts. Leiden: Ed. Brill, 2006.

¹⁵⁰ WEITZMANN, K. and Kessler, H.L. **The fresco of the Dura synagogue and Christian art**. Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990; STEINBERG, Faith. **Women and the Dura-Europos synagogue paintings**. Religion and the Arts. Leiden: Ed. Brill, 2006.

¹⁵¹ Id., 2006, p. 464.

Do ponto de vista judaico, segundo Faith Steinberg o cristianismo havia se apropriado do seu Deus, suas escrituras e suas figuras sagradas e tinha professado uma espiritualidade renovada corporificada no aguardado Messias. Isto pode ser observado pelas imagens das escrituras judaicas encontradas no batistério cristão de Dura Europos: Adão e Eva, Davi e Golias, Jonas e a baleia, e Daniel na cova dos leões. O batistério cristão representava uma ameaça para os judeus de Dura Europos.

O que a autora afirma a partir dessa explanação é que o cristianismo contribuiu para mitigar a atitude judaica em relação à pintura e às artes plásticas no final do século II e ao longo do século III EC, pois questionava as profecias judaicas a partir dos eventos históricos e, assim, forçava os rabinos a formularem respostas não apenas para os cristãos, mas especialmente para os próprios judeus. Neste contexto, era preciso encontrar meios para dialogar e manter viva a esperança de redenção para o povo judeu. Sobre esse contexto histórico Faith Steinberg afirma:

The destruction of the Second Temple in Jerusalem (70 EC) and the failure of the Bar Kochba revolt (135 EC) were cited by Christians as proof that the Jews no longer held their privileged status with God and that Christians now fulfilled the ancient prophecies as God's chosen people. Jews were not being forced to adopt a new religion but were rather being urged to participate in the fulfillment of the prophecies of their very own religion. The increasing influence of Christianity challenged Judaism as never before, and Jewish rabbis were writing the Talmud in Babylon and Palestine in an effort to build a fence, so to speak, around the Jews of the Diaspora.¹⁵²

Nesse mesmo sentido, Shulamit Laderman¹⁵³ ao abordar as influências recíprocas entre judaísmo e cristianismo no período afirma que muitos autores defendem a ideia, com a qual ele concorda, de que os murais da sinagoga de Dura Europos eram uma resposta à interpretação “cristã do Velho Testamento”. Para este autor, os judeus estavam enfatizando nas pinturas a eterna união entre Deus e o povo judeu e, assim, contrariando a teologia cristã refletida no batistério em Dura Europos. Shulamit Laderman afirma o seguinte sobre esse confronto teológico:

It has also been suggested that in defending the Hebrew Bible against Christian attacks the Jews of the period were answering such questions as:

¹⁵² Ibid, p. 471.

¹⁵³ LADERMAN, Shulamit. **Jewish and Christian reciprocal influences**. Images of cosmology in Jewish and Byzantine Art: God's blueprint of creation. (Jewish and Christian perspective series; volume 25). Leiden: Koninklijke Brill NV, 2013.

“Did the destruction of the Temple in Jerusalem prove that God had abandoned His covenant with the Jews and had instead established its heavenly abode with the Christians?” “Is the Bible to be understood and interpreted typologically?” “Are the prophets anticipating Jesus as the Messiah?” Such suggestions find support when we consider the selection of the Bible passages that were the sources for the murals, as they were precisely those that were often quoted in the polemical controversies between Jews and Christians in the second and third centuries. The competition between them for hegemony over the Bible caused both religions to turn to art in order to present their positions more clearly. The two religions – independently or one after the another – adapted the visual pattern of the Roman cult models for worship and used it to create works of art that depicted their own interpretation of the Bible.¹⁵⁴

As pinturas da sinagoga de Dura Europos, por este ponto de vista acima, se inserem no contexto da tentativa de sobrevivência final dos judeus na diáspora, pois havia o temor de que a comunidade estivesse em risco devido ao sucesso da agressiva atividade missionária dos cristãos junto aos judeus e, principalmente, junto aos politeístas. O sentimento de risco iminente de toda a comunidade judaica de Dura Europos pode ter levado ao investimento maciço dos líderes desta comunidade no esquema programático de pinturas da sinagoga, para tornar o judaísmo tão atrativo quanto possível para os judeus da comunidade, bem como para os não judeus.

Em relação ao *Talmud*, Faith Steinberg defende o posicionamento de que a citação no tratado *Avodah Zarah* de que “nos tempos do Rabi Johanan os israelitas começaram a pintar nas paredes e ele não os advertiu” implica que pinturas em sinagoga passaram a ser algo comum nesta época e que os judeus de Dura Europos tinham contato com a comunidade talmúdica:

From this entry it may be suggested that Dura was in contact with the Talmudic community (and vice versa) and that the synagogue wall paintings were not an isolated case; a sole incident would not warrant an entry in the Talmud. The third-century date for these entries is telling: it is exactly the period that this paper touches on.¹⁵⁵

A representação artística passa a fazer parte da decoração das sinagogas judaicas deste período e o *Talmud* não deixa de refletir essa realidade histórica. Entretanto, não se pode afirmar que esse tipo de ornamentação foi universalmente

¹⁵⁴ Id., 2013, p. 14.

¹⁵⁵ STEINBERG, op. cit., p. 469.

adotado como canônico e em conformidade com as regras do *Talmud*, como explica Michael Rostovtzeff¹⁵⁶.

Faith Steinberg apresenta, ademais, um ponto de vista pouco abordado por outros estudiosos da sinagoga de Dura Europos. Em artigo intitulado *Women and the Dura-Europos Synagogue Paintings* ela afirma que é intrigante que as pinturas da sinagoga de Dura Europos retratem tantas mulheres – personagens que exerceram um papel importante na história judaica – tendo em vista as muitas restrições e tabus em relação à mulher estabelecidos na Bíblia Hebraica e no *Talmud*.

Segundo essa autora, um dos tratados do *Talmud*, a *Nidah*, estabelecia uma série de regras sobre pureza e impureza das mulheres, relacionadas à menstruação e ao parto, de acordo com as leis do Levítico (Lv 12 e 15.19). A partir dessa rígida regulamentação, Faith Steinberg levanta a hipótese de que o milagre da mulher com o intenso fluxo de sangue, considerada impura pela religião judaica, que foi curada ao tocar as vestes de Jesus Cristo e não foi afastada pela sua transgressão (Evangelho de Mateus 6: 20-22), pode ter sido de grande apelo para as mulheres judias, que poderiam então imaginar uma realidade em que elas não seriam tratadas como objetos impuros na maior parte do tempo. A mulher judia estaria, portanto, vulnerável a influências externas, também por causa do modo frequente pelo qual mulheres, crianças e escravos eram agrupados no *Talmud*, sendo as mulheres excluídas de uma série de funções religiosas e mandamentos e do estudo da *Torah*, além de serem atingidas negativamente pelas leis de divórcio baseadas no Deuteronômio 24:1 que eram permissivas somente para os homens e deixavam as mulheres desprotegidas e talvez humilhadas.

A autora argumenta que no cristianismo do século III EC, por outro lado, as proibições concernentes à menstruação e pós-parto haviam sido derrubadas e as mulheres cristãs tinham permissão para participar dos santos sacramentos e, apesar de terem que sentar-se separadas dos homens, eram incluídas entre a congregação como eram os estrangeiros. Esse fato era usado como ferramenta para proselitismo pelos cristãos, e segundo essa autora, provavelmente foi o que aconteceu em Dura Europos.

¹⁵⁶ ROSTOVITZEFF, Michael. **Dura Europos and its art**. Oxford, 1938.

Ela afirma, além disso, que poucos anos após a decoração inicial da última sinagoga uma mudança radical deve ter acontecido em Dura e na comunidade judaica. A teologia entre os estudiosos das duas fés assumiu um imediatismo. Citando Carl Herman Kraeling, a autora descreve que um membro da família de um importante personagem da época, possivelmente Samuel, o Ancião de *Archon*, cujo nome está inscrito duas vezes sobre as telhas do teto da sinagoga de Dura Europos, em grego e em aramaico, pode ter sido convertido ao cristianismo ou talvez um número excessivo de judeus estivesse sendo convertido e batizado, possivelmente no templo cristão a uma pequena distância da sinagoga em Dura, bem como na comunidade judaica em geral. O fragmento do *Diatessaron* de Tatiano sugere que tentativas eram feitas para converter as mulheres judias, primeiramente em bases casuais, como encontros na rua ou no mercado onde as jovens mulheres eram abordadas. Em função dessas hipóteses apresentadas, Faith Steinberg faz a seguinte afirmação sobre o programa decorativo da sinagoga de Dura Europos:

The Jewish leaders of the community may have felt that radical action was needed immediately and a huge program that would cover all four walls of the assembly room with Biblical narratives was initiated – “a war of images”. This might explain the radical change in style from the crudely drawn, faceless figures seen from the back on one little corner of the entablature to the bold, frontal figures that covered three registers on all four walls of this large room.¹⁵⁷

Em seu artigo, essa autora deseja demonstrar que algumas circunstâncias podem ter resultado em apostasia entre as mulheres judias e que, por isso, o judaísmo da pequena comunidade de Dura Europos teve que se fazer o mais atrativo possível para não ser absorvido pelo cristianismo. Isso pode ser percebido pela leitura do seguinte trecho do artigo:

In a Jewish community as small as Dura’s there was likely another fear – of being totally engulfed by Christians through the aggressive and successful missionary activities of converted pagans. Although there is no documentation for these assertions in Dura, there is circumstantial evidence, particularly the depictions on the Dura Walls, which may support such a contention, namely, the prominent position given to King Ahasuerus in the Esther panel. The entire Jewish community was at risk and a programmatic scheme covering the walls and ceiling of the synagogue could have been conceived as a countermeasure to what was felt to be an impending threat.

¹⁵⁷ STEINBERG, op. cit., p. 480.

Concurrently, Judaism was being made as attractive as possible to both Jewish and pagan women.¹⁵⁸

Enfim, seguindo esta linha de pensamento, os missionários cristãos estavam oferecendo às mulheres judias não somente a libertação de muitas restrições e tabus da existência diária, mas também a promessa de adoração espiritual em um nível supostamente superior. Esta seria a razão para a construção de uma nova sinagoga em que as mulheres foram incluídas e estavam sob o olhar atento dos homens, e porque as pinturas das paredes da sinagoga de Dura Europos retratam tantas mulheres importantes para o judaísmo, pois, de acordo com Faith Steinberg era preciso abraçá-las, exaltar sua importância no grande esquema de coisas que estava por vir e seus grandes feitos na história dos judeus.

A autora demonstra acreditar também que essa grande mudança na comunidade judaica de Dura Europos, durante o século III, pode ter relação não somente com a conversão ao cristianismo de mulheres judias, mas, além disso, envolveria a conversão das mulheres politeístas, pois os líderes judeus temiam que as mulheres judias seguissem este exemplo. Por isto ela faz a seguinte afirmação sobre a modificação no tamanho da sinagoga:

The new assembly room had a greater capacity than the earlier one, and some scholars believe this was due to a growth in wealth and population in the Jewish community, but the greater seating capacity may also relate to the inclusion of women during services as well.¹⁵⁹

Ademais, para Faith Steinberg o temor de os judeus ficarem rodeados por cristãos hostis na cidade foi provavelmente outro fator para a confecção dos painéis da sinagoga de Dura Europos.

Outra razão para a realização das pinturas da sinagoga de Dura Europos, apontada por Shalom Sabar¹⁶⁰, está relacionada à audiência das pinturas. O autor destaca que embora a audiência imediata dos painéis fosse composta por membros da comunidade judaica da cidade, havia outras minorias de diferentes religiões vivendo em Dura Europos. De acordo com esse autor, os templos politeístas, o

¹⁵⁸ Id., 2006, p. 481.

¹⁵⁹ Ibid., 481.

¹⁶⁰ SABAR, Shalom. *From Dura to Sepphoris: studies in Jewish art and society in Late antiquity*. / Edited by Lee I. Levine and Zeev Weiss. Rhode Island: Portsmouth, 2000.

batistério cristão e a sinagoga demonstram a existência de um tipo de “competição religiosa” na cidade. Assim, ao contar as histórias de uma religião, os artistas locais tentavam utilizar convenções e métodos de narração pictóricos reconhecidos localmente, para que a população pudesse compreender a mensagem das imagens na medida em que elas eram providas com detalhes narrativos particulares. Para Shalom Sabar, os judeus de Dura Europos eram muito conscientes desse aspecto das pinturas, e por isso, a sinagoga de Dura Europos serviu a este propósito melhor do que qualquer dos santuários de outras religiões. De modo semelhante, Faith Steinberg afirma que as narrativas das paredes na sinagoga de Dura Europos falavam a todos os segmentos da comunidade judaica, mas também aos politeístas da cidade de Dura Europos, e possivelmente até mesmo aos escravos.

Enfim, a representação humana nos painéis da sinagoga de Dura se relaciona com uma série de fatores, como as fontes literárias rabínicas, as polêmicas religiosas e teológicas do período, e questões práticas como a preservação da comunidade e da religião e a necessidade de afirmação da identidade judaica.

3.5. A sinagoga de Dura Europos e o significado de seus afrescos

O conjunto de pinturas afresco da sinagoga de Dura Europos constitui o mais antigo e contínuo ciclo de pinturas inspirado em narrativas bíblicas sobrevivente de sinagogas da Antiguidade, e também o mais impressionante.

A singularidade da sinagoga em Dura Europos se estende a outros edifícios locais, como afirma Lee I. Levine¹⁶¹. Como numerosos outros edifícios sobreviveram em Dura Europos, é possível comparar os remanescentes da sinagoga com os outros templos locais e edifícios públicos e identificar que as pinturas em paredes com representações humanas, e também inscrições em diferentes línguas, não eram monopólios dos edifícios judaicos erguidos na cidade.

¹⁶¹ LEVINE, Lee. **The Hellenistic-Roman Diaspora CE 70 – 235**. The Cambridge History of Judaism. Vol.III: The Early Roman Period/Volume Editors William Horbury, W. D. Davies and John Sturdy.: The archeological evidence. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 991 – 1024.

Devido a esse fator, foi possível para Marie Henriette Gates¹⁶² afirmar que todos os templos em Dura Europos seguiam uma típica prática mesopotâmica de embelezamento com programas de decoração em pinturas ilustrando as cerimônias cultuais e a divindade do templo. A sinagoga, o templo do mitraísmo e o batistério cristão são da mesma época e apesar das aparentes contradições religiosas todos os três aderiram às práticas locais de Dura Europos no que se refere à localização numa vizinhança residencial próxima à muralha da cidade na área ocidental (local da última expansão da cidade, sob o domínio romano), ao plano arquitetônico e à decoração.

James A. Fischer¹⁶³ aponta que Michael Rostovtzeff, crítico de arte e responsável geral pelas escavações em Dura Europos, afirmava que o estilo das pinturas encontradas na sinagoga de Dura Europos era similar ao encontrado nos templos politeístas e no batistério cristão. Havia uma uniformidade de estilo, um padrão de representação contemplando a frontalidade, advinda dos partas, o efeito bidimensional, típico da antiga arte mesopotâmica na representação de deuses, e a uniformidade em todas as faces. Essas pinturas, segundo James A. Fischer foram feitas por vários artistas, entretanto, todas elas tinham um estilo uniforme, que se identificava com a técnica e o contexto local, com a arte dos templos politeísta de Dura Europos e a arte parta em geral. Ao que parece, as pinturas na sinagoga de Dura Europos são um produto local de artistas que trabalharam indiferentemente nos edifícios politeístas, no batistério cristão e na sinagoga judaica.

As características típicas das pinturas de Dura Europos, segundo Marie Henriette Gates, se devem a um conservadorismo cultural que existia no Antigo Oriente Próximo, especialmente no aspecto da religião, em que os planos básicos de arquitetura e conceitos de decoração interior usados nas estruturas religiosas mantinham-se inalterados, apesar de uma diferença considerável das religiões entre si. Para ela, nenhum sítio arqueológico do antigo Oriente Próximo ilustra melhor esta tendência de sincretismo em torno da arte religiosa do que Dura Europos, cidade onde os edifícios religiosos aderiam às práticas locais em plano e decoração. Para Marie Henriette Gates a sinagoga, o batistério cristão e o templo para o culto de

¹⁶² GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** Biblical Archaeologist. September, 1984.

¹⁶³ FISCHER, James A. **The synagogue paintings of Dura-Europos.** The Catholic Biblical Quarterly, 1955. v. 17, p. 189 – 195.

Mitra em Dura Europos são os três monumentos religiosos que melhor revelam esse conservadorismo fundamental local. Apesar da iconografia usada nesses templos revelar as especificidades de cada culto, a arquitetura geral e o esquema decorativo, que os distinguem das estruturas seculares, são padrões de qualquer edifício religioso em Dura Europos, bem como da Mesopotâmia pré-clássica. Segundo essa autora, todos os templos em Dura Europos seguiam a prática mesopotâmica de embelezamento dos templos com programas de decoração pintada para diferenciá-los dos edifícios seculares, ou seja, como meio de elevar essas casas divinas além dos padrões de habitações humanas.

Joseph Gutmann¹⁶⁴ menciona uma série de influências culturais que levou ao desenvolvimento de um estilo artístico típico da Síria que foi aplicado à decoração da sinagoga em Dura Europos:

Recent research has demonstrated that the hieratic, frontal, rigid, impersonal, two-dimensional figure with large staring eyes, so common in the synagogue paintings, represents an artistic mode of presentation that began to develop in first-century C.E. Syria. It undoubtedly grew out of the syncretism of such diverse elements as the Hellenistic-Roman, Parthian-Iranian, and native Arab-Syrian. This novel compositional technique demanded a spiritual confrontation and interaction of the figures on the synagogue wall with the Jewish worshiper viewing them. Spiritual-theological, sociocultural, aesthetic, and political aspirations in the Syrian region were probably responsible for these new artistic practices.¹⁶⁵

An. de Waele¹⁶⁶ menciona a existência de um “*Durene style*” que se constituía por uma interessante e eclética mistura de ideias e elementos aramaicos, partas, helenísticos e romanos. Essa ênfase no sincretismo cultural em Dura Europos também foi dada por Stefanie Weisman ao afirmar que as pinturas da sinagoga de Dura Europos estavam de acordo com a herança cultural sincrética de Dura Europos, por isso, combinam elementos iconográficos da tradição visual romana, helenística, e as tradições artísticas iranianas parta e sassânida.

Dentre os três edifícios religiosos correspondentes a cultos introduzidos pelos romanos em Dura Europos - a sinagoga, o batistério cristão e o templo de Mitra - a

¹⁶⁴ GUTMANN, Joseph. **The synagogue of Dura-Europos: a critical analysis.** Evolution of the synagogue: problems and progress. /Edited by Howard Clark Kee and Lynn H. Cohuck. Harrisburg: Trinity Press International, 1999.

¹⁶⁵ Id, 1999, p. 76.

¹⁶⁶ WHALE, An. de. **The figurative wall painting of the Sassanian period from Iran, Iraq and Syria.** Iranica Antiqua. Vol. 39. 2004, pp. 339-381.

sinagoga foi considerada o mais elaborado e teve seu desenvolvimento em duas fases de construção, segundo Marie Henriette Gates:

The synagogue was the most elaborate and, consequently, the most spectacular of the three sanctuaries. It involved two buildings phases: The first phase was the conversion of a private house into a place for religious use, while the second phase, taking place some seventy-five years later in 244/45 A.D., involved expanding and embellishing the earlier version.¹⁶⁷

Deste modo, como afirma Lee I. Levine, a sinagoga de Dura Europos é a mais antiga sinagoga identificada construída no período pós-70 EC, o conhecido período rabínico, e também a mais importante.

Construída em dois estágios diferentes, ambas as sinagogas foram construídas entre outras casas, segundo Michael Avi-Yonah, sendo, por isso, tão discretas exteriormente quanto possível. Marie Henriette Gates afirma que os templos mesopotâmicos eram localizados em áreas residenciais e de modo geral pareciam casas privadas por fora, sendo o mesmo verdadeiro em relação ao batistério cristão, ao templo do mitraísmo e a sinagoga de Dura Europos.

Carl H. Kraeling¹⁶⁸ descreve que a sinagoga de Dura Europos localizava-se na região centro-oeste da cidade, próxima à importante muralha defensiva de Dura Europos. Esta era uma região quase inabitada e que se desenvolveu apenas por volta do século III EC. Era uma área de população de classe média que se tornou um centro de vida social e religiosa.

3.5.1. A primeira sinagoga

A primeira sinagoga, de proporções menores, havia sido reformada entre o final do século II e início do século III EC, isto é, por volta de 165 EC até o ano 200 EC, durante o período de domínio romano sobre a cidade de Dura Europos. De

¹⁶⁷ GATES, op. cit., p. 172.

¹⁶⁸ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

acordo com Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky¹⁶⁹, não existem evidências de uma sinagoga construída anteriormente, no período de dominação parta.

Segundo Carl H. Kraeling¹⁷⁰, nesse momento a sinagoga era um edifício pequeno numa rua pouco desejada da cidade. Christopher Pierce Kelley¹⁷¹ afirma que o edifício era uma casa do período de dominação parta em Dura Europos, cujo primeiro passo para a transformação em uma sinagoga e adaptação ao judaísmo foi a construção do nicho ou “Santuário da Torah”:

Originally a house from Dura's Parthian period (ca. 113 B.C. – 165 A.D.), the building was converted into a synagogue and adapted for Jewish worship by the construction of what Kraeling (1979: 14-15) termed as a “Torah Shrine”, a niche set into the western wall of the largest room, orienting worshipers toward Jerusalem. This structure was a semicircular recess into the wall, with part of it extending into the room itself; semiround columns on either side supported a small, arched façade. Steps led into this recess, rather like a throne.¹⁷²

Em relação ao nicho da *Torah*, Erwin Goodenough¹⁷³ afirma que a sua função na sinagoga se assemelha a mesma função que tinha nos templos politeístas, onde a imagem do Deus era colocada, mas a presença da divindade era representada na sinagoga pelos rolos da *Torah*. Kraeling acrescenta que a ideia de um foco central no programa decorativo de pinturas que existia nos templos politeístas foi mantida na sinagoga por meio do nicho da *Torah*.

Herbert Gordon May¹⁷⁴ fez uma descrição dessa primeira sinagoga afirmando que sua longa e estreita entrada levava a um pátio com colunatas, em cujo canto havia uma fossa usada como um dreno para o tanque de ablução. Sobre os cômodos do ambiente assim ele descreve sua localização e decoração:

¹⁶⁹ ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach**. Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 195-222.

¹⁷⁰ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

¹⁷¹ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos**. Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

¹⁷² Id., 1994, p.57.

¹⁷³ GOODENOUGH, Erwin R. **Interpreting the Art of the Synagogue at Dura-Europos**. Jewish symbols in the Greco-Roman period. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

¹⁷⁴ MAY, Herbert Gordon. **Synagogues in Palestine**. The Biblical Archaeologist. Vol. 7, N.1 (Feb, 1944), pp. 1-20.

Originally there had been three doors leading into the main chamber, but one was blocked up, and now there were two, one from the court and one from a side chamber. Benches ran along all four sides, and the wall opposite the main entrance doubtless contained a niche for the ark, as did the later synagogue. The walls of the side chamber, which may have been used by the women, were decorated with foliage, fruit and flower designs, while the main chamber was decorated geometrically.¹⁷⁵

Michael Avi-Yonah¹⁷⁶ fez uma descrição das características deste primeiro edifício afirmando que o acesso à sinagoga era feito pela rua a oeste através de um corredor longo e estreito com degraus descendentes, pelo qual a pessoa entrava num pátio através de um pórtico em dois de seus lados (norte e leste). No canto nordeste do pátio havia um tanque, provavelmente para rituais de purificação. No lado leste do pátio havia uma sala rodeada por bancos, aparentemente uma sala de aula. Duas outras salas adjacentes ao pátio eram provavelmente moradia de zelador. Outra sala, conectada ao pátio por uma grande abertura, e com sala de oração por uma porta lateral, foi cercada por bancos e provavelmente servia como área separada para as mulheres. A sala de oração ou casa de assembleia era pequena (10,85m x 4,60m), com seu eixo principal estendido em largura e não em comprimento. Havia um nicho, o Santuário da *Torah*, na parede virada a oeste de Jerusalém. Os bancos, ocasionalmente em dobro, corriam todas as paredes, exceto às portas. Um remendo no pavimento de pedra no centro da sala parece indicar a presença de uma *bimah* de madeira.

Mais recentemente, baseado nos escritos de Carl H. Kraeling, Lee I. Levine¹⁷⁷ fez uma descrição um pouco diferente deste primeiro edifício. Segundo ele, havia um conjunto de salas que davam para um pátio central de 6,55m x 6,05m. No pátio em peristilo, pavimentado com piso, foi inserida uma passagem a partir do sentido noroeste. As salas a leste e sudoeste do pátio aparentemente não desempenhavam nenhum papel no ritual da sinagoga e foram, provavelmente, concebidas como residência para o zelador da sinagoga, um albergue para peregrinos, ou ambos.

¹⁷⁵ Id., 1944, p. 6.

¹⁷⁶ AVI-YONAH, Michael. **Synagogue architecture in the classical period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

¹⁷⁷ LEVINE, Lee. **The Hellenistic-Roman Diaspora CE 70 – 235**. The Cambridge History of Judaism. Vol.III: The Early Roman Period/Volume Editors William Horbury, W. D. Davies and John Sturdy.: The archeological evidence. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 991 – 1024.

Uma sala a oeste claramente servia de santuário ou sala principal. Um pouco irregular na forma, era um retângulo que variava de 10,65 m para 4,60 – 5,30 m. Havia duas entradas para o santuário, uma próxima do centro da parede oriental e uma segunda na extremidade mais ao sul desta mesma parede. Bancos foram colocados em todos os quatro lados da sala, e em alguns lugares havia um pedestal baixo adicional que pode ter servido como apoio para os pés, contrabalanceando um pedaço de gesso branco que provavelmente escondia a fundação de um objeto projetado que foi subsequentemente removido. O ponto focal desta sala era uma edícula usada como Santuário da *Torah*, localizado na parede ocidental em frente à entrada principal. Entre o pátio e a entrada sul havia uma sala que parece ter servido como mais do que uma passagem para o salão principal, com bancos ao longo de três de suas paredes. Esta sala foi provavelmente usada para fins religiosos, educacionais ou sociais variados.

Abaixo as plantas da construção dessa primeira sinagoga:

FIG. 2. Planos da primeira sinagoga de Dura Europos. ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach.** Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 198.

No livro *The ancient synagogues from its origins to 200 CE: A source book*, a partir de fontes literárias como os escritos de Joseph Gutmann, Carl H. Kraeling, Lee Levine e Rachel Hachlili, os organizadores Anders Runesson, Donald D. Binder e Birger Olsson¹⁷⁸ fazem a seguinte descrição dessa primeira sinagoga:

The building stood in the residential area by the western city wall and was constructed in local architectural style with a flat roof and high walls as a private house with a courtyard in the center surrounded by a number of rooms. The edifice was likely turned into a synagogue sometime between 165-200 C.E.; the original layout of the house was, however, retained. What identifies the building at that stage as a synagogue is the creation of the assembly hall in the south-western part of the complex. This room, measuring 10.65-10.85 m x 4.60 m x 5.30 m, had benches around all four walls and could sit ca. 60 people. Exactly opposite the main entrance to the hall for the courtyard, a semicircular niche, most likely used as a Torah shrine, was located in the western wall. The purposes of the other rooms are difficult to establish. Room 7, which was connected to the main hall by an entrance, had benches around three walls; this may have been a place for study. Rooms 4 to 6 may have functioned as living quarters for synagogue officials.¹⁷⁹

Em relação à quantidade de assentos, Michael Rostovtzeff¹⁸⁰ afirmava que cabiam nos bancos da sinagoga noventa pessoas, mas Carl H. Kraeling e Marie Henriette Gates¹⁸¹ dizem que cabiam sessenta e cinco pessoas.

3.5.2. A segunda sinagoga

Lee Levine¹⁸² aponta que uma inscrição comemorativa em aramaico encontrada em uma das telhas do teto indica que, por volta de cinquenta anos depois, no ano 245 AEC, a primeira sinagoga foi demolida em parte e uma segunda foi construída de forma estendida e adornada, pois a antiga decoração parecia não

¹⁷⁸ BINDER, Donald P.; OLSSON, Birger; RUNESSON, Anders. **The ancient synagogue from its origins to 200 C.E.: A source book**. Leiden: Koninklijke Brill, 2008.

¹⁷⁹ Id., 2008, p. 243.

¹⁸⁰ ROSTOVITZEFF, Michael. **Dura Europos and its art**. Oxford, 1938.

¹⁸¹ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art**. The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

¹⁸² LEVINE, Lee. I. **The Hellenistic-Roman diaspora CE 70 – 235: the archaeological evidence**. The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ser mais adequada. Esta é a sinagoga conhecida pelos afrescos em suas paredes, que segundo Marie Henriette Gates ocupou o espaço de um quarteirão inteiro:

FIG. 3. Plano da segunda sinagoga de Dura Europos em seu quarteirão (bloco 7). GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art**. Biblical Archaeologist. September, 1984. p. 172.

Franz Landsberger¹⁸³ afirma que este edifício consistia apenas de um salão construído horizontalmente na entrada, sem colunas e galerias. O assento do líder é colocado contra a parede oposta, a qual estava de frente para Jerusalém. Próximo a ela está um nicho ladeado por colunas, onde eram mantidos os rolos da *Torah*, não como em um santuário, mas provavelmente apenas durante os serviços.

Abaixo a reprodução de uma planta dessa segunda sinagoga, com destaque para a casa de assembleia:

¹⁸³ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

FIG. 4. Plano da segunda sinagoga de Dura Europos e da Casa de Assembleia. ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach.** Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 199.

Michael Avi-Yonah¹⁸⁴ expõe que esta segunda sinagoga era um pouco maior do que a primeira. Sua sala de oração ou casa de assembleia media 13,65m x 7,68m. O pátio foi ampliado e a colonata estendida para três ao invés de dois dos seus lados, incluindo aquele ao longo da parede da sinagoga. A antiga entrada oeste foi abandonada e uma nova construída na direção oposta. Na entrada da rua encontra-se um longo corredor cego. Uma porta do lado esquerdo levava a outra passagem. Uma porta à direita levava a duas salas na parte da frente do pátio da sinagoga. Havia salas ligadas à sinagoga, incluindo a escola, que estava alojada em um prédio separado, que provavelmente foi adquirido no momento em que a

¹⁸⁴ AVI-YONAH, Michael. **Synagogue architecture in the classical period.** Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961. p. 155 – 190.

sinagoga foi ampliada. O arranjo geral da sinagoga não foi alterado, com exceção do fato de que parece que não havia sala separada para as mulheres, o que para o autor evidencia uma atitude mais liberal em relação às mulheres, também observada pelas pinturas murais. A porta lateral que pode ter sido usada pelas mulheres para adentrar a primeira sinagoga, contudo, foi preservada. Nesta sinagoga, segundo este autor, existe clara evidência arquitetônica de um nicho da *Torah* encimado por uma concha que se projetava da parede. Havia também um assento (talvez idêntico ao “Assento de Moisés”) ladeado por duas colunas encimadas por um arco. Adjacente a isso, ao norte, estavam quatro degraus conduzindo a uma pequena plataforma erguida, que devia ser a *bimah*, de onde a *Torah* era lida e os serviços realizados. Ao que tudo indica, a *bimah* foi retirada do centro da casa de assembleia para a parte de trás da parede, paralelo ao desenvolvimento das sinagogas construídas na Palestina neste momento.

Marie Henriette Gates informa que na parte da frente havia um espaço para a congregação mais velha e uma casa de hóspedes para comerciantes judeus em viagem. Através desta, ganhava-se acesso ao pátio da sinagoga propriamente. Por trás deste pátio estava o santuário ou casa de assembleia, que era uma sala ampla (11,5m x 7,5m) com a entrada principal no meio da parede leste, e uma porta secundária, no extremo sul da mesma parede. O nicho da *Torah* foi colocado contra a parede oeste do santuário, em frente à entrada central. Segundo a autora, a posição do nicho da *Torah* na sinagoga de Dura Europos resolveu pela primeira vez a dificuldade de ter a congregação de frente simultaneamente para a o nicho da *Torah*, Jerusalém e o interior da sala. Ela ressalta, entretanto, que todas as estruturas religiosas imediatamente dentro dos muros da cidade tinham seu nicho de culto ao longo da parede ocidental do edifício e que a sinagoga estava apenas seguindo esta prática padrão de construção. A sala de oração ou casa de assembleia foi alinhada com fileiras de bancos aos pés das paredes, onde se sentavam primeiramente sessenta e cinco pessoas, e depois cento e vinte e quatro num esquema posterior estendido. Também aqui a sinagoga estava seguindo os princípios da arquitetura religiosa dos templos de Dura Europos.

Christopher Pierce Kelley¹⁸⁵ descreve que havia nessa sinagoga um adro decorado no estilo mediterrâneo com colunas sustentando um telhado em três lados, uma característica incomum em Dura Europos. Várias casas foram unidas para formar o complexo da sinagoga. E acredita-se que algumas das salas eram usadas como hospedagem para os visitantes, uma vez que Dura Europos era uma rota entre várias cidades importantes, do ponto de vista comercial e religioso, para os judeus.

Para Lee I. Levine, em uma série de características este segundo edifício seguiu-se o padrão da estrutura anterior: um edifício do tipo casa larga com o culto orientado para a longa parede oeste, um pátio adjacente que levava ao santuário principal num eixo leste-oeste, duas entradas para o salão principal pelo leste e uma edícula na parede ocidental do santuário. Ao mesmo tempo, houve significativas alterações. A entrada para todo o complexo foi realocada no leste e o santuário e o pátio adjacente foram ampliados para incluir toda a largura do antigo edifício (14m x 8,7m). A sala de oração ou casa de assembleia foi cercada por bancos adicionais, triplicando a capacidade de assentos. Ao lado da edícula havia cinco degraus que levavam a um lugar especial, que foi claramente um lugar de honra e dignidade na sala, que pode ter sido a versão em Dura Europos do Assento de Moisés. Algumas salas da sinagoga anterior foram absorvidas pelo pátio ampliado. A grande mudança estrutural do complexo da sinagoga envolveu a expansão para o leste. A partir de uma travessa que ramificava a rua para o leste, havia agora uma série de salas que parecem ter sido divididas em duas suítes separadas. A primeira dava entrada para o pátio da sinagoga e a outra estava, obviamente, associada a esta suíte. Além disso, havia um conjunto interior para o sul, composto por cinco salas com o seu próprio pátio. Esta área, mais isolada do fluxo regular de tráfego para o pátio e o santuário, provavelmente servia como residência de um oficial da sinagoga bem como de albergue para os peregrinos.

A segunda sinagoga de Dura Europos é também, segundo Lee I. Levine, a mais rica das sinagogas antigas em material epigráfico, por causa de suas inscrições. Os dados fornecidos por essas inscrições encontradas na sinagoga são ricos em informações, pois aparecem nelas nomes de líderes da sinagoga, datas de

¹⁸⁵ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

construção e, de acordo com uma interpretação, uma lista de pertences a serem encontrados no interior do edifício da sinagoga. Algumas dessas inscrições, em grego e aramaico, eram dedicatórias e se sobrepunham umas às outras.

Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky¹⁸⁶ afirmam que ao contrário do modesto complexo da sinagoga anterior, essa sinagoga reconstruída ocupava todo o centro do quarteirão onde se localizava em Dura Europos. A entrada que existia na rua oeste foi fechada e uma entrada alternativa foi aberta num pequeno beco no lado oriental onde a casa de assembleia foi alocada. A sala 7 da primeira sinagoga foi destruída e não mais reconstruída. O espaço antes ocupado pela entrada e pela sala 7 foi tomado pela construção da casa de assembleia, um grande espaço em retângulo que ocupava toda a largura da sinagoga entre o pátio da frente e a rua oeste. Internamente, a casa de assembleia media 7,76 m de largura x 13,65 m de altura, e a altura das paredes era estimada em 7 metros. A casa de assembleia da sinagoga era uma das maiores e mais impressionantes salas em Dura Europos, por causa especialmente de sua decoração. Isto num contexto histórico em que para os romanos a arquitetura magnificente dos edifícios públicos era sinal de autoridade e poder político. Para os autores, o exército romano teria endossado a renovação da sinagoga nesse período, bem como a decoração do templo do mitraísmo e do batistério cristão. Isso é um sinal do aumento do afluxo de soldados romanos nesse momento em Dura Europos e de que muitos membros da comunidade judaica eram provenientes de um meio militar.

Na descrição de Stefanie Weisman¹⁸⁷ a sala de oração da sinagoga era provavelmente a maior sala em toda a cidade de Dura Europos e nela cabiam mais de cento e vinte pessoas sentadas. O nicho da *Torah*, localizado na parede ocidental, era, segundo a autora, visível para as pessoas que entravam na sala de oração pelas portas localizadas do lado oposto, cuja maior delas, mais centralmente localizada, provavelmente servia aos homens, enquanto a outra porta, na extremidade sul da parede, possivelmente servia de entrada para as mulheres, pois os frequentadores eram separados por sexo.

¹⁸⁶ ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach.** Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 195-222.

¹⁸⁷ WEISMAN, Stefanie. **Militarism in the wall paintings of the Dura-Europos synagogue: a new perspective on Jewish life on the Roman frontier.** Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, Vol. 30, No. 3 (Spring, 2012), pp. 1-34.

No que se refere à quantidade de assentos da casa de oração, Carl H. Kraeling¹⁸⁸ afirma que o tamanho e o espaço dessa sinagoga indicam o crescimento da comunidade judaica no período, o que também pode ser percebido pelo acréscimo de uma fileira de bancos para acomodar cento e vinte cinco pessoas, em oposição aos sessenta e cinco assentos da primeira sinagoga.

3.5.3. A decoração da primeira sinagoga

Sobre a decoração das paredes dessa sinagoga, Rachel Wischnitzer-Bernstein¹⁸⁹ afirma que esta ocupava apenas a parte central superior da parede oeste, voltada para Jerusalém. Em uma videira os ramos se estendem por todo o painel e nela repousam duas aves. Em um bosque, no centro superior do painel, há uma leoa. Fora desse bosque, abaixo à direita, dois filhotes de leão aparecem acorrentados um ao outro. À esquerda, uma mesa com frutas e pães. Quanto aos desenhos, Rachel Wischnitzer-Bernstein propôs algumas explicações:

It has been suggested that the two fettered young lions are the last kings of Judah who after their short reigns were deported to Egypt and Babylon respectively. In that case, the lioness in the grove may represent Judah deprived of her children, the birds would symbolize Babylon and Egypt, while the vine is an allegory of the last King of Judah, Zedekiah. The table may be that "prepared in the presence of my enemies" referred to in Psalm XXIII, 5.¹⁹⁰

Em suma, a decoração dessa primeira sinagoga era uma decoração que continha essencialmente desenhos florais e geométricos. Isso é afirmado por Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky¹⁹¹ a partir dos escritos de Carl H. Kraeling:

The ceiling of the assembly hall was divided, in a completely abstract geometric style, into squares and circles, whereas the ceiling of Room 7 was

¹⁸⁸ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

¹⁸⁹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

¹⁹⁰ Id., 1961, p. 194.

¹⁹¹ ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach**. Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 195-222.

decorated figuratively with floral and vegetal motifs (Kraeling 1956, 35-38). Kraeling (1956) argues that, regardless of differences in design, the investment in the decoration of Room 7 was similar to that of the assembly hall, suggesting that they were of equal ceremonial importance.¹⁹²

Além da decoração figurativa foram encontradas na sinagoga inscrições em aramaico, o que sugere a presença em Dura Europos de muitos judeus vindos de locais onde se falava o aramaico, como a Babilônia. De acordo com Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky, o aparecimento de inscrições em grego posteriormente, na segunda sinagoga, pode ser explicado pelo constante contato entre a comunidade judaica e seus vizinhos politeístas, e as inscrições bilíngues em aramaico e grego podem ser devido à proximidade de Dura Europos com Palmira, onde o aramaico e o grego eram usados conjuntamente em inscrições oficiais. A língua que predominava nas inscrições nos edifícios em Dura Europos era o grego, por isso, o uso exclusivo do aramaico nas inscrições dessa primeira sinagoga é considerado algo impressionante e único em Dura Europos.

3.5.3. A decoração da segunda sinagoga

No que se refere à decoração, James A. Fischer¹⁹³ indica que nos dez anos antes do cerco final da cidade, uma série extensiva de imagens foi realizada nesta sinagoga, contemplando inclusive representação humana. A decoração foi executada em duas etapas. Porém, não havia mosaicos no pavimento como nas sinagogas palestinas do período.

Eva Steinlauf¹⁹⁴ afirma que na primeira fase decorativa da sinagoga de Dura Europos, as pinturas continham desenhos geométricos e florais, mas não incluía representação figurativa, mas que entre 249/250 EC essa forma de decoração foi modificada, e o assunto das pinturas tornou-se narrativo em oposição ao floral e geométrico. Segundo essa autora, foi nessa fase que os três elementos estruturais

¹⁹² Id., 2009, p. 196.

¹⁹³ FISCHER, James A. **The synagogue paintings of Dura-Europos**. The Catholic Biblical Quarterly, 1955. v. 17, p. 189 – 195.

¹⁹⁴ STEINLAUF, Eva. **The frescoes of the Dura-Europos synagogue: multicultural traits and Jewish identity**. Department of Jewish Studies (Master degree dissertation). McGill University. Quebec: Montreal, 2004.

da casa de oração – nicho da *Torah*, teto e paredes – foram elaboradamente decorados.

De modo contrário, Marie Henriette Gates¹⁹⁵ afirma que o primeiro plano decorativo para a sala de oração ou casa de assembleia foi simples e envolvia somente o nicho da *Torah* e o espaço de parede acima deste.

Especificamente em relação ao nicho da *Torah* e seus elementos decorativos, Rachel Wischnitzer-Bernstein¹⁹⁶ afirma:

The niche itself had an architectural framework, consisting of an arched front on two columns. The front was decorated with the representation of the Temple accompanied by a *menorah*, *ethrog*, and *lulab*, familiar decorative details in Jewish art of this period. The Temple was represented in much the same form on the reverse of a tetradrachm of the Second Revolt (132 -135). Close to the Temple to the right was portrayed the Sacrifice of Isaac for, according to ancient Jewish tradition, the Temple of Solomon was built on Mount Moriah, on the spot where the sacrifice episode associated with Isaac had taken place.¹⁹⁷

No artigo *The Closed Temple panel*¹⁹⁸, a mesma estudiosa afirma que o templo representado nessa pintura foi o Templo de Herodes ao invés do Templo de Salomão, e isso ficou provado pela comparação do desenho do templo presente na sinagoga com as representações do Templo de Herodes cunhadas em moedas produzidas na época da Revolta de Bar Kochba (132-135 EC).

Marie Henriette Gates argumenta que o nicho da *Torah*, onde os rolos eram guardados, consistia em um projeto padrão de edícula de duas colunas cuja abóbada foi embelezada com uma moldura imitando uma concha. Originalmente um dossel com uma cortina foi colocada em cima com a finalidade de proteger os rolos da visão. No lintel, acabamento da parte superior do nicho, foram retratados símbolos essenciais do judaísmo, aparecendo aqui a primeira imagem humana nesta sinagoga, Abraão quase a sacrificar Isaac, contudo, ele aparece de costas. É o que registra a autora:

¹⁹⁵ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

¹⁹⁶ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period.** Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

¹⁹⁷ Id., 1961, 205.

¹⁹⁸ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos.** Journal of the American Oriental Society. Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

On the lintel were depicted symbols essential to Judaism: in the center was a scroll chest in the shape of a temple (perhaps a faithful copy of the first temple in Jerusalem); to its left was the gold, seven-branched candlestick or menorah with the palm branch and citron of the New Year; on the right side Abraham was shown about to sacrifice Isaac with the hand of God miraculously providing a sheep. The area above the Torah niche was painted with a large tree, probably the tree of life, with an empty throne and table awaiting the messianic king at its foot.¹⁹⁹

Eis abaixo a reprodução do nicho da *Torah* e da pintura realizada sobre ele:

FIG. 5 – O nicho da Torah²⁰⁰.

¹⁹⁹ GATES, op. cit., 174.

²⁰⁰ MARSIAS, Museu Nacional de Damasco. Disponível em <<https://lostknowledgeofchrist.wordpress.com/chapter-5-the-heavenly-journey/>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

Mais recentemente, Kara L. Schenk²⁰¹ denominou a decoração sobre o nicho da *Torah* de “Painel do Templo”, pois acredita que ela foi elaborada para representar o Templo em Jerusalém. Desse modo Kara L. Schenk descreve:

The Temple imagery defined the symbolic reference point for the Torah shrine. Although the tetrastyle form of the temple façade at the center of the panel is rather generic, elements to its right and left help to establish that it was intended as the sanctuary in Jerusalem. These include the *'akedah* or “binding (of Isaac)”, a “foundation narrative” for the Temple’s construction on the right, a gold menorah, the lamp stand that once illuminated the Temple, on the left, and the etrog (citrus fruit) and lulav (palm branch) that were taken up as part of the feast Sukkot, preeminent among the three pilgrimage feats associated with Jerusalem and strongly connected to the Temple in history and eschatology. These elements surrounding the central temple façade indicate that it represented the sanctuary in Jerusalem, focus of the pilgrimage at the feast first celebrated there under Solomon when he dedicated the Temple.²⁰²

Além disso, Kara L. Schenk afirma que uma inscrição em aramaico acima dessas pinturas indica a construção de uma “casa para a arca”. A inscrição aliada com as imagens indica que o nicho da *Torah* teria sido construído simbolicamente como uma casa para abrigar a arca da aliança. No que se refere à oração, a imagem do Templo de Jerusalém e os motivos desenhados em seu entorno são mais bem entendidos como um conjunto flexível de símbolos que promoviam uma orientação para o culto, em direção a Jerusalém, criando uma ponte entre a sinagoga e o inacessível templo perdido. Eles podem ser entendidos também, segundo a autora, como um mecanismo de posicionamento existencial para uma comunidade que tinha perdido seu centro sagrado, por meio da projeção virtual de um santuário no local, preenchendo o rompimento da perda do Templo no contexto da liturgia. Karen L. Schenk acredita que na segunda fase de decoração da sinagoga, quando painéis narrativos foram introduzidos em todas as paredes da casa de oração, a interconexão simbólica entre a imagem do Templo e o santuário da primeira fase decorativa foi transformada na conclusão de uma narrativa maior da viagem da Arca da Aliança do Sinai a Sião.

²⁰¹ SCHENK, Kara L. **Temple, community, and sacred narrative in the Dura Europos synagogue.** *AJS Review*, Vol. 34, No. 2 (November, 2010), pp. 195-229.

²⁰² Id., 2010, p. 202.

Em artigo específico sobre o teto da sinagoga de Dura Europos, Karen B. Stern²⁰³ também contraria a afirmação de Eva Steinlauf ao afirmar que sua decoração foi completada entre 244 e 245 EC, data que marcou a primeira fase de transformação da sinagoga pré-existente. Antes disso, a decoração do teto era composta por telhas decoradas com flores e frutas e outros desenhos geométricos. Nesse momento, foi realizado no teto um programa decorativo policromático que incluía designs pictóricos e textos pintados sobre telhas individuais. Dentre os desenhos, pinturas de animais híbridos e não híbridos da terra, do ar e do mar, bem como flores, frutas e grãos e, dentre os mais motivos mais populares, faces humanas, especificamente faces femininas. Essas faces femininas eram muito comuns nos tetos decorados em Dura Europos, seguiam três tipos de protótipos e foram replicadas na faixa horizontal decorativa pintada abaixo do registro mais inferior dos painéis. Por outro lado, as faces masculinas, que segundo a autora eram muito comuns nas telhas dos tetos das casas em Dura Europos, não aparecem de modo algum no teto da sinagoga. A autora busca dar uma explicação para essa questão:

Ceiling inscriptions, graffiti, and dipintis throughout the synagogue name only men, but only women adorn the synagogue tiles. The presence of stylized female faces (as opposed to female portraits) might have been acceptable on the ceiling precisely because none of the named donors of the ceiling was a woman. Omission of both stylized and individuated male faces, rather, might reflect an aversion to images that generally resembled faces of some of the synagogue donors, all of whom were male. Images of female faces in the ceiling might not have prompted concern, because women were not publicly celebrated as synagogue donors and were not officially conferred leadership roles in the synagogue.²⁰⁴

Segundo Karen B. Stern isso demonstra que nem todo tipo de representação da figura humana era permitido na sinagoga de Dura Europos, pois fica nítida uma aversão às imagens que representassem seres viventes, relacionada ao gênero dos benfeitores da sinagoga:

[...] correlation between the gender of the synagogue donors and possible aversions to their figurative depictions develops previous considerations of art and figurative representation in the Dura synagogue. The synagogue wall

²⁰³ STERN, Karen B. **Mapping devotion in Roman Dura Europos: a reconsideration of the Synagogue ceiling.** American Journal of Archaeology, Vol. 114, No. 3 (July, 2010), pp. 473-504.

²⁰⁴ Id., 2010, p. 499.

paintings are replete with images of male and female characters in the biblical narrative. Yet possible reluctance to depict on the ceiling stylized male busts, let alone male portraits, demonstrates why celebration of biblical figures on the walls need not prove the complete acceptability of figurative representations in the Dura synagogue. The locally unconventional absence of male faces on the ceiling tiles, read in juxtaposition with dedicatory practices exemplified in donor texts, rather, might suggest an operative aversion to the depiction of images in the Dura synagogue that could be confused with those of living humans.²⁰⁵

Abaixo algumas das figuras representadas no teto da sinagoga conforme descrito por essa estudiosa:

FIG. 6 – O teto da sinagoga²⁰⁶

FIG. 7 – Representações de faces femininas no teto da sinagoga²⁰⁷

²⁰⁵ Ibid, p. 501.

²⁰⁶ Cuny Academic Commons. Disponível em < <https://chayacassano.commons.gc.cuny.edu/iconography/> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁰⁷ Institute for the study of the Ancient World of the New York University. Ceiling tile with female face. < <http://isaw.nyu.edu/exhibitions/edge-of-empires/highlights/female-face> > Acesso em 30 de setembro de 2015; DALLET, J. D. Museu Nacional de Damasco. Detail of the ceiling of Dura Europos synagogue (3rd. century AD). Disponível em < <http://www.agefotostock.com/en/Stock-Images/Rights-Managed/B21-1340429> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

Marie Henriette Gates afirma que o estilo simbólico deste primeiro programa de pinturas foi abandonado cinco anos depois, em conjunção com um ambicioso esquema de decoração que envolveu toda a sala de oração ou casa de assembleia com pinturas cujo estilo não era mais simbólico, mas estritamente narrativo. Rachel Wischnitzer-Bernstein diz que toda a sala de oração ou casa de assembleia recebeu agora uma decoração, que corria pela linha das quatro paredes. O estilo alegórico das pinturas foi abandonado e cenas com figuras humanas foram introduzidas, minuciosamente e graficamente ilustrando boa parte das histórias bíblicas.

Carl H. Kraeling²⁰⁸ comenta que não é conhecido o motivo pelo qual os judeus escolheram um tipo simples de decoração na primeira fase, se por falta de fundos ou sua perspectiva sobre figuras representacionais. Sobre a transição para uma decoração figurativa nas quatro paredes da casa de oração Christopher Pierce Kelley²⁰⁹ assim escreve:

Painting styles in the murals show they were done by different painters, not all at the same time, but after the reconstruction. It is likely that the work was done in phases as funds were donated, perhaps panel by panel, in and after 244-45. After the façade of the Torah shrine, the western wall was probably completed next, followed by the northern wall. On the southern wall, crossing the line between SC3 and SC2, is Iranian graffito 56, the only one to appear done in wet plaster, prior to painting. (...) The remains of the east wall are too scant for consideration in this article, although its paintings appear to have been completed as well.²¹⁰

3.5.4.1. As convenções artísticas empregadas nos afrescos

Antes de adentrar na descrição das pinturas nas paredes propriamente ditas, é preciso atentar para o rígido sistema de convenções utilizado pelos pintores.

Observa-se que duas técnicas de contar histórias foram utilizadas pelos artistas em Dura Europos nessa fase, conforme explica James A. Fischer²¹¹. Algumas vezes, eles desenhavam uma imagem ilustrando uma ação e, em seguida,

²⁰⁸ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

²⁰⁹ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos**. Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

²¹⁰ Id., 1994, p. 58.

²¹¹ FISCHER, James A. **The synagogue paintings of Dura-Europos**. The Catholic Biblical Quarterly, 1955. v. 17, p. 189 – 195.

o próximo quadro retratava uma ação posterior. Contudo, em geral, os artistas tentavam combinar toda a história numa única imagem, pela repetição da figura central várias vezes nas voltas cruciais da ação.

Além disso, Dalia Tawil²¹² destaca que no painel que retrata o *Purim* em que aparece, de um lado, os personagens Mordecai cavalgando um cavalo, Hamas e mais quatro personagens e, do outro lado, o rei Assuero e a rainha Ester entronizados, os personagens da cena de Mordecai estão todos localizados no mesmo plano pictórico e são iguais em altura, enquanto na cena que retrata o Rei Assuero e a rainha Ester entronizados os personagens estão reduzidos em escala, a cena está localizada num plano pictórico diferente da que retrata Mordecai e ocupa apenas um terço do painel. Segundo a autora, este arranjo pictórico em que as figuras diferem em escala e estão localizadas em diferentes planos pictóricos era uma técnica de pintura do Antigo Oriente Próximo em que a gradação de tamanho significava a importância relativa da figura, indicando, nesse caso, uma importância maior da cena de Mordecai em relação à cena que retrata Assuero e Ester nesse painel.

Especificamente ao que se refere à técnica narrativa, Ernest Namenyi²¹³ afirma que a narração contínua foi um legado notável do gênio judaico para a arte ocidental. A primeira aplicação da narração contínua na arte judaica deu-se com os afrescos da sinagoga de Dura Europos, nos quais vemos na mesma pintura um personagem surgindo em diferentes fases de um acontecimento. Essa técnica tinha o seguinte propósito para Ernest Namenyi:

Pelo fato de que uma ação seja de fácil desenvolvimento, errado é representá-la por uma cena isolada. Esta forma forçaria a uma demasiada atenção sobre os personagens. Opor-se à imobilidade sagrada, ao hieratismo da arte dos ídolos é, portanto, a ação contínua, a representação da realidade divina, que será sempre o assunto desenvolvido.²¹⁴

Neste sentido, de acordo com esse autor, a beleza das formas humanas estava em segundo plano para o artista, pois a mobilidade foi conduzida nas cenas

²¹² TAWIL, Dalia. **The Purim panel in Dura in the light of Parthian and Sassanian Art.** Journal of Near East Studies. Vol. 38, No. 2 (Apr. 1979), pp. 93-109.

²¹³ NAMENYI, Ernest. **A essência da arte judaica.** Tradução de Miriam Sambursky. – Rio de Janeiro. Edições Biblos Ltda., 1966.

²¹⁴ Id., 1966, p. 26.

de forma a anular os personagens ao dar a impressão de um desenvolvimento contínuo dos acontecimentos, pois havia a preocupação de não cometer a idolatria descrita no segundo mandamento bíblico e, além disso, as pinturas serviam a um propósito ideológico cuja referência absoluta era a divindade.

Em relação à representação das narrativas, Marie Henriette Gates²¹⁵ afirma que, com algumas poucas exceções, todas as figuras estão de frente para o espectador, o que é conhecido como frontalidade parta. A representação da narrativa tem precedência sobre a composição simétrica. A narrativa pode, assim, proceder da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, do primeiro plano para o fundo, ou o inverso, de acordo com o que o artista considerava mais conveniente e eficaz. Uma das mais importantes convenções presentes nas pinturas da sinagoga de Dura Europos, portanto, é a de que as figuras humanas não eram confeccionadas de forma realista, pois o artista não estava interessado em desenhar figuras que reproduzissem a vida com fidelidade, uma vez que quanto mais fiéis eles fossem, mais o artista cometeria um pecado contra o mandamento que proíbe as imagens. O tipo de representação encontrado na decoração da sinagoga de Dura Europos demonstra uma preocupação maior com o conceitual do que com a perspectiva e com o princípio óptico mais do que o princípio da plasticidade.

Warren G. Moon²¹⁶ procurou resumir as características estilísticas das pinturas encontradas na sinagoga de Dura Europos da seguinte maneira:

The overall stylistic features of this art are the same throughout the synagogue: frontality, a lack of interest in the human body, shrouding drapery, stereotypical gestures, motionless figures depicted without emotion. The closest stylistic parallels can be found at nearby Palmira.²¹⁷

No que se refere às vestimentas, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma no artigo *The “Closed Temple” panel in the synagogue of Dura Europos*²¹⁸ que os reis

²¹⁵ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

²¹⁶ MOON, Warren G. **Nudity and narrative: observations on the frescoes from the Dura Synagogue.** Journal of the American Academy of Religion. Vol. 60, No. 4 (Winter, 1992), pp. 587-658.

²¹⁷ Id., 1992, p. 591.

²¹⁸ WISCHNITZER_BERNSTEIN, Rachel. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos.** Journal of the American Oriental Society. Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

são retratados usando a túnica persa e calças nas pinturas de Dura Europos, enquanto profetas e patriarcas aparecem usando o manto grego (*himation*).

No painel do *Purim*, segundo Dalia Tawil²¹⁹, o artista escolheu para Mordecai como vestuário o tradicional casaco usado pelos reis partas em cenas cerimoniais de investidura e sacrifício, enquanto a forma como o casaco foi desenhado é uma convenção pictórica sassânida. Mordecai usa também uma tiara na cabeça, símbolo parta de uma pessoa altamente privilegiada, o que dava a ele a aparência de um distinto membro da corte parta. Em contraste com isso, as quatro figuras que aparecem na cena de Mordecai estão vestidas com túnica (*chiton*) e manto (*himation*) gregos. Para essa autora, a dualidade no vestuário (grego X iraniano) era uma convenção pictórica comum aos monumentos de Dura Europos. Dalia Tawil menciona que Goodenough sugere que as personagens usando vestimentas gregas denotavam figuras bíblicas enquanto o traje de calças seria usado por pessoas de modesta importância, exceto quando uma capa ou casaco era incluído como marca da corte real. Essa autora, baseada na leitura do *Midrash*, acrescenta que naquele momento histórico deveria haver certa distinção nos padrões de vestimenta que ajudaria a identificar pela aparência os judeus palestinos e os judeus babilônios. Assim, figuras bíblicas ou ligadas à tradição bíblica seriam retratadas no estilo grego helenístico, enquanto outras figuras seriam retratadas no estilo oriental parta e babilônio. Deste modo, em relação às pinturas do painel do *Purim*, ela deduz o seguinte:

The most that can be deduced from the choice of costumes in the painting is that figures in biblical scenes and figures related to biblical lore, being associated with the Land of Israel, were represented in the Hellenistic costume of the cities of Western Syria and Palestine. [...] Thus, the results of the study of the costumes in the Purim panel reflect an artistic tradition deeply rooted in the culture of the period. In general, what can be deduced from such a study is that the mixture of costumes, both Hellenistic and Oriental, in the synagogue and on other monuments is but another example demonstrating, in artistic terms, the cultural syncretism of the period.²²⁰

Marie Henriette Gates, a partir de outro ponto de vista, descreve que todos os personagens leigos são representados usando roupas em padrão helenístico, composta de uma túnica com um longo manto enrolado, enquanto pessoas da corte

²¹⁹ TAWIL, Dalia. **The Purim panel in Dura in the light of Parthian and Sassanian Art.** *Journal of Near East Studies*. Vol. 38, No. 2 (Apr. 1979), pp. 93-109.

²²⁰ Id., 1979, p. 104-106.

e do templo eram distinguidas por sua vestimenta oriental composta de calças largas, túnica de mangas compridas com cinta e botas.

Robert Doran²²¹, por outro lado, assim descreve esse aspecto da vestimenta:

The wall paintings are remarkable and show that the artists drew on the artistic resources of the environment: Major biblical figures such as Moses and Joseph are dressed as Roman citizens and the Israelite army as Roman soldiers; elsewhere Mordecai and Ezekiel are portrayed in Parthian dress.²²²

Especificamente em relação à vestimenta de Moisés, Steven Fine e Leah Bierman Fine²²³ apontam a relação entre a roupa e a aproximação da personagem com a realidade deles:

Moses in our painting is dressed in a chiton (pronounced kí-ton), a typical type of clothing worn during the Roman period that looks to us like a toga. He is dressed in the same way that the people of the Dura synagogue might have dressed when they came to the city. For them, Moses was the most important teacher who had ever lived. By dressing Moses like a member of the community and not in clothing from Biblical times, the Jews of Dura synagogue invite him and his teachings into their world and lives.²²⁴

Eva Steinlauf²²⁵ afirma que as vestimentas nos afrescos são utilizadas como um meio de comunicação, uma forma silenciosa de linguagem, mas que demonstra a forma de organização da sociedade na qual é usada. A vestimenta também indica a estratificação social da sociedade. Como a influência parta era dominante em toda a arte produzida em Dura Europos, as vestimentas em estilo parta eram representadas em figuras reais, judaicas e outras, enquanto o *chiton* e *himation* gregos eram representados em todas as outras figuras.

²²¹ DORAN, Robert. **Jews in the Roman Empire**. Birth of a worldview: early Christianity in its Jewish and Pagan context. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

²²² Id., 1999, p. 53.

²²³ FINE, Steven. **Where God dwells: a child's history of the synagogue**. /Steven Fine and Leah Bierman Fine. Los Angeles: Torah Aura Productions, 1999.

²²⁴ Id., 1999, p. 35.

²²⁵ STEINLAUF, Eva. **The frescoes of the Dura-Europos synagogue: multicultural traits and Jewish identity**. Department of Jewish Studies (Master degree dissertation). McGill University. Quebec: Montreal, 2004.

3.5.4.2. As fontes de inspiração para os afrescos

Em relação às fontes de inspiração para os pintores que trabalharam na sinagoga de Dura Europos, Rachel Wischnitzer-Bernstein²²⁶ acredita que essas pinturas, que contêm heróis bíblicos tais como Moisés, David, José e Jacó, podem ter sido retiradas de séries pictóricas completas, o que implicaria na existência de rolos ilustrados de, pelo menos, os livros bíblicos Gênesis, Êxodo, Samuel, Reis, Ester e Ezequiel na primeira metade do século III EC. Ela também afirma que alguns estudiosos veem nas pinturas da sinagoga de Dura Europos uma evidência indireta da existência de Bíblias Hebraicas ilustradas que podem ter influenciado a arte cristã primitiva, na qual temas da Bíblia hebraica predominavam. Por outro lado, o batistério cristão em Dura Europos, decorado em 212 EC, apresenta apenas duas cenas retratando temas da Bíblia Hebraica, enquanto todas as outras cenas foram baseadas nos Evangelhos. A hipótese de que as pinturas de Dura Europos são derivadas de manuscritos iluminados da Bíblia Hebraica é reforçada, segundo essa autora, pela segunda técnica de pintura utilizada, por ser uma técnica familiar a esses manuscritos, pois o leitor não podia ver mais do que uma parte do pergaminho por vez, já que o restante do manuscrito estava enrolado. Como as paredes também só poderiam ser vistas gradualmente, à medida que o expectador move-se ao longo de uma parte da parede para outra, os personagens tinham que ser repetidos, para a clareza da história narrada. Cecil Roth²²⁷ foi outro autor que defendeu a existência de manuscritos ilustrados judaicos que teriam servido de inspiração para as pinturas nas paredes da sinagoga de Dura Europos.

Pesquisas mais recentes não parecem substanciar a assunção de fontes bíblicas ilustradas para as pinturas de Dura Europos. No já mencionado livro *Hebrew manuscript painting*²²⁸, Joseph Gutmann, afirma que livros de modelos ou padrões e desenhos parecem ser possibilidades mais plausíveis. No mesmo sentido, no artigo *The illustrated Midrash in the Dura synagogue paintings: a new dimension for the*

²²⁶ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

²²⁷ ROTH, Cecil. **Introduction**. Jewish Art: an illustrated history. Edited by Cecil Roth. Israel: Massadah – Peli PEC Printing Works, 1961.

²²⁸ GUTMANN, Joseph. **Hebrew manuscript painting**. New York: G. Braziller, 1978.

*study of Judaism*²²⁹ esse autor se opõe ao pensamento de Kurt Weitzmann que afirmava que manuscritos iluminados judaicos serviram de possíveis guias para os artistas da sinagoga de Dura Europos e que essas pinturas, bem como muitos outros ciclos de pinturas sobre a Bíblia Hebraica em paredes de igrejas ou manuscritos cristãos posteriores, espelham uma tradição bem anterior, advinda de uma tradução Septuaginta com ilustrações. Esses manuscritos “septuagintos” ilustrados seriam rolos de papiro, originados provavelmente em Alexandria, no Egito. Joseph Gutmann menciona nesse artigo a opinião de Michael Avi-Yonah que afirma que a Bíblia Hebraica, mesmo na tradução Septuaginta, era muito sagrada para ser ilustrada figurativamente. A partir disso, Gutmann acrescenta que nenhum manuscrito ilustrado judeu foi encontrado antes do século XIX EC e que tais manuscritos refletem principalmente literatura palestina contemporânea e não literatura judaica egípcia. Além do mais, o estudioso acredita que se manuscritos ilustrados estivessem à mão dos artistas da sinagoga de Dura Europos, uma substancial biblioteca de livros bíblicos ilustrados, desde Gênesis a Macabeus, teriam sido necessários, o que para ele é uma remota possibilidade, uma vez que manuscritos iluminados preciosos não eram geralmente expostos a ateliês sujos. Assim, Joseph Gutmann reafirma nesse artigo a defesa de que existiram outros tipos de fontes que seriam as seguintes: “[...] pattern books, panels, cartoons, copied and copied again, served wall painters in Dura as they had in Pompeii [...]”²³⁰. Novamente citando Michael Avi-Yonah, que afirma que as histórias bíblicas, contudo, poderiam ser transformadas em poemas épicos, tragédias e outras formas de expressão literária, e não poderia haver nenhuma objeção contra a iluminação dessas histórias, Joseph Gutmann defende que as fontes literárias a inspirar os painéis da sinagoga de Dura Europos foram as *aggadot*. Para ele, o *midrash* ilustrado nas pinturas da sinagoga de Dura Europos apontam fascinantes questões sobre as fontes literárias e artísticas subjacente a essas imagens únicas. As pinturas da sinagoga de Dura Europos são, além disso, de grande ajuda para datar e recuperar *midrashim* perdidos. No também mencionado artigo *The Dura Europos*

²²⁹ GUTMANN, Joseph. **The illustrated Midrash in the Dura synagogue paintings: a new dimension for the study of Judaism.** Proceedings of the American Academy for Jewish Research. Vol. 50 (1983), pp. 91-104.

²³⁰ Id., 1983, p. 104.

*Synagogue paintings and their influence on Later Christian and Jewish Art*²³¹, Joseph Gutmann menciona o *Targumim*, a paráfrase aramaica da Bíblia Hebraica, como uma fonte contemporânea de inspiração para as pinturas da sinagoga de Dura Europos, bem como relevos esculturais de Palmira e práticas litúrgicas das sinagogas e textos da Palestina. Gutmann também afirma nesse último artigo que as pinturas da sinagoga de Dura Europos tinham influência da literatura judaico-helenística, em particular os escritos de Philo e os escritos místicos judaicos.

Carl H. Kraeling²³² argumenta que as pinturas da sinagoga de Dura Europos devem ser interpretadas em sua maior parte com base na literatura rabínica contemporânea, pois, impressionantemente, foram usados escritos talmúdicos, midráshicos e targúnicos para sua realização. Kraeling também defende que essas pinturas incorporam a tradição das *aggadot*, mais relacionada com o judaísmo palestino-babilônio do que com o judaísmo egípcio.

Citando Gutmann, Christopher Pierce Kelley²³³ defende que não se pode supor que os afrescos de Dura Europos eram os únicos desse tipo naquele momento, pois havia cidades mais prósperas e sofisticadas do que Dura Europos, tais como Palmira, Nissibis e Edessa que também devem ter tido painéis suntuosos em suas sinagogas, e que provavelmente foram fontes de inspiração para os afrescos de Dura.

A linha de raciocínio defendida por Robin M. Jensen²³⁴ afirma que parece que judeus e cristãos recorreram ao mesmo ateliê para decorar suas casas de culto, uma oficina que já havia produzido murais para os templos politeístas e outros edifícios públicos na mesma área. Esta única oficina foi bem eficiente em adaptar as pinturas para as diferentes necessidades de cada comunidade e as diferentes circunstâncias espaciais de cada edifício religioso. Os modelos iconográficos utilizados por essas oficinas, entretanto, são uma incógnita para este autor, apesar de mencionar que a maioria dos estudiosos reluta em aceitar a possibilidade de que não há protótipos

²³¹ GUTMANN, Joseph. **The Dura Europos synagogue paintings and their influence on later Christian and Jewish art.** *Artibus et Histoire*, v. 9, n. 17, 1988.

²³² KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue.** New Haven: Yale University Press, 1979.

²³³ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos.** *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

²³⁴ JENSEN, Robin M. **The Dura Europos synagogue, early-Christian art, and religious life in Dura Europos.** *Jews, Christians and polytheists in the ancient synagogue: cultural interaction during the Greco-Roman Period/* edited by Steven Fine. UK: Routledge, 1997.

Marie Henriette Gates²³⁶ afirma que as pinturas na casa de assembleia podem ser mais bem resumidas como ilustrações narrativas da história da fé hebraica de Moisés e o Êxodo, a Arca da Aliança, e o Templo de Salomão dirigindo-se para cenas de libertação e profecia, todas servindo ao propósito de reafirmar para a comunidade judaica local a estreita aliança que os ligavam a Deus, ou seja, uma reafirmação da fé e da piedade da comunidade. A parede oeste com o nicho da *Torah* foi encontrada quase intacta, mas as outras paredes foram menos preservadas, entretanto, o conjunto dá uma visão do judaísmo do século III EC na diáspora. Para esta autora, tratava-se de uma narrativa histórica que traduziu em termos visuais a natureza muito especial do vínculo da congregação da sinagoga de Dura Europos com seu Deus.

Herbert Gordon May²³⁷ afirma que a decoração dessa sinagoga pode ser comparada com a dos templos politeístas contemporâneos. Segundo ele, de modo bem resumido, essa decoração se caracterizava da seguinte maneira:

Above the niche were depicted the temple (alternatively interpreted as a Torah Shrine), the seven-branched candlestick, and the story of Abraham offering Isaac on an altar. In facing the niche, the worshippers turned towards Jerusalem, and saw this picture of the temple and the scene which, according to popular tradition, took place on the temple mount. It may not be without significance that two other representations of the temple are on this same wall, equally distant from the niche to the right and left, one glorifying the Aaronic priesthood, and disclosing the Ark within the temple. The murals around the walls represented scenes from the careers of Jacob, Moses, Aaron, Solomon, David, Elisha, and Esther, and incidents connected with the Exodus and the Ark. The lowest zone on the walls was decorated with masks, leopards, lions, or tigers in circles. The scenes on the murals are titled in Greek and Aramaic, and to some of them are appended inscriptions in Pehlevi.²³⁸

Christopher Pierce Kelley²³⁹ também descreve resumidamente o conteúdo das pinturas:

²³⁶ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

²³⁷ MAY, Herbert Gordon. **Synagogues in Palestine.** The Biblical Archaeologist. Vol. 7, N.1 (Feb, 1944), pp. 1-20.

²³⁸ Id., 1944, p. 7.

²³⁹ KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

There are scenes that may be described (with more or less certainty) as Moses being taken from the Nile, Moses parting and closing the Red Sea, the consecration of Aaron and the Tabernacle, the triumph of the Ark over the Philistines, the anointing of David, Solomon in court, the Temple of Solomon, Elijah and the prophets of Baal, his sojourn with the widow of Zarephath, Elijah restoring her son to life, the triumph of Mordecai and Esther, Ezekiel's prophecy of the dry bones, and more. On the façade of the Torah shrine is a small, cramped illustration of the binding of Isaac, the *Akedah*, subject of an important prayer and readings during the Jewish High Holy Days. Behind this is a red panel, altered and repainted in rapid succession, and now very muddled; it shows a vine or tree and numerous figures, topped by a throne figure with two attendants, perhaps to represent the Messiah, scion of David and Jesse's root.²⁴⁰

A descrição das pinturas feita por Lee I. Levine²⁴¹ mostra que as paredes da sala principal de oração da sinagoga, a casa de assembleia, foram cobertas com cenas extraídas da narrativa bíblica e organizadas em três registros: inferior, mediano e superior. Cerca de metade das pinturas originais foram preservadas, estando o lado ocidental mais completo que o oriental. Apesar de isso ser fortuito, o foco da sala de oração foi ao longo da parede ocidental. O Santuário da *Torah* estava localizado no centro dessa parede e, sem dúvida, as cenas mais importantes aparecem nesse lado.

Os painéis serão a seguir abordados e analisados de acordo com a sequência numérica apresentado na FIGURA 9, iniciando-se pela parede oeste, e seguindo a análise pela parede norte, leste e sul. Além disso, a abordagem irá do registro inferior, para o mediano e posteriormente para o registro superior de cada parede. Os painéis para os quais não foi encontrada bibliografia específica sobre eles, serão apenas mencionados, acompanhados da referente pintura afresco.

Sobre a decoração elaborada nessa segunda fase, Rachel Wischnitzer-Bernstein²⁴² mostra que ao adentrar na sinagoga pela porta no lado oeste, de frente para o nicho da *Torah*, na parede oeste, o visitante via painéis pintados em duas séries, uma para esquerda e outra para a direita da porta, e ambas convergindo sobre o nicho, formando três linhas ou registros de pintura ao longo da altura da parede, como observado na figura abaixo:

²⁴⁰ Id., 1994, p. 58.

²⁴¹ LEVINE, Lee. I. **The Hellenistic-Roman diaspora CE 70 – 235: the archaeological evidence.** The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

²⁴² WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period.** Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

FIG. 9 – Registro da parede oeste da sinagoga²⁴³

Lee Levine apresenta uma descrição do conjunto pictórico da parede do nicho da *Torah*:

The area above the shrine is unique. Whereas the remainder of the synagogue contains scenes from the biblical narrative, this section features symbols. Immediately above the Torah shrine are representations of the Temple menorah, the Temple façade, and the *Aqedah* (Binding of Isaac – Gen. 22). Above is a series of scenes: Jacob blessing his grandsons, Ephraim and Manasseh; Jacob blessing his sons; and David playing a lyre. Above these is a seated messianic figure surrounded by his court or by the tribes of Israel. Surrounding these scenes are four figures. That on the top right-hand side is Moses as indicated by an inscription. The identity of the other figures has been the subject of scholarly dispute. Goodenough identifies them all as Moses, Sukenik sees the two on the right as Moses and the two on the left as Joshua, while Kraeling associates each figure with a different biblical personality (Moses, Joshua, Ezra and Abraham).²⁴⁴

No registro imediatamente acima do nicho da *Torah* aparece à esquerda (canto externo) o painel de Elias revivendo o filho da viúva e ao lado (canto interno) o painel de Mordecai, Assuero e Ester (*Purim*).

²⁴³ Cuny Academic Common, Western wall paintings. Disponível em < <https://chayacassano.commons.gc.cuny.edu/iconography/> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁴⁴ LEVINE, op. cit., p. 1018.

FIG. 10 – Elias revivendo o filho da viúva²⁴⁵

FIG. 11 – Mordecai, Ester e o rei Assuero (O painel do *Purim*)²⁴⁶

²⁴⁵ Visual Midrash from the Tali Education Found, Elija revives the widow's son. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArtEng.aspx?art=480>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁴⁶ Dura Europos synagogue, Scenes from the book of Esther from the Dura-Europos synagogue. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Dura-Europos_synagogue> Acesso em 30 de setembro de 2015.

O painel que contém as figuras de Mordecai, Assuero e Ester é também conhecido como o painel do *Purim*, a festa que comemora a salvação do povo judeu do plano de Hamã para exterminá-los, no antigo Império Aquemênida, de acordo com o que é relatado no livro de Ester. Dalia Tawil faz uma descrição detalhada do conteúdo desse painel no anteriormente mencionado artigo *The Purim Panel in Dura in the Light of Parthian and Sassanian Art*²⁴⁷:

The painting represents, on one side, Mordechai riding a horse led by a man who may be Haman, and on the other side, the enthroned King Ahasuerus and Queen Esther. Mordecai, Ahasuerus, and Esther are identified by the Aramaic tituli inscribed on the belly of the horse, the dais of the king's throne, and under the footstool of the queen seat. Between these two scenes is a group of four unidentified figures standing with their hands raised in a gesture of adoration.²⁴⁸

A diferença de tamanho entre as figuras de Mordecai e Hamã e as quatro figuras não identificadas, em contraste com o tamanho das figuras do rei Assuero e da rainha Ester, e também a localização das figuras em planos diferentes, de acordo com Dalia Tawil, fazem parte de uma técnica de pintura que era utilizada no Antigo Oriente Próximo para indicar a importância de uma figura em relação a outra no painel, o que sugere que a representação de Mordecai e das quatro figuras à direita compreende uma cena que possui maior significado do que a cena do entronado rei Assuero com a rainha Ester. Por isso, a autora afirma que o significado simbólico desse painel deve ser buscado principalmente em termos da representação da figura de Mordecai.

Desse modo, a representação de um cavaleiro sobre um cavalo, em pé diante de um altar ou recebendo uma insígnia de outra pessoa, pertence à tradição artística do norte da Síria e da Ásia Menor. Essa autora defende que essas representações foram identificadas pelos gregos helenistas com os deuses protetores dos soldados de cavalaria do mundo helenístico. Os habitantes do deserto da Síria os identificaram com os protetores de caravana de comércio, Arzu e Azzu. Os partas, que eram cavaleiros e protetores de caravanas, incorporaram esse tipo de desenho em sua expressão artística e em moedas e arte monumental. Assim, as figuras à direita de Mordecai realizam um gesto de adoração com as mãos similar ao que

²⁴⁷ TAWIL, Dalia. **The Purim panel in Dura in the light of Parthian and Sassanian Art.** *Journal of Near East Studies*. Vol. 38, No. 2 (Apr. 1979), pp. 93-109.

²⁴⁸ Id., 1979, p. 93.

aparece em outras pinturas partas, enquanto as demais figuras são mostradas com as mãos dobradas, outro gesto de reverência parta que aparece nas pinturas da sinagoga. O arranjo espacial entre Mordecai e as quatro figuras também é semelhante a outras pinturas da arte monumental parta, podendo supor-se que as figuras estão prestando homenagem a Mordecai e que elas constituem parte integral da principal cena do painel, qual seja, a história de Mordecai.

Outro detalhe mencionado por Dalia Tawil nesse painel é a representação única de Mordecai, enquanto em outros painéis existe a sistemática repetição de outras figuras bíblicas, o que indica uma nova orientação na programação da história de Mordecai, que advém da arte sassânida. Os gestos da figura conduzindo o cavalo de Mordecai, segundo ela, eram elementos da arte sassânida utilizados para expressar de uma nova forma a relação entre o vitorioso cavaleiro e seu subordinado. Essa mistura de elementos partas e sassânidas são também identificáveis no desenho de figuras isoladas. Além disso, a autora destaca também no painel a frontalidade das figuras, típico da arte parta, o aspecto da vestimenta de Mordecai que usa traje com calças, mas que veste o tradicional casado usado pelos reis partas em cerimônias de investidura e sacrifício, além do ornato para a cabeça em vermelho com um diadema, caracteristicamente parta que, segundo a autora, era um símbolo de uma pessoa altamente privilegiada, concedido pelo rei. O traje com calças nas pinturas era usado para representar pessoas de modesta importância, exceto quando uma capa ou casaco era adicionado como uma marca da corte real. A presença de um cavalo na pintura também significa atributo real para Mordecai. A mão direita de Mordecai levantada com o dedo apontado era um símbolo de fidelidade ao soberano entre os partas. Na Antiguidade, esse era um símbolo frequente de aclamação. Em contraste com a vestimenta de Mordecai, as quatro figuras vestem o *chiton* e o *himation* gregos, uma convenção pictórica parta para distinguir o cavaleiro de outras pessoas em pé diante dele. As figuras prestando homenagem a Mordecai constituem uma convenção artística relacionada à iconografia imperial da arte parta. Dalia Tawil finaliza sua análise dessa pintura afirmando que as fontes literárias judaicas que trataram de vestimentas usadas por judeus indicam que as quatro figuras representavam judeus palestinos, num contexto em que um grupo de figuras em qualquer pintura parta simbolizava o testemunho de um decreto, portanto, seriam judeus palestinos testemunhas de um

decreto devido à tradição cultural homogênea dos judeus e o espectro religioso do livro de Ester. Além disso, a vestimenta de Hamã, com uma túnica curta e um cinto largo e descalço, tinha a intenção de mostrar que ele não era iraniano, e a presença do chicote nas mãos dele simbolizava a representação um cavaleiro competindo. Dalia Tawil finaliza o artigo afirmando o seguinte:

The scene of Mordechai on the Purim panel incorporates two iconographical elements: a) the investiture motifs as it was used in Parthian art, and b) the triumph motifs as it was used in Sassanian art. The existence of both motifs explains the appearance of the “enthroned” scene as the third element of the composition. The use of all the three motifs together is well attested in Iranian art as the symbolic expression of the divine right of the kings of Iran. Literally, the choice of these motifs for the illustration of the Purim story can be explained in terms of the Persian origins of the story as well as by the fact that the plot evolved in the Persian court. However, from the point of view of Jewish thought, the meaning of the painting lies not in the comparative stylistic analysis of the artistic formula, but rather in the deliberate selection of these iconographical motifs for the illustration of the story as a whole. As such, the significance of the Purim painting must be examined mainly in connection with two significant factors: first, the schematic arrangement which places the painting immediately to the right of the Torah shrine – a location which is by far the most important spot in the Synagogue and second, the deviation from the Parthian iconography in spite of a complete mastery of the Parthian artistic style and the choice of a motif iconographically unique to early Sassanian art.²⁴⁹

Levando em conta todos os aspectos mencionados acima, Dalia Tawil conclui que a alocação do painel do Purim à direita do santuário da *Torah* destaca que o Livro de Ester era a escritura mais importante para a população judaica de Dura Europos. E também indica que os mesmos elementos que contribuíram para a criação do Livro de Ester na diáspora persa no século II AEC ainda estavam em existência naquela região no século III EC, isto é, o livro foi postulado por uma doutrina religiosa que, por sua vez, deve ter sido motivada pela atmosfera política sob a qual os judeus viviam no Eufrates. Deste modo, a escolha de um novo símbolo de triunfo sassânida, característico do tempo do rei Shapur I (224 a 241 EC) destinase a expressar a simbólica associação entre Mordecai, Ester, e Shapur I, como protetor dos judeus contra os romanos, uma associação que, segundo a autora, ecoou no *Midrash*. Por outro lado, a representação de Hamã como um guerreiro bem como um cocheiro é um retrato de um participante da *Ludi Saeculares*, o símbolo do patriotismo romano, o que sugere que a cena de Mordecai e Hamã, que domina a composição do painel do Purim, é uma alegoria para o triunfo sobre Roma,

²⁴⁹ Ibid., p. 106.

o perseguidor da religião judaica naquele momento. Esta seria a razão do painel do Purim estar localizado à direita do santuário da *Torah*. Para Dalia Tawil, a iconografia utilizada pelas autoridades da sinagoga foi escolhida precisamente nos termos da iconografia introduzida pela corte de Shapur I para descrever a situação política com Roma na véspera do jubileu milenar romano, isto porque a sinagoga foi dedicada em 245 EC, ou seja, três anos após a coroação de Shapur, em 20 de março de 242 EC.

Em outro artigo, intitulado *The enthroned king Ahasuerus at Dura in light of the iconography of kingship in Iran*²⁵⁰ Dalia Tawil faz comentários específicos sobre a cena que contém o rei Assuero. Assim ela escreve:

King Ahasuerus, in a frontal pose, sits on a throne with an elaborate dais consisting of five steps, each with a confronted pair of lions and eagles on the end. This throne is similar to that upon which King Solomon sits in another “audience” scene in the synagogue. (...) Solomon’s throne is depicted according to midrashic tradition. Associating Ahasuerus’ throne with Solomon’s also follows a midrashic tradition, in which Solomon’s throne was brought by Cyrus from Babylon to Iran. Ahasuerus who could not sit on that throne, modeled his own after it but with variations (*Midrash Raba* 1:12).²⁵¹

Segundo essa autora, a Bíblia Hebraica apenas menciona a presença de leões no trono de Salomão. Ademais, a combinação de leões e águias no *midrash* que inspirou a pintura do trono de Assuero na sinagoga de Dura Europos corresponde a uma fórmula convencional da iconografia do mobiliário real daquele período. A pose de Assuero na pintura é idêntica à de figuras entronizadas da escultura parta, bem como das figuras do faraó e de Davi nas pinturas da sinagoga, e sua vestimenta é similar em estilo e combinação de cor com a de Mordecai, e seu adorno de cabeça consiste em um chapéu pontiagudo com diadema e fitas, isto é, vestimenta em estilo parta, um protótipo comum em torno do final do século II e ainda em existência no primeiro trimestre do século III EC em locais onde a arte parta continuou a prevalecer sob o domínio sassânida. A mão estendida de Assuero, por outro lado, é típica das moedas arsacidas quando representavam reis

²⁵⁰ TAWIL Dalia. **The enthroned king Ahasuerus at Dura in the light of the iconography of kingship in Iran.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research. No. 250 (Spring, 1983), pp. 57-78.

²⁵¹ Id., 1983, p. 58-60.

entronizados, bem como a representação de Ester como uma *Tyche*, protetora da casa reinante, que aparecia nas moedas, em pé ao lado do rei.

Na pintura aparece também uma figura vinda da direita em direção a Assuero, identificada como um mensageiro entregando um documento ao rei. O mensageiro segura na sua mão direita o documento, e na mão esquerda agarra o punho de uma adaga, e fica de joelhos, numa postura de defesa vista em muitos monumentos partas e sassânidas. O rei Assuero e o mensageiro estão em planos diferentes de imagens, mas existe o sentimento de um diálogo íntimo entre eles, criada pela colocação de Assuero numa posição mais alta que a do mensageiro e pelo engrandecimento da figura de Assuero em escala, criando um movimento de mão que forma uma ação direcionada de uma pessoa para a outra. Esse tipo de representação, de acordo com Dalia Tawil, era algo pouco visto na arte parta. Além desses aspectos mencionados acima, para esta autora existem dois elementos únicos na figura do mensageiro no painel, o fato dele estar de perfil, enquanto os outros personagens aparecem de frente, e o mensageiro é menor em escala, não somente em relação a toda a composição do rei entronado, mas mais em relação aos quatro passantes com quem ele divide a cena. Comparando esse aspecto com outras pinturas ou esculturas da época, Dalia Tawil acredita que esta é uma técnica pictórica utilizada em uma iconografia específica que significava um relacionamento entre o soberano e os deuses ancestrais ou ancestrais divinizados, que funcionam como os protetores de sua legítima reivindicação ao reinado. Ademais o mensageiro estar posicionado com o joelho dobrado, outra característica da representação dos monarcas nos monumentos e moedas partas, é um gesto que pode ser integrado na cena como outro símbolo de insígnia de investidura. E finalmente, a recepção de um mensageiro jovem e sem barba que se aproxima de Assuero recorda um dos costumes sassânidas no qual um jovem bonito se aproxima do rei ao amanhecer como os últimos despertados. O jovem homem conta ao rei que seu nome é abençoado e que ele vem desejar ao rei prosperidade e paz. A figura do mensageiro na sinagoga de Dura Europos só é comparável, na postura em perfil e no tamanho, com a representação de *Nike*, e por isso, Dalia Tawil propõe que o mensageiro que aborda Assuero pode ser o equivalente iraniano masculino da imagem helenística de *Nike*. O mensageiro oferece ao rei o documento em papiro como um símbolo da lei e

da ordem, e da supremacia governamental, outra característica pertencente à tradição parta.

A estudiosa atribui um significado para a cena da entronização de Assuero no painel do Purim que estaria relacionado a uma aproximação dos judeus com a monarquia iraniana contra Roma:

In conclusion, it is proposed that the “enthroned” scene of Ahasuerus symbolizes the legitimate divine right of kingship of the Iranian monarch, as it was propagated through his role as the promoter of law and justice. The use of this iconography in the synagogue is deliberate and therefore indicative of the grave political atmosphere in which the Jewish community of Dura lived. The Jews of Dura, like the Jews of Babylon, probably identified Shapur I, the ruler of the East, as protector of the Jews against Rome (D. Tawil 1979: 107). Hence their allegiance to the royal house of Iran must have had serious implications in that caravan city on the fringes of the Iranian empire, controlled by a Roman garrison, and which 14 years later (in A.D. 256) was to be destroyed by Shapur I himself.²⁵²

Sobre o painel do *Purim*, Stefanie Weisman²⁵³ defende que esta é uma cena de triunfo militar. Mordecai é retratado como um guerreiro triunfante cavalgando um cavalo branco conduzido por seu inimigo vencido, Hamã. Embora existam divergências entre os autores sobre os protótipos que inspiraram a realização dessa cena, a autora afirma que a mensagem de vitória transmitida por ela é inquestionável.

No lado direito do registro inferior da parede oeste aparece o painel de Davi sendo ungido por Samuel (canto interno) e, ao lado, uma pintura representando o faraó e a infância de Moisés (canto externo):

²⁵² Ibid., p. 74.

²⁵³ WEISMAN, Stefanie. **Militarism in the wall paintings of the Dura-Europos synagogue: a new perspective on Jewish life on the Roman frontier.** Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, Vol. 30, No. 3 (Spring, 2012), pp. 1-34.

FIG. 12 – A unção de Davi²⁵⁴ FIG. 13 – O faraó e a infância de Moisés²⁵⁵

Essas imagens convergem para o centro do registro inferior onde se localiza o nicho da *Torah*. Acima do nicho aparece a pintura da *Akedah* ou sacrifício de Isaac, e o Templo, que fora analisada anteriormente.

²⁵⁴ Visual Midrash from the Tali Education Fund, Saul anointing David. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/Article.aspx?art=13>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁵⁵ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The finding of Moses. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/searchresultseng.aspx?ts=7>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

No registro mediano da parede oeste, do lado esquerdo aparece um painel retratando Moisés ferindo a rocha (canto externo) e ao lado deste um painel que mostra Aarão e o Tabernáculo (canto interno):

FIG. 14 – Moisés fere a rocha²⁵⁶

FIG. 15 – Aarão e o Tabernáculo²⁵⁷

²⁵⁶ ErinPilgrim. Disponível em < <http://www.erinpilgrim.com/blog/articles/113/bishop-jovan-purics-human-face-of-god> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁵⁷ Dennis Montjoie, Consecration of the Tabernacle. Disponível em < <http://forboch.blogspot.com.br/2011/07/holy-lie-icons-against-christianity.html> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

Rachel Wischnitzer-Bernstein no artigo *The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos*²⁵⁸ faz uma análise desses afrescos do ponto de vista da presença do templo em ambas as cenas. Em relação ao painel extremo esquerdo e a figura do templo ela escreve:

Beginning with the panel at the extreme left, we see there a two-column façade of a Temple. It is set at the head of a court in the center of which Moses direct twelve streams from water of a well toward the tents of the elders of the twelve tribes. The seven-branched lampstand and other cult objects front the panel which is open and empty. The Temple in this scene was commonly interpreted as The Tabernacle of the Wilderness.²⁵⁹

Em relação ao outro painel do lado esquerdo e a figura do templo ela também analisa:

The second panel (to the right) shows the same column front with the side in view. The lampstand and the other cult implements are here present too, and a sacrificial altar was added. The temple is flanked by Aaron, the high-priest (his name inscribed in Greek) and four attendants. A sacrificial priest stands outside the court enclosure, in the left foreground. The open temple displays in its interior the Ark, a cabinet for the Commandments.²⁶⁰

Ao relacionar um painel com o outro, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que no primeiro painel o Tabernáculo é uma visão, um “modelo” mostrado por Deus a Moisés (Êxodo 25:9), que transmite a mensagem divina ao povo simbolicamente pela distribuição da água benfícia. Enquanto isso, no segundo painel o Tabernáculo está pronto, a Arca da Aliança está instalada e o serviço está inaugurado.

Stefanie Weisman afirma que a cena de Moisés ferindo a rocha possui uma temática militarista, mesmo que de modo bem sutil. Nessa cena, Moisés faz a água fluir do poço de Be'er, e a água se separa em doze córregos que fluem em torno de um número igual de tendas em cada lado de Moisés. A frente de cada tenda há a presença de um homem, presumivelmente representantes de cada uma das doze tribos de Israel. Na visão da autora, as tendas se assemelham às tendas militares romanas, pois como essas são estruturas longitudinais com o teto dividido em duas

²⁵⁸ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos.** *Journal of the American Oriental Society.* Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

²⁵⁹ Id., 1971, p. 367.

²⁶⁰ Ibid., p. 367-368.

partes e são presas ao chão por cordas. A inclusão de tendas militares em torno de Moisés golpeando o poço com sua vara reforça a imagem de Moisés como um comandante militar, como também observável no painel do Êxodo, do ponto de vista dela. Abaixo a pintura aqui analisada:

Sobre o painel da Arca da Aliança no Tabernáculo, de acordo com Rachel Wischnitzer-Bernstein a Arca é aqui vista primeiramente em sua glória e depois submetida a provações e sofrimentos.

Kara L. Schenk²⁶¹ descreve que nesse painel aparece a Arca da Aliança no centro do Tabernáculo, no deserto do Sinai, circundada por figuras realizando vários atos de culto. O Templo foi desenhado como um santuário com estrutura clássica, com figuras de *Nike* bem como acrotérios²⁶² em cada canto. O pintor teria seguido convenções romanas para a representação de uma imagem de culto dentro do templo, situando a arca antes da cortina no limiar do santuário. Em relação aos outros elementos do painel, Kara L. Schenk afirma:

A seven-branched menorah stands below the Ark, and objects flanking it are incense burners that evidently served in place of the incense altar required in the biblical account. (...) Six figures are at work in the Tabernacle panel. Aaron labeled in Greek, stands before the altar, his dress conforming to the description in Exodus. He is at least a head taller than the other five figures who occupy the panel, all dressed in Parthian garments. The figure in the lower left-hand corner can be identified as Aaron's son Eleazar leading the red heifer to sacrifice, as required by Numbers 19. The other four figures, two to the right of Aaron and two at the left of the panel, hold trumpets. Their identity is not as clear. [...] I propose that the two "sons of Aaron" (Eleazar, in red, and Ithamar) are repeated as part of a continuous narrative. They assist their father with the sacrifice to the right, and appear again on the opposite side, while Eleazar alone leads the red heifer.²⁶³

Com as trombetas em suas mãos os dois filhos de Aarão anunciam o sacrifício sobre o altar, enquanto as lâmpadas iluminam e o incenso exala fumaça, o que seria os sacerdotes realizando os mais frequentes e representativos atos do serviço sacrificial (*'avodah*), incluindo o oferecimento do cordeiro e do incenso, e a iluminação das lâmpadas. Além disso, sacerdotes aparecendo do lado esquerdo desse painel também realizam atividades que são mais bem entendidas em conexão

²⁶¹ SCHENK, Kara L. **Temple, community, and sacred narrative in the Dura Europos synagogue.** AJS Review, Vol. 34, No. 2 (November, 2010), pp. 195-229.

²⁶² Do grego, pedestal colocado em cada uma das extremidades bem como no cume do frontispício e destinado a receber um ornamento.

²⁶³ SCHENK, op. cit., p. 207-208.

com o serviço contínuo do que com a narrativa de consagração. De acordo com Kara L. Schenk, o foco desse painel é claramente a oferenda que Aarão apresenta no altar. E as oferendas e sacrifícios que os sacerdotes oferecem representariam elementos chaves do contínuo serviço sacrificial realizado pelos sacerdotes no santuário em benefício de todo Israel. Para esta autora, os rituais representados no painel do Tabernáculo são parte de um serviço realizado por uma casta específica de profissionais qualificados, mas realizado para (e financiado pela) comunidade em geral. A comunidade não é representada dentro do Tabernáculo em si, pois apenas membros responsáveis pelo culto poderiam entrar nessa área e, consequentemente, aparecer no painel.

Na parte central do registro mediano foram inseridas três pequenas pinturas que representaria Abraão recebendo a promessa, mas que também é interpretada como sendo Moisés no Monte Nebo, as Gerações de Israel e a grande árvore ou as Bênçãos de Jacó, e uma figura que, em geral, é identificada pelos estudiosos como Esdras lendo a Lei, mas que também é interpretada como sendo Moisés na mesma atitude de leitura da Lei:

FIG. 16 – Abraão (?) recebe a promessa²⁶⁴

FIG. 17 – Esdras (?) lendo a lei²⁶⁵

²⁶⁴ Notes from Limud 2009, The synagogue of Dura Europos. Disponível em < <http://lethargic-man.dreamwidth.org/292134.html?thread=1074726>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁶⁵ Pinterest, Ezra reads the Law. Disponível em < <https://www.pinterest.com/pin/355502964309598342/>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

FIG. 18 – As gerações de Israel ou as Bênçãos de Jacó²⁶⁶

Sobre os painéis pequenos da parede oeste, tanto os do registro mediano como os do registro superior, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma no artigo *The Samuel Cycle in the wall decoration of then synagogue at Dura Europos*²⁶⁷ que eles formam um conjunto de pinturas organizado como um tríptico em dois andares. A parte inferior, do registro mediano, inclui a cena das Bênçãos de Jacó e outros assuntos num painel ladeado por outros dois painéis estreitos que representam, à esquerda, Abraão, e à direita, supostamente Esdras lendo a lei mosaica. Essa figura à direita, segundo a autora, já foi identificada também como sendo Moisés, Jeremias e outros heróis bíblicos. A presença de Esdras em conexão com as figuras de Abraão e Moisés significaria para Rachel Wischnitzer Bernstein um expoente da aliança com Deus que começou com Abraão, Moisés concluiu e Esdras renovou. A figura de Esdras enfatizaria o aspecto normativo do judaísmo, mas também, no contexto de Dura Europos naquele momento daria uma ênfase à questão política,

²⁶⁶ Marginalia, Tree of Life, Disponível em < <http://marginalia.lareviewofbooks.org/breed/>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁶⁷ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The Samuel Cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura-Europos**. Proceedings of the American Academy for Jewish Research, Vol. 11 (1941), pp. 85-103.

pois era o momento da história judaica em que, depois de repetidos fracassos das aspirações do movimento nacionalista de libertação política, o viés messiânico e escatológico começou a ganhar contornos claros. As pinturas de Dura Europos seriam então um reflexo das preocupações daquele momento considerado transitório. Contudo, a autora acredita que se trata, na verdade, de uma representação do profeta Samuel, de quem é dito no *midrash Tehilim* que ele é igual a Moisés em alguns aspectos e em outros é superior. Enquanto Abraão incorpora a era patriarcal e Moisés representa o período do Êxodo, a figura de Samuel simbolizaria a fundação do reino, os três principais períodos da história judaica, um esquema típico dos escritos religiosos daquele período. A essas três eras, uma quarta foi adicionada, a era messiânica, e essa periodização foi preservada na liturgia. A figura de Samuel aparece também no painel à direita adjunto do nicho da *Torah* ungindo Davi. Por fim, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que o ciclo do registro do meio abre-se com Samuel sendo consagrado ao serviço de Deus, e a não ser que haja alguma outra cena introdutória na parte apagada do registro mediano na parede norte, ele termina com o profeta Samuel proclamando o reino de Israel, fechando uma sequência histórica. Para ela, dificilmente Esdras se encaixa tão bem nessa pintura como o profeta Samuel.

Marie Henriette Gates acredita que a figura mencionada acima é Esdras, e afirma que os pequenos painéis centrais pintados acima do nicho da *Torah* possuem as melhores pinturas de toda a sala.

The finest paintings were reserved for the four narrow panels framing the redesigned area above the Torah niche. The upper left panel is damaged but must have shown Moses receiving the laws on Mount Sinai. On the right is a fine painting of Moses before the burning bush. Below them stand the portraits of Ezra reading the laws after his return from Exile and Abraham receiving the covenant of God. The four figures framed the focal point of the entire decorative program – a central panel with an enthroned king, the King of All Israel.²⁶⁸

No lado direito do registro mediano da parede oeste existe um painel com a imagem do Templo de Salomão (canto interno) e outra ao lado que procurou retratar o Retorno da Arca da Aliança (canto externo) após os israelitas a retomarem das mãos dos filisteus.

²⁶⁸ GATES, op. cit., p. 176.

A observação de todo o conjunto de afrescos do registro mediano da parede oeste mostra que a figura de um templo é retratada nos quatro grandes painéis, em formas e contextos diferentes. Além de ser visto também no nicho da *Torah*.

Abaixo a imagem desses dois grandes painéis do lado direito:

FIG. 19 – O Templo de Salomão²⁶⁹

FIG. 20 – O retorno da Arca da Aliança²⁷⁰

²⁶⁹ Notes from Limud 2009, The Temple. Disponível em < <http://lethargic-man.dreamwidth.org/292134.html> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁷⁰ Wikipedia, Philistine captivity of the Ark. Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Philistine_captivity_of_the_Ark#/media/File:DuraSyn-WB4-Ark_and_Temple_of_Dagon.jpg > Acesso em 30 de setembro de 2015.

Rachel Wischnitzer-Bernstein também fez uma análise em relação a esses painéis da direita do registro mediano da parede oeste tendo a figura do templo como referência, no artigo *The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos*. Sobre o painel da extrema direita a autora afirma:

The panel at the extreme right illustrates the dramatic fall of Dagon. The Philistine temple, a six-column façade, stands at the head of a court strewn with cult vessels and broken statues. The Philistines had set up the Israelite Ark captured in battle in their temple alongside the Dagon statue, but the havoc its presence had caused made them change their mind. In the left portion of the panel we see the Ark mounted on a cart about to leave, driven by two kine, “on which there hath come no yoke”. According to I Sam. 6:1-12, the Ark, sent away by the Philistines, landed in Judaic territory in the city of Beth Shemesh. The six-column façade of the pagan temple is the largest among the temples represented in the synagogue decoration.²⁷¹

Em relação ao outro painel do lado direito ela descreve:

The scene to the left of the Dagon panel exhibits the much debated “Closed Temple”, the name of which was coined by Goodenough. Actually, this is not the only temple in the synagogue murals with the door shut. The Temple of Jerusalem painted on the niche is also closed. But that temple is qualified by readily understood elements of its locale. Its identity as a Jewish temple is unmistakable. The “Closed Temple” is to all appearances a pagan temple. It stands within an enclosure of seven ascending walls and displays in the decoration of the central door of its enclosure pagan figurative motifs.²⁷²

Rachel Wischnitzer-Bernstein aponta que Robert du Mesnil du Buisson²⁷³ interpretou que o “Templo Fechado” evocava os sete planetas e era um templo solar. Por causa do nome da cidade na qual a Arca da Aliança peregrinou, Bet-Sames, ele reconheceu essa pintura como um trocadilho de seu nome, uma vez que Bet-Sames significa “Casa do Sol”. Rachel também afirma que André Grabar²⁷⁴ sugeriu que esse templo era a representação do Templo de Salomão profanado por cultos pagãos, porém, vislumbrado na tipologia messiânica como o santuário

²⁷¹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., p. 369.

²⁷² Ibid., p. 369.

²⁷³ BUISSON, Count Robert du Mesnil. Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J. C. Rome: Pontificio Instituto Bíblico, 1939; WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos**. Journal of the American Oriental Society. Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

²⁷⁴ André Grabar. **Le theme religieux des fresques de la synagogue de Doura 245-256 après J.C.** Revue de l'Histoire des Religions, 1941; WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos**. Journal of the American Oriental Society. Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

purificado e restaurado ao verdadeiro culto por Josias, o rei da reforma religiosa. Grabar identifica a figura de pé no painel adjacente à esquerda (painel inferior do lado direito do tríptico) como o rei Josias e o pergaminho nas mãos como o livro do Deuteronômio que foi descoberto no Templo (2 Rs 22:8 ss.). Contudo, para Rachel Wischnitzer essa interpretação não leva em conta o fato de que esta figura aparece usando o *himation* grego, enquanto nas pinturas da sinagoga de Dura Europos os reis são representados vestindo a túnica persa e calças. Ela também demonstra que Carl H. Kraeling simplificou a tese de Grabar ao afirmar que os judeus assimilados de Dura Europos estavam aptos a conceber o Templo de Salomão em termos de um santuário sincrético grego-iraniano. Kraeling se referiu aos sete dias do cerco de Jericó, as sete trombetas que anunciaram sua queda - aparentemente num esforço de associar o número sete com uma construção bíblica – e a um Midrash tardio sobre a Jerusalém celeste cercada por sete paredes.

A interpretação de Rachel Wischnitzer-Bernstein para esse templo relaciona-se com desafortunado incidente com a Arca da Aliança na cidade de Bet-Sames. Após ter sido conduzida para o templo de Dagon, e após ter sido libertada, a Arca da Aliança foi humilhada pelos próprios judeus em Bet-Sames, conforme 1 Sm 6:19. Para ela, o “Templo Fechado” é identificado como a cidade pecaminosa de Bet-Sames.

A autora também procurou analisar esses quatro painéis do registro mediano da parede oeste em conjunto. Ela afirma nesse artigo que os quatro templos desenhados, o Tabernáculo na cena do poço, o Tabernáculo no painel de Aarão, o Templo de Dagon e o Templo do Sol de pé para Bet-Sames, seguem um esquema composicional inspirado nos relevos históricos e pictóricos romanos. E em distinção com outros painéis da sinagoga em que a narrativa das pinturas corre ao longo do primeiro plano, a ação se desenrola nesses painéis a partir de uma grande profundidade. Segundo a autora o conjunto dos painéis transmite o seguinte significado:

With two positively charged scenes on the left (the Tabernacle in its two aspects) and two negatively charged scenes on the right (the Dagon and the Sun temples), a clear-cut antithesis was established between the two halves of the middle register of the west wall. While the lower register affords a vision of hope by a display of the leaders of the Salvation plan, the middle

register tells the story of the Ark from its glorious beginnings to its vicissitudes illustrative of the trials of the Jewish people.²⁷⁵

No registro superior da parede, à esquerda, as imagens estão mal preservadas, conforme se observa na FIGURA 9, mas ao que parece as cenas retratavam o ungido rei Salomão e Salomão juntamente com a rainha de Sabá.

No meio desse registro superior, três pequenos painéis. O painel central consiste em uma cena não identificada ladeada por duas imagens de Moisés em pé, recebendo a lei e com a sarça ardente. Alguns autores, como Marie Henriette Gates identificam essa figura central como sendo o rei Davi. O painel que retrata Moisés recebendo a Lei foi encontrado em parte danificado.

FIG. 21 – Moisés recebendo a Lei²⁷⁶

FIG. 22 – Moisés e a sarça ardente²⁷⁷

²⁷⁵ WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., 378.

²⁷⁶ Visual Midrash from the Tali Education Fund, Moses receives the tablets of the Law. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/searchresultseng.aspx?ts=29>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁷⁷ Visual Midrash from the Tali Education Fund, Moses and the Burning Bush. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=29>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

FIG. 23 – Davi como rei²⁷⁸

Na extrema direita do registro superior, foi confeccionado um grande painel, o maior de toda a parede oeste, retratando o Êxodo e a Travessia do Mar Vermelho.

FIG. 24 – O Êxodo e a Travessia do Mar Vermelho²⁷⁹

²⁷⁸ Gilman slide collection, David king of Israel. Disponível em < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DuraSyn_Centre_sup_David_King.jpg > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁷⁹ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The finding of Moses. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/searchresultseng.aspx?ts=7l>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

FIG. 25 – Êxodo²⁸⁰ FIG. 26 – Moisés e a Travessia do Mar Vermelho²⁸¹

²⁸⁰ Catholic Answers, Exodus. Disponível em <<http://forums.catholic.com/showthread.php.?t=608267&page=4>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁸¹ Catholic Answers, Moses and the Red Sea. Disponível em <<http://forums.catholic.com/showthread.php?t=608267&page=4>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

Esse grande painel no canto extremo superior direito da parede oeste é, segundo Marie Henriette Gates, talvez a mais bem sucedida e ambiciosa cena narrativa da sinagoga. Ilustra a história do Êxodo e mostra toda a gama de convenções à disposição do artista: o desproporcionalmente grande Moisés que aparece três vezes e domina o painel, a abreviada execução de uma multidão de pessoas, apenas com a linha de frente devidamente representada e o uso de pequenos detalhes para identificar a narrativa. Assim a autora descreve esse afresco:

The first scene at the far right of the panel portrays the Exodus; the central scene shows the drowning of the Egyptians, and the third scene, on the left, depicts the Israelites crossing the Red Sea. That these three scenes arranged from right to left do not match the actual sequence of events also reflects the liberties that the Durene artists felt they could take.²⁸²

No artigo *Militarism in the Dura-Europos synagogue*, voltado para os aspectos militares presentes nas pinturas, Stefanie Weisman defende que esse painel contém imagens militaristas, como por exemplo, muitas colunas de soldados carregando escudos ovais, e o que parecem ser lanças. Seus corpos estão escondidos por trás dos escudos e apenas o topo de suas cabeças está visível. Sobre a figura de Moises nesse painel, a autora descreve:

The bearded figure of Moses, which appears twice and is several times larger than the other figures in the panel, carries a club-like staff and has been compared to contemporary images of Hercules found at Dura and Palmyra. Although not dressed in a military uniform, he is portrayed as the physically powerful leader of the Israelite army. Next to Moses, nude Egyptian soldiers are shown drowning the Red Sea.²⁸³

De acordo com Stefanie Weisman, o militarismo dessa cena é enfatizado pelo fato de que o exército aparece duas vezes, em lados opostos da figura de Moisés e do afogamento dos egípcios. Esses soldados usam calças e camisas, com botas e chapéus pontiagudos ou capacetes. Eles ficam abaixo de doze figuras vestidas em branco e rosa carregando cartazes quadrados, que são identificadas como sendo os doze anciãos de Israel.

²⁸² Id., 1984, p. 175.

²⁸³ EISMAN, op. cit., 12.

Sobre o conjunto de afrescos da parede oeste, Marie Henriette Gates arrisca afirmar que essa narrativa histórica visava traduzir em termos visuais a natureza especial do vínculo da congregação da sinagoga de Dura Europos com YHWH, o Deus.

Na parede norte aparece quatro grandes painéis no total. Três dos painéis foram localizados com as pinturas danificadas e um com a pintura preservada.

O grande painel do registro superior seria uma representação de Jacó em Betel, porém, o afresco não foi preservado.

Os dois painéis do registro mediano mostram, à esquerda, a Batalha de Ebenezer e a deportação do Tabernáculo pelos filisteus, e à direita, Ana e Samuel em Silo, porém, essa última pintura foi localizada pouco preservada e nela aparecem apenas a vestimenta e os pés das figuras.

FIG. 27 – Registro da parede norte da sinagoga²⁸⁴

²⁸⁴ Suggestkeyword, Dura-Europos synagogue, Disponível em < <http://www.suggestkeyword.com/ZHVyYS1ldXJvcG9zIHN5bmFnb2d1ZQ/>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

O painel contendo a cena da Batalha de Ebenezer e a deportação do Tabernáculo formaria um conjunto com o painel adjacente da parede oeste que retrata justamente o Retorno da Arca da Aliança.

FIG. 28 – Conjunto narrativo sobre o Tabernáculo e a Arca da Aliança²⁸⁵

FIG. 29 – Batalha de Ebenezer²⁸⁶

²⁸⁵ Virtual Midrash from the Tali Education Fund, The adventures of the Ark of the Covenant. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=29>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁸⁶ WEISMAN, Battle of Eben-Ezer. Disponível em < <http://valedictoriansguide.com/2012/06/07/the-dura-europos-synagogue/> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

FIG. 30 – A deportação do Tabernáculo pelos filisteus²⁸⁷

No já mencionado artigo *The Samuel cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura Europos*, Rachel Wischnitzer-Bernstein faz a descrição e análise dessas pinturas.

Sobre a Batalha de Ebenezer, a autora escreve:

The battle scene is arranged in three slightly overlapping zones. The middle zone exhibits figures of larger size which thus assume particular importance. Two horsemen are shown in single combat charging one another with levelled lances. The right rider is mounted on a white, the left on a black horse. [...] We would identify the right horseman with the victorious Philistine, the left one with the defeated Israelite. [...] The two affronted horsemen on the panel of the Dura synagogue symbolize, as it were, two spiritual worlds: the pious Israelite and the wicked Philistine. [...] The two zones above and below the combat scene are disrupted parts of an originally more elaborate composition.²⁸⁸

O lado esquerdo desse painel retrata a captura e a deportação do Tabernáculo, cuja descrição é feita por Rachel Wischnitzer-Bernstein do seguinte modo:

In two slightly overlapping zones a procession with the Tabernacle is shown. The Tabernacle, a kind of stele, with rounded top, shown in the center of the composition, is carried on poles by four bearers marching toward left. Direct

²⁸⁷ Free Republic, The ark is captured by the philistines at the Battle of Even Ha-Ezer. Disponível em < <http://www.freerepublic.com/focus/religion/3276556/posts> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁸⁸ WISCHNITZER-BERNSTEIN, 1941, p. 88.

beneath the Tabernacle between the two couples of the bearers are seen two warriors in full armor marching similarly toward the left. In the upper zone the Tabernacle is flanked by four armed warriors, two to either side, the two men closer to the center showing an inward turn toward the Tabernacle. They are supposed to be moving behind the procession. The bearers of the Ark are captured Levites (I Sam 6.15), clad in white, draped short tunics. The other men are of the Philistine convoy. I Sam. 4.11 records the event with only a few words: And the Ark of God was taken.²⁸⁹

Segundo a autora, o arranjo da procissão possui pontos de afinidade com procissões funerárias como pode ser observado em relevos funerários romanos e outros monumentos da arte romana. Outro detalhe destacado por ela é que tudo na procissão tende a fugir da uniformidade de uma multidão marchando disciplinadamente para dar a ilusão de uma facilidade, de criar atmosfera, ar e luz.

Stefanie Weisman afirma que os pintores da sinagoga tinham conhecimento detalhado dos equipamentos e técnicas de guerra contemporâneas, e isto pode muito bem ser observado pela análise do painel que retrata a Batalha de Ebenezer, pois as armas e armaduras que aparecem nessa pintura correspondem às que eram, de fato, utilizadas em Dura. Os soldados de infantaria aparecem usando calças, botas, cintos e camisas de mangas compridas com uma camada de ferro que podem estar representando *lorica squamata*, que era uma veste típica militar romana do século III EC. Os soldados aparecem na cena combatendo com as cabeças descobertas, pois capacetes não eram necessariamente utilizados por soldados romanos mesmo durante o calor de uma batalha. Três soldados que capturaram a Arca da Aliança na cena de Ebenezer aparecem usando um adorno na cabeça, que provavelmente era uma proteção usada por baixo do capacete como estofamento e para evitar atrito em torno do pescoço. A espada usada pelos soldados na pintura, a *spatha*, uma longa espada cortante de dois gumes, era a arma utilizada pelos soldados romanos na fronteira oriental do império naquele momento, e os artistas demonstram que tinham conhecimento sobre a maneira correta de segurar essa espada, pois soldados que aparecem na parte superior e inferior da cena são mostrados elevando sua espada ao alto, na preparação para um golpe arrasador que será o golpe de morte para os adversários. Bem como os escudos usados pelos soldados na pintura são semelhantes aos que eram usados pelos soldados romanos. Sobre a descrição da cena em si, Stefanie Weisman escreve:

²⁸⁹ Id., 1941, p. 89.

The Eben-Ezer panel is one of the most graphic scenes in the synagogue, if not all of Dura. Half a dozen pairs or triads of soldiers are engaged in fights to the death above and below the horsemen: one soldier collapses to the ground in a fetal position, another wounded man raises both hands to the heavens, and others are shown in the act of slaughtering their opponents. The central duel between the two horsemen is also full of movement and tension. The black horse leaps up to meet the white horse, which is on a slightly higher plane. The horseman on the right leans forward in the movement before colliding with his opponent, and the empty space between their lance-heads makes up the center-point of the scene. It is still unclear who will be the winner and who the loser. The confrontation between the horsemen – both of whom wear Persian dress, in stark contrast to the surrounding soldiers – may be based on Iranian hunting and combat scenes.²⁹⁰

Para essa autora a não diferenciação entre os dois exércitos, isto é, entre israelitas e filisteus, podem refletir consciente ou inconscientemente a similaridade que o artista observava entre os exércitos romano e sassânida, pois havia grande fluidez entre os exércitos em termos de soldados, ideias, aparência e equipamentos.

Stefanie Weisman finaliza sua análise da cena de Ebenezer apontando que nesta batalha, de acordo com o texto bíblico, os filisteus derrotam os israelitas e capturam a Arca da Aliança, e que poderia parecer estranho que os judeus de Dura Europos teriam escolhido representar este momento de derrota judaica. Contudo, ela ressalta que essa cena deve ser entendida em conjunto com o painel adjacente na parede oeste, que retrata o retorno da Arca da Aliança. Nessa cena, os filisteus colocam a Arca no Templo dedicado ao deus Dagon, porém, a estátua de Dagon apareceu caída duas vezes. Temerosos do poder do Deus israelita, os filisteus colocam a Arca numa carroça conduzida por um par de bois e deixaram os animais escolherem o seu caminho. Os animais são inexoravelmente conduzidos à terra de Israel, retornando a arca para os seus verdadeiros donos. Assim, ela conclui a leitura da cena de Ebenezer afirmando:

The Battle of Eben-Ezer, which by itself is a scene of defeat, is not meant to be viewed alone. Rather, when taken together with this other panel, it symbolizes the ultimate triumph of the Jewish people and the supremacy of their God over the gods of their enemies.²⁹¹

²⁹⁰ WEISMAN, op. cit., p. 11.

²⁹¹ Id., 2012, p. 12.

O painel identificado como Samuel trazido ao Templo de Silo por sua mãe Ana foi encontrado bem danificado e, por isso, mostra apenas a parte de baixo das figuras. Assim Rachel Wischnitzer descreve essa pintura:

Moving from the right to left there is a youth in pink trousers and white shoes slightly turned to the left and an adult figure in a white and red checkered straight-shaped garment of stiff material (suggested by lack of folds) and black boots standing in almost frontal posture beside a crenellated wall. M. du Mesnil has identified the scene as "The Infant Samuel brought to the Temple of Shiloh by his mother Hannah" (I Sam. 1).²⁹²

Outros estudiosos, como Marie Henriette Gates, também identificaram que a figura adulta da pintura é Ana, a mãe de Samuel, no esquema elaborado das pinturas (FIGURA 8). Entretanto, Rachel Wischnitzer-Bernstein não concorda plenamente com a identificação da figura adulta dessa pintura como sendo a representação de uma mulher, no caso Ana. O vestuário da figura, em xadrez, aparece apenas duas vezes na sinagoga, em Moisés e Aarão. Deste modo, Rachel Wischnitzer analisa que se materiais xadrez eram usados apenas em vestimentas sacerdotais, essa figura somente poderia ser identificada com Eli, o sacerdote do Santuário de Silo ao qual Samuel foi levado por sua mãe. Ela, porém, não afirma com absoluta certeza essa informação, pois não há outra vestimenta pintada nos painéis exatamente com as mesmas características da figura em questão. O fato é que as mulheres aparecem nas pinturas usando vestidos marcados por mais ou menos elaboradas pregas drapeadas. Contudo, a autora finaliza esse assunto afirmando que a correta identificação da figura não é de grande importância, pois não interfere na interpretação do painel de Samuel em qualquer ponto essencial.

O grande painel do registro inferior da parede norte mostra A visão de Ezequiel do Vale dos Ossos Secos. Este é um painel que ocupa todo o registro inferior da parede, cujo assunto é a narrativa de do livro bíblico de Ezequiel 37:

²⁹² WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., 87.

FIG. 31 – O ciclo de Ezequiel²⁹³

FIG. 32 – A visão do vale dos ossos secos²⁹⁴

²⁹³ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The Ezekiel cycle. Disponível em <<http://tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=26>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁹⁴ Visual Midrash from the Tali Education Fund. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=26>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

FIG. 33 – As Psiquês restaurando os corpos sem vida²⁹⁵

FIG. 34 – A morte dos pecadores de Jerusalém²⁹⁶

²⁹⁵ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The Ezekiel cycle. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=26>> acesso em 30 de setembro de 2015.

²⁹⁶ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The slaughter of Jerusalem's sinners. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArtEng.aspx?art=745>> Acesso em 30 de setembro de 2015.

A descrição feita por Emil G. Kraeling²⁹⁷ no artigo *The meaning of the Ezekiel panel in the synagogue at Dura* aponta que numa das cenas do painel uma mão do alto está segurando o profeta Ezequiel, que está vestido em estilo parto, pelos cabelos e o conduz a um vale. O vale é indicado pela presença das montanhas e o profeta é retratado no momento em que está sendo baixado no vale a partir do alto. O profeta caminha sobre os ossos secos, como descrito no texto bíblico, contudo, por causa da limitação do espaço da parede e da necessidade de dar sequência à cena, o artista tomou a liberdade de retratar os corpos com carne, ao invés de mostra-los totalmente secos.

Uma segunda pintura do profeta Ezequiel, à direita dessa primeira figura descrita, apresenta-o gesticulando como um orador público. A mão que estava sobre a primeira figura agora se dirige sobre a segunda figura, indicando o cumprimento do comando divino de profecia sobre aqueles ossos. Assim Emil Kraeling descreve o sentido da cena:

The portrayal of a prophet in the act of prophesying strikes us as a particularly interesting from the point of view of the psychology and prophecy. The prophetic oracle delivered by Ezekiel at this juncture predicts that the dry bones will be clothed with flesh. Note that the process of clothing the bones is already taking place; hence we see hands, arms, and feet distributed over the entire valley and even around the first figure.²⁹⁸

A terceira representação da mesma figura, ainda mais à direita, mostra Ezequiel mais uma vez profetizando, com os braços gesticulando de forma alternada. Novamente a mão de Deus aparece na cena. O profeta estaria profetizando ao vento. Aparece na cena também o terremoto que fez com que os ossos se juntassem. O resultado do terremoto, a junção dos ossos separados e seus seres revestidos com carne, são ilustrados pelas cabeças, pés e mãos mostrados deitados sobre a superfície do solo.

A quarta figura também estaria representando o profeta Ezequiel profetizando, apesar de seu braço direito não estar tão levantado como nas figuras anteriores. Ele parece estar proferindo palavras que dizem respeito aos corpos no solo à esquerda e à direita. Mais uma vez a mão divina aparecendo do alto sugere

²⁹⁷ KRAELING, Emil. G. **The meaning of the Ezekiel panel in the Synagogue at Dura.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 78 (Apr., 1940), pp. 12-18.

²⁹⁸ Id., 1940 p. 13.

um comando sobrenatural. A presença de seis corpos indicam alguns dos quais saíram de suas sepulturas, conforme o texto bíblico.

À direita dessa quarta figura, segundo Emil Kraeling, é possível ver três Psiqués aladas descendo do céu e uma quarta já pousada que estão dando vida a uma tríade de corpos sem vida. Duas outras tríades estariam aguardando sua restauração física antes de serem animados pelas Psiqués.

A direita da Psiqué de pé observa-se a presença de uma figura vestida em trajes gregos. Esta mesma figura é então mostrada uma segunda vez ao pé da montanha na extrema direita. O autor afirma que Du Mesnil acreditava que essa figura fosse também o profeta Ezequiel, que anteriormente estaria cativo dos persas, por isso as vestes persas, e nesse momento, estaria aparecendo numa situação escatológica em vestes brancas, a cor da pureza, também usadas pelas dez figuras pequenas em pé à direita, mas ele refuta essa tese, pois Ezequiel não tinha nenhuma promessa de liderança no futuro escatológico. A figura em questão demonstra um papel de liderança na ação que se desenrola, que não é uma ação de profecia, uma vez nenhuma mão aparece estendida do céu. A função da primeira figura é, para Emil G. Kraeling, de convite dirigido para esquerda, ou seja, ele estaria convidando os israelitas revividos a segui-lo na jornada para a terra de Israel. A cena se refere ao retorno futuro. Emil Kraeling acredita que esta figura pode ser Davi, mas não o Davi histórico, e sim o futuro Davi, ou seja, o Davi escatológico.

A cena final mostra então, segundo esse autor, dez figuras menores e a grande figura identificada como Davi, todos vestidos em cinza, permanecendo ao pé da montanha, o que para ela dificilmente significa o retorno das dez tribos perdidas de Israel, pois Ezequiel foi bastante enfático ao sublinhar a unidade das duas casas de Israel. Para ele, essas figuras estão mais para meras sugestões de um grande número. A mão de Deus está estendida sobre o líder na direita, assim como anteriormente estava estendida sobre Ezequiel, o que significa que a figura está profetizando. Deste modo, e pela vestimenta parecida com a de outras figuras proféticas das pinturas da sinagoga de Dura Europos, o artista estaria evidentemente atribuindo uma função primariamente profética ao futuro Davi nesta fase de sua atividade. As outras figuras vestidas desta mesma maneira simbolizam que no futuro todos serão profetas, um ideal expressado nos textos bíblicos.

De acordo com Emil G. Kraeling existe uma considerável dificuldade na interpretação da cena que é imediatamente contigua ao painel de Ezequiel na direita. Sobre isso o autor escreve:

It shows an individual being arrested while clinging to the horns of an altar, and then being executed by a man in armor, while soldiers are looking on. There is no line separating this from the Ezekiel panel. Hence the question arises whether it forms a continuation of the previous theme. Du Mesnil denies this and regards the omission of the band of separation as a mere negligence of the artist. (...) Other scholars do not take the absence of the dividing line so lightly and are in favor of establishing a connection between this and the Ezekiel panel.²⁹⁹

Emil G. Kraeling conclui o artigo afirmando que se existe uma continuidade entre essa cena e o painel de Ezequiel, essa continuidade se refere ao futuro, pois o tema do painel de Ezequiel não é a história de Ezequiel ou o seu tempo, mas o tempo da grande redenção. O autor sugere que essa figura pode ser um Anticristo, mas uma objeção a isso seria que o Anticristo não buscaria refúgio num templo. Ele deixa essa questão em aberto.

No artigo *The conception of the resurrection in the Ezekiel panel of the Dura synagogue*³⁰⁰, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que o painel é, geralmente, lido e interpretado pelos autores que estudaram a sinagoga de Dura Europos a partir da esquerda para a direita, uma sequência indicada pelo desenvolvimento da ação de ressurreição dos mortos mostrada no painel. Assim a autora descreve o centro da pintura desse painel:

Near the center of the panel there are to be seen two identical group of dead, ranged on either side of a standing man. The bodies at the left are lifeless, while those at the right are being awakened to life by one of four Psyche-like winged genii descending from the sky. The dead are lying on the ground close to the foot of a mountain in parallel rows with their heads toward the right. It is apparent from this posture and from the fact that the revivification appears at the right that the action of the scenes moves from the left to right.³⁰¹

²⁹⁹ Ibid., p. 17-18.

³⁰⁰ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The conception of the resurrection in the Ezekiel panel of the Dura Synagogue.** Journal of Biblical Literature, Vol. 60, No. 1 (Mar., 1941), pp. 43-55.

³⁰¹ Id., 1941, p. 43.

De acordo com essa autora a figura entre os corpos mortos chama a atenção por ter um efeito estático e focal, enquanto a Psiqué atingindo o solo vira num movimento pivotante em torno do morto prostrado sobre o qual ela poussa suas mãos revivificantes e assim também detém seu movimento na direita.

Sobre o lado direito da composição Rachel Wischnitzer declara:

Flanked by two almost identical figures of heroic proportions in frontal pose, a group of smaller figures ranged in three files is marching from the rear to the foreground. The men gesture toward the larger figure at the right which extends a protective hand toward them. The rightward movement, only slightly indicated by the gestures of the frontal figures, is arrested by the leftward gesture of the larger person. The dominant tendency of this group is toward frontality.³⁰²

Rachel Wischnitzer-Bernstein sublinha o fato de que a maioria dos estudiosos das pinturas da sinagoga de Dura Europos acredita que, pela vestimenta em estilo helenístico, essa figura maior que aparece do lado direito da pintura é o profeta Ezequiel em duas aparências. Ao comparar essa parte da pintura com o painel que retrata o Êxodo, a autora afirma que existem afinidades entre esses dois painéis, pois no painel do Êxodo aparecem quatro colunas de homens, uma das quais representa os anciãos das doze tribos de Israel e esses homens estão vestidos com longas vestes cinzentas. Por isso, ela acredita que nada parece mais plausível do que a conjectura de que os dez homens marchando no painel de Ezequiel, também vestidos em longas vestes cinzentas, retratam os mesmos anciãos das dez tribos, ou seja, as dez tribos perdidas das quais esta pintura seria a primeira representação conhecida. Os homens marchando passam a ideia de que estão vindo de um lugar distante, sendo conduzidos pelo profeta Ezequiel para sua terra nativa, Israel. A ressurreição em termos da visão do profeta Ezequiel significa o renascimento da nação de Israel.

Quanto ao lado esquerdo do painel, essa mesma autora tece o seguinte comentário:

Here we see, beyond the mountain at the foot of which the resurrection of the dead is displayed, three men in nearly frontal posture, each one raising one of his hands toward the sky, where a hand of God appears to each of them separately.³⁰³

³⁰² Id., 1941, p. 46.

³⁰³ Ibid., p. 46.

Rachel Wischnitzer-Bernstein menciona ainda que Robert du Mesnil du Buisson acreditava que essas três figuras eram representações do profeta Ezequiel, que seria repetida para suscitar a ideia de três estágios consecutivos da ressurreição. Porém, a autora não coaduna esta tese, pois afirma que essas três figuras representassem a mesma pessoa elas exibiriam algum elemento funcional característico de sucessivos estágios de ação, o que não é o caso nessa pintura. Outra questão que do ponto de vista dela inviabiliza essa tese é a questão da vestimenta. Se os três homens do lado esquerdo da pintura e os dois que aparecem do lado direito representam Ezequiel é necessário admitir que Ezequiel aparece nas pinturas três vezes vestido em roupas partas e duas vezes em longas vestimentas helenísticas, todas as vezes no mesmo painel. Entretanto, não é conhecida em nenhuma pintura da sinagoga de Dura Europos a representação de algum profeta usando a túnica curta parta e calças. Devido a essas problemáticas, ela acredita que essas figuras são, na verdade, anciãos das tribos de Judá, Levi e Benjamim, as três tribos representando o reino do Sul. Isto porque os homens aparecem usando vestimenta parta similar a dos filhos de Jacó na cena da Bênção de Jacó na parede oeste, em oposição aos representantes das dez tribos do norte que estão caracterizados como homens santos e, por isso, usando o vestuário longo dos profetas. Deste modo, a pintura da Visão dos Ossos Secos é então concebida em perfeita harmonia com o registrado no texto bíblico, ou seja, como uma apoteose das tribos restauradas de Israel e Judá.

Rachel Wischnitzer-Bernstein continua sua análise por meio da montanha que aparece na pintura dividida em duas partes por uma fenda. A parte direita mostra uma casa desmoronando, enfatizando a profecia de que a montanha irá desaparecer nos tempos messiânicos. O significado da montanha como um eixo na cena é reiterado pela mudança de direção da mão de Deus para além desse limite. Segundo ela, o que permanece à direita da montanha representa a ressurreição de Israel, e o que está à esquerda a elevação de Judá. Ezequiel aparece duas vezes, à direita em sua capacidade como líder das dez tribos, as quais ele traz de volta para a terra de Israel, e à esquerda como o salvador, aquele que devolve a vida. Aqui em seu segundo papel Ezequiel é visto apontando na direção das Psiqués, os veículos do espírito celeste.

Em relação à figura misteriosa que aparece entre os corpos mortos, em túnica rosa, e um lugar singular atribuído a ele, Rachel Wischnitzer-Bernstein acredita que se trata do Messias, pois Davi aparece nesse painel, então seria, portanto, o Davi escatológico.

A autora descreve ao final do artigo a cena que procede da direita para a esquerda, que para ela e outros autores representa passagens da vida de Joabe:

[...] it includes two separate episodes. The first one shows a man in Parthian clothes with a scabbard at his belt, kneeling and clinging to an altar. A warrior seizes him by his shoulders. It is Benaiah seizing Joab (I Kg. 2 28). The second shows a man in Parthian clothes with a scabbard at his belt raising a sword and grasping by the hair a kneeling man. At the left above, a group of soldiers is viewing the execution. [...] We would suggest that the episode at the right represents Joab slaying Amasa, while the episode to the left portrays the punishment of Joab. [...] If our suggestion is correct Joab, characterized in both scenes by his sword and his scabbard, is the assailant in the episode at the right, and the one assailed in the episode at the left. It is true that the victims in both episodes wear clothes of a similar color scheme; red tunic and green trousers, but the shape of the tunics is not identical, nor are the faces of the kneeling men.³⁰⁴

A despeito da questão se as duas cenas de Joabe retratam dois estágios de sua punição ou seu crime e punição, Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que a presença da figura de Joabe introduz a questão do pecado e redenção, e assim, constitui-se num novo elemento da concepção de salvação como ilustrada no painel de Ezequiel.

Rachel Wischnitzer-Bernstein afirma que a concepção de ressurreição presente na sinagoga de Dura Europos, principalmente no que se refere ao painel que retrata Ezequiel, revela várias camadas de pensamento. Há a visão básica das tribos restauradas a qual é reconsiderada à luz do problema do mérito, pecado e retribuição. As esperanças para a restauração de Israel ficam vagas à medida que o tempo passa, e as expectativas escatológicas logo triunfam sobre as aspirações políticas do exílio. O cume primário da imagem do Messias davídico, que aparece aqui como o tipo do homem justo, digno de salvação e governante ideal.

A pintura sobre a vida de Ezequiel, de acordo com Marie Henriette Gates pode ser intitulada a parábola de Ezequiel e a Destruição e Restauração da Vida Nacional. Ela descreve a cena retratada da seguinte maneira:

³⁰⁴ Ibid., p. 51.

In the middle of the panel two large figures of Ezekiel, wearing a tunic and himation and in pose of proclamation patterned after Roman Imperial sculpture, divide the narrative into two sections. The narrative then commences on the left and moves toward the center: Ezekiel, portrayed as a prince of his people (hence in Persian garb), is first set down by the hand of God in the Valley of Dry Bones; he then appears, again under the command of God, to prophesy that the bones will come together – which they do as an earthquake tears apart a mountain; finally four winds (shown as psyches) restore breath to the inanimate bodies. The narrative then moves to the area between the two central figures of Ezekiel where a group of people are shown representing the restored children of Israel.³⁰⁵

A cena na parte extrema direita do painel, segundo essa autora é de difícil interpretação, podendo ser uma referência aos eventos catastróficos que conduziram ao exílio babilônico e bem como uma ilustração da punição de Deus para a impiedade. Para ela, toda a composição teria como objetivo comunicar visualmente à congregação a parábola do renascimento da nação como parte da aliança de Deus com seu povo.

Sobre essa cena, que Rachel Wischnitzer-Bernstein acredita ser o assassinato de Amasa por Joabe, Stefanie Weisman a descreve da seguinte maneira:

On the left side of the panel, a man in military garb pushes or pulls another man away from an altar. On the right, a figure in Persian dress prepares to behead someone while four soldiers watch in the background. The figure being executed has been overpainted and is difficult to make out. The soldiers in this scene are dressed very differently from those in the Eben-Ezer panel. (...) Although there is disagreement about the significance of their uniform, it is clearly more Roman than Persian. The soldiers on the left wears a long-sleeved garment under a breast plate with a cloak pinned over one shoulder, greaves and boots, a leather kilt, and a crested helmet with an outward-turning rim. The four soldiers on the other side of the altar also wear crested helmets and leather kilts, and at least two of them wear scaled body armor.³⁰⁶

Em relação à visão de Ezequiel, é interessante observar que a despeito da proibição do segundo mandamento de representar imagens de YHWH, o Deus de Israel, nessa pintura a mão de Deus aparece três vezes. A proibição da representação de YHWH continuava vedada por completo no judaísmo do período rabínico, por isso, em Dura Europos a solução encontrada pelos pintores foi representar Sua mão emergindo do topo dos painéis pintados.

³⁰⁵ GATES, op. cit., 175.

³⁰⁶ WEISMAN, op. cit., p. 12.

Na parede leste, acima das duas portas de entrada, dois painéis, um à esquerda e outro à direita, mostram Davi e Saul no deserto de Zife e a Purificação do Templo por meio do sacrifício de Elias.

FIG. 35 – Saul e Davi no deserto de Zife³⁰⁷

FIG. 36 – A purificação do Templo pelo sacrifício de Elias³⁰⁸

³⁰⁷ University of Michigan, History of arts Department, David and Saul in the wilderness of Ziph. Disponível em < <http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-380548/05d108866> > Acesso em 30 de setembro de 2015.

³⁰⁸ BECKLETIC, Common Wikimedia. Disponível em < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dura_Dura_Europos_fresco_worshipping_gold_calf.jpg > Acesso em 30 de setembro de 2015.

Na parede sul, muito pouco preservada, o registro superior não foi identificado. O registro do meio representaria a Criação do Tabernáculo, mas foi localizado muito danificado. No registro inferior não foi identificado o painel à esquerda. O painel do meio representa Elias e a viúva de Zarepta, mas também foi encontrado muito danificado. E o painel da direita do registro inferior apresenta a pintura da Vitória de Elias sobre os sacerdotes de Baal.

FIG. 37 – Registro da parede sul da sinagoga³⁰⁹

FIG. 38 – A vitória de Elias sobre os sacerdotes de Baal³¹⁰

³⁰⁹ Herod, Elijah and Baal priests. Disponível em <http://herodblog.blogspot.com.br/2008_07_01_archive.html> Acesso em 30 de setembro de 2015.

³¹⁰ Visual Midrash from the Tali Education Fund, The failure of the sacrifice to Baal. Disponível em <<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArtEng.aspx?art=483>> Acesso em 30 set. 2015.

As bordas dos painéis, junto ao chão apresentam pinturas de animais e faces humanas femininas.

A análise conjunta dos painéis foi uma proposta feita por Rachel Wischnitzer-Bernstein³¹¹.

Esta é a descrição que a autora faz do que havia na série do lado esquerdo no primeiro nível da parte superior da parede oeste:

In the lower row, on the left, we have scenes portraying the story of Elijah. We see him fed by the ravens, met by the widow of Zarephat, reviving her son, and bringing his sacrifice. Concluding this series and adjoining the niche, we see the Triumph of Mordecai, Ahasuerus and Esther are seated on separate thrones; that of the former being decorated with lions and eagles. Directly over the scene, in the uppermost row, appears the throne of Solomon, identical in its decoration, for according to Jewish legend, the Persian ruler had come into possession of the Solomonic throne.³¹²

Para a autora, observa-se a familiaridade das pinturas da sinagoga de Dura Europos com as lendas rabínicas e as históricas midráshicas.

Quanto ao lado direito do primeiro nível da parte superior da parede oeste deste modo descreve Rachel Wischnitzer-Bernstein:

Here we are met in the lower row by a set of scenes portraying David. He appears as the generous hero who spares Saul's life, in contrast to Joab who has murdered his rivals and is shown receiving the deserved punishment. Later, David is seen raised from the dead along with the tribes of Israel and Judah in the great scene depicting Ezekiel's Vision of the Resurrection of the Dry Bones. This cycle concludes with the anointing of David, an act which suggests the anointing of the Messiah.³¹³

No artigo *The Samuel Cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura-Europos* ela afirma que o registro inferior das paredes da sinagoga como um todo possui um significado simbólico ao juntar cenas de diferentes livros bíblicos claramente fora de ordem cronológica, porém, seu sentido não é literal. Segundo ela, estas são as cenas: 1. Davi surpreende Saul no deserto de Zif 2. O crime de Joab e sua punição, 3. A ressurreição dos ossos secos 4. A exposição de Moisés 5. A unção de Davi por Samuel. Esse esquema ideológico sublinhado por essas cenas,

³¹¹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

³¹² Id., 1961, p. 201.

³¹³ WISCHNITZER-BERNSTEIN, op. cit., p. 201.

em sua visão, é possível ser interpretado da seguinte maneira: ao poupar seu inimigo, Saul, Davi merece ser elevado, pois é um homem justo. Joab ao matar seu inimigo mostra, ao contrário, ser um malfeitor e, por isso, merece punição, porém, mesmo que punido nesta vida, a possibilidade da sua ressurreição não é totalmente excluída, apenas questionável. Os reinos de Israel e Judá serão erguidos com seu justo rei Davi. A criança Moisés foi salva e seu miraculoso resgate antecipa a prefiguração da salvação. Davi é o ungido. Ele é o protótipo do pai do Messias.

Quanto ao registro médio das paredes, para Rachel Wischnitzer-Bernstein a parte direita traz fortemente a ideia de Instituição do Reino, ou em termos da situação naquele momento, carregava as expectativas de triunfo sobre as tribulações dos tempos, enquanto a parte correspondente no registro inferior visa transmitir a ideia de Investidura e Restauração do reino de Davi. Para a autora, ambos os conjuntos de pintura estão conectados completando um ao outro e tentam transmitir por meio das imagens bíblicas as expectativas messiânicas da comunidade judaica. Segundo a autora isso era um reflexo das discussões promovidas pelos mestres tanaítas:

It is typical of the methods of discussion introduced by the tannaitic teachers that they freely operate with figures and events, remove them from their historical background, take like them out of context and use them even as types and symbols like the Tanna R. Elieser ben Jacob (Gen R. 56) who set forth the following idea: There is no generation in which there are no men like Abraham, David and Jacob; There is no generation which does not have a man like Moses, and none which does not men like Samuel. (...) It consists in recasting historical events in the mould of contemporary, living experience.³¹⁴

Assim, o método de transmitir ideias e emoções por meio de paralelos históricos e alegorias seria uma característica da literatura rabínica dos séculos II e III EC, e parece ser idêntico aos métodos utilizados na decoração iconográfica da sinagoga de Dura Europos, o que poderia sugerir uma estreita relação entre os pintores e os líderes rabínicos da comunidade judaica de Dura. Os judeus estariam reinterpretando o material bíblico com propósitos didáticos, como era feito por outros povos desde o século II EC em pinturas funerárias e arte religiosa de cultos misteriosos.

³¹⁴ Id., 1941, p. 201-202.

Rachel Wischnitzer-Bernstein defendeu o ponto de vista de que o arranjo simétrico dos painéis no meio superior da parede oeste foi feito para enfatizar o nicho localizado abaixo, no qual os rolos da *Torah* eram colocados durante os serviços religiosos.

Quanto ao registro superior da parede oeste, ela fornece a seguinte descrição:

The upper row, poorly preserved, is a kind of running commentary to the topics of the lower row. Thus we see Saul among the Prophets, where he does not properly belong, directly over the panel which shows Elijah reviving the widow's son – a confirmation, by contrast, of his true prophetic mission. [...] The Exodus depicted over the Finding of Moses confirms the child's future leadership.³¹⁵

No que se refere à presença de mulheres nas pinturas afresco da sinagoga de Dura Europos, Faith Steinberg afirma que apenas em torno do nicho da *Torah* na parede oeste, a área mais sagrada da sala de oração, há quatro narrativas que incluem mulheres, a despeito das restrições e tabus impostos pela Bíblia Hebraica e pelo *Talmud*, tendo três delas exercido papéis importantes na história judaica. Assim, Faith Steinberg tece a seguinte consideração:

The four narratives are *The Sacrifice of Isaac*, which includes Sarah on the entablature of the aedicule. *The Infant Moses in the Bulrushes*, which includes Jochebed and Miriam (the mother and sister of Moses, respectively) and Pharaoh's daughter, all three depicted twice on the right side of the Torah shrine. *The Purim Triumph with Queen Esther*, and *Elijah and the Widow's Son* on the left side. This latter depiction refers to the Widow of Zarephath, who is not considered a major figure today. A fifth narrative, *Elijah and the Widow*, is on the south wall in an area where it has been assumed (but not by all) the women sat during service.³¹⁶

Para essa autora a violação do segundo mandamento e a adequada inclusão das mulheres na sinagoga foram provavelmente consideradas preços pequenos a se pagar para a sobrevivência final daqueles judeus na diáspora.

No já mencionado artigo *The civilian military Jewish community in Dura Europos*, Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky fazem uma análise das pinturas relacionando-as com o militarismo romano. Para eles, a segunda sinagoga ou, conforme as palavras deles, a “sinagoga reformada” contém iconografia militar

³¹⁵ Id., 1941, p. 201-202.

³¹⁶ STEINBERG, op. cit., 464.

romana, pois muitos dos judeus da comunidade de Dura Europos seriam militares servindo ao exército romano. Os ramos do candelabro de sete braços, desenhado sobre o nicho da Torah, teria sido feito em semelhança ao padrão militar romano. Outros símbolos refletindo a cultura e a iconografia militar teriam sido feitos na parte inferior da fachada interior do nicho ou edícula. Uma faixa pintada em cada final traz desenhos simétricos de uma *pelta*, um escudo na forma semicircular. Segundo os autores, a *pelta* era um símbolo militar e aparecia nos capacetes dos soldados montados e também em cintos e itens militares encontrados em Dura Europos. No centro da faixa no fundo do nicho há um símbolo na forma de diamante com um disco no centro, que também aparece na fachada dos degraus dessa edícula. Esse símbolo frequentemente aparecia nas lâmpadas de barro dos samaritanos, que serviram o exército romano nos primeiros séculos da era comum. Deste modo, esses autores afirmam sobre esse aspecto do militarismo nas pinturas:

It is argued above that the majority of Symbols, Jewish and otherwise, decorating the *aedicule* of the 'Rebuilt synagogue' incorporate and reflect elements of Roman military culture. This lends weight to suggest that a significant proportion of the synagogue members came from a military background. (...) There is evidence that Jews were serving in the Roman army both as individual soldiers as well as in groups. This suggests the existence of Jewish military units in the Roman army during the first centuries AD.³¹⁷

Outra parte da sinagoga que traria alguns símbolos do militarismo romano é o teto. As telhas do teto, segundo Ben Zion Rosenfeld e Rivka Potchebutzky, contêm telhas com inscrições ou símbolos apotropaicos e também telhas com vários símbolos como animais, plantas, flores, frutas, cabeças de mulheres e símbolos do zodíaco. Quanto à presença dos símbolos do zodíaco na decoração da sinagoga, uma questão ainda não resolvida, eles especulam que a intenção pode não ter sido a de representar o zodíaco, mas sim devido ao fato de que os signos representavam os diferentes emblemas das legiões romanas. Estes emblemas no teto poderiam significar, portanto, a representação das insígnias militares dos membros veteranos militares da sinagoga bem como novos soldados. Os autores resumem seu pensamento sobre a decoração da sinagoga de Dura Europos desta forma:

³¹⁷ ROSENFELD e POTCHEBUTZKY, op. cit., p. 214-125.

The community expressed its unique culture in the synagogue's frescos. It illustrated its beliefs and symbols, integrating them with symbols of Roman military culture throughout the assembly hall. These embellishments were a form of unique cultural expression, but also demonstrated loyalty to the local Roman government. Serving both sides, this was desirable during this troubled times.³¹⁸

Stefanie Weisman também defende a presença de militarismo na sinagoga de Dura Europos e atribui o seguinte significado para esse fato:

The paintings convey the idea that those who worshipped the true God would be triumphant in battle, which would have been an attractive prospect to soldiers garrisoned in the city. Thus, like the pagan temples at Dura, the synagogue could well have been a place of hope and spiritual guidance for some members of the Roman army.³¹⁹

3.5..4.4. O significado dos afrescos

Mais importante que a descrição das cenas, contudo, é tentar discernir o significado dessas para a comunidade judaica de Dura Europos. Apesar de haver apontamentos por parte de alguns autores no sentido de que o judaísmo de Dura Europos era sectário, segundo Steven Fine³²⁰, a maioria dos estudiosos defende a concepção de que era um judaísmo compatível com o judaísmo rabínico normativo. Nesse caso, infere-se que os judeus emprestaram as formas artísticas e os símbolos do politeísmo, mas para representar cenas inspiradas na Bíblia Hebraica. Assim, os estudiosos do tema buscam esclarecer qual a afirmação religiosa da comunidade por meio dessas imagens, uma vez que parece que não era meramente uma questão de ornamentação artística ou decoração, mas sim de concepção de um significado a partir da arte visual.

Um dos primeiros estudiosos a se debruçar sobre o tema, Robert du Mesnil du Boisson³²¹, foi também um dos primeiros a se dar conta de que as pinturas da

³¹⁸ Id., 2009, p. 221.

³¹⁹ WEISMAN, op. cit., p. 31.

³²⁰ FINE, Steven. **Where God dwells: a child's history of the synagogue** /Steven Fine and Leah Bierman Fine. Los Angeles: Torah Aura Productions, 1999.

³²¹ BUISSON, Count Robert du Mesnil. **Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J. C. Rome:** Pontificio Instituto Bíblico, 1939.

sinagoga de Dura Europos não eram um acumulado de cenas bíblicas desconexas, mas conjuntos coerentes de imagens.

Bernard Goldman³²² descreve esse tipo de arte presente nas sinagogas da Antiguidade, da qual Dura Europos faz parte, como ideográfica, por ter essa intenção de representar elementos espirituais da história dos hebreus com a intenção de transmitir um significado sem ferir o segundo mandamento:

These naive essays in human figures and pictorial composition are best described as ideographs. This is an art which is not just a handmaiden to the religion it serves; it is not illustrative. It is an ideographic summarizing of elements of the spiritual history of Hebrews. [...] We may speculate that the Jews, self-conscious in their deliberate straying from the letter of the Law, found psychological relief in the utilization of an ideographic style which did not create a "likeness".³²³

Rachel Wischnitzer-Bernstein³²⁴ observa que as cenas presentes na sinagoga de Dura Europos não são ilustrações que buscam retratar um livro bíblico ou parte dele, mas ocorreu ali a seleção de episódios provenientes de diferentes livros bíblicos com a intenção de transmitir uma ideia. As pinturas foram concebidas como um todo e sistematicamente organizadas a fim de expressar essa ideia.

Do mesmo modo, Joseph Gutmann³²⁵ explica que as pinturas afresco da sinagoga em Dura Europos não eram uma explicação para o texto bíblico. Ao contrário, essas pinturas eram delimitadas por temas definidos, propositalmente escolhidos de diferentes livros da Bíblia Hebraica e de literatura extra bíblica, com o objetivo de expor, em uma forma análoga, um programa litúrgico-teológico do judaísmo contemporâneo.

Marie Henriette Gates³²⁶ demonstra que em Dura Europos as pinturas em paredes foram dedicadas pelos devotos de vários cultos como símbolo da piedade religiosa do grupo. Sendo assim, a comunidade judaica de Dura Europos se

³²² GOLDMAN, Bernard. **The question of a Judaic Aesthetic in Ancient synagogue art.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 295-304.

³²³ Id., 1961, 299-300.

³²⁴ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Jewish pictorial art in the Classical Period.** Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961.

³²⁵ GUTMANN, Joseph. **Hebrew manuscript painting.** New York: G. Braziller, 1978.

³²⁶ GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

apropriou das práticas locais para expor uma narrativa ilustrativa da história da fé judaica - de Moisés e o Êxodo, a Arca da Aliança, o Templo de Salomão e cenas de libertação e profecia - que servia para reafirmar mais vividamente a estreita ligação entre a comunidade local, como povo de Israel, e Deus.

Também afirma Erwin R. Goodenough³²⁷ que os judeus não estavam emprestando os símbolos e as técnicas de pintura politeístas para ornamentação, mas para dizer alguma coisa a partir disso em termos judaicos. Bem como Kessler, para quem a forma era apenas um meio, não um propósito.

Robert Louis Wilken³²⁸ defende ponto de vista similar aos já apresentados acima:

Though the subject matter of these paintings is taken from the Jewish Bible, they are not simply a visual representation of the biblical narrative. They reflect a conscious selection of scenes from the Scriptures that were of special significance for the Jews living in this third-century frontier town. The Bible presented on the walls at Dura is an interpreted book reflecting the piety and practices of the community that had commissioned the paintings.³²⁹

A partir dessas argumentações é possível inferir que o conteúdo espiritual era a única razão para o trabalho de pinturas afresco com representações humanas realizado na sinagoga de Dura Europos.

Em relação à escolha das cenas bíblicas, Robert du Mesnil du Boisson desenvolveu um esquema ideológico em que as pinturas são agrupadas em três registros ao longo das paredes da sala de oração da sinagoga. O registro superior destinar-se-ia a evocar aspectos nacionais da história judaica. O registro do meio referir-se-ia a problemas litúrgicos. E o registro inferior serviria para a transmissão de ensinamentos morais aos membros da comunidade. Essa ideia foi posteriormente refutada por vários estudiosos.

Michael Rostovtzeff acreditava que não havia uma ideia única que unisse todos os painéis da sinagoga. Para ele os painéis ilustram eventos individuais sem conexões uns com os outros e que estes, na verdade, estavam relacionados a

³²⁷ GOODENOUGH, Erwin R. **Interpreting the Art of the Synagogue at Dura-Europos**. Jewish symbols in the Greco-Roman period. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

³²⁸ WILKEN, Robert Louis. **The novelty and the inescapability of the Bible**. The reception and interpretation of the Bible in Late Antiquity: proceedings of the Montreal colloquium in honor of Charles Kanngiesser, 11-13 October, 2006. /Edited by Lorenzo Di Tomaso & Lucian Turcescu.

³²⁹ Id., 2006, p. 4.

leituras litúrgicas específicas, canônicas e não canônicas, ajudando a congregação a visualizar alguns dos episódios enquanto eles eram lidos na sinagoga. Para esse autor vários artistas trabalharam no projeto da sinagoga em diferentes momentos e não há unidade de significado entre os painéis. Porém, muitos dos estudiosos da sinagoga de Dura Europos defenderam a presença de um tema teológico único ao longo de todas as pinturas, que tinha o objetivo de transmitir uma ideia messiânica.

Descreve Franz Landsberger³³⁰ que a função das imagens era exaltar o desejo de restauração de Israel e do Templo de Jerusalém, sendo esta a mensagem messiânica por trás das cenas selecionadas para compor os afrescos da sinagoga de Dura Europos.

Nessa mesma linha de raciocínio segue Rachel Wischnitzer-Bernstein no artigo *The Samuel cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura-Europos*³³¹ ao afirmar que após o fracasso da insurreição de Bar Kochba muitas profecias foram reinterpretadas nos dias de domínio romano. Os mestres tanaítas procuraram entender o propósito divino por causa do desapontamento com o curso da história, buscando na Bíblia Hebraica analogias para a situação contemporânea. Nesse contexto, os séculos II e III EC foram importantes na história judaica, pois depois de repetidos fracassos do movimento nacional de libertação política as aspirações começaram a tomar um contorno messiânico e escatológico, e as pinturas da sinagoga de Dura Europos refletiriam as preocupações dessa realidade transitória, que antecederia a restauração de Israel. Desse modo ela defendeu que nas pinturas da sinagoga Abraão incorpora a era dos patriarcas, Moisés representa o período do Êxodo e Samuel aponta para a era de construção do reino, sendo essas as três eras que correspondem aos principais períodos da história de Israel. Segundo essa autora esse era um esquema típico dos escritos religiosos daquele período. E a esse esquema tríptico foi acrescentada nas pinturas uma quarta era, o tempo do Messias. Especificamente sobre o que se refere ao ciclo de Samuel nas pinturas, a autora acredita que a intenção era transmitir a ideia de *Instituição do Reino*, ou em termos da situação contemporânea, carregar as expectativas de triunfo sobre as tribulações

³³⁰ LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

³³¹ WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **The Samuel Cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura-Europos**. Proceedings of the American Academy for Jewish Research, Vol. 11 (1941), pp. 85-103.

daquele momento. Outro apontamento importante feito por Rachel Wischnitzer-Bernstein é o de que esse método de transmitir ideias e emoções por meio de paralelos históricos e alegorias, o método usado na criação da iconografia da decoração dessa sinagoga, era algo característico da literatura rabínica dos séculos II e III EC, o que sugere uma estreita colaboração entre os artistas e os líderes rabínicos da comunidade judaica de Dura Europos.

Michael Avi-Yonah³³² afirmou que as imagens representavam a esperança de redenção para o povo judeu, e mais do que exaltar a prosperidade presente, os judeus de Dura Europos visavam à redenção futura.

Ernest Namenyi³³³ defendeu que as pinturas não visavam ilustrar literalmente a Bíblia Hebraica, mas expor uma transcrição imaginada da concepção messiânica na forma como, no século III EC, ela animava o espírito judeu na Palestina e na Mesopotâmia.

Jacob Neusner³³⁴ informa que as academias judaicas da Babilônia do começo do século III EC possuíam algum tipo de tradição mística e, por isso, ele defende que a importância dada a Ezequiel nas pinturas, e outros detalhes, se corretamente discernidos, demonstram várias especulações místicas tradicionais do judaísmo babilônio por volta de 220 EC. Deste modo, para ele não é surpreendente o fato de que outros autores identificam tradições místicas e sincréticas no judaísmo de Dura Europos. Quanto à rededecoração da sinagoga, ocorrida por volta de 245 EC, ele observa esse acontecimento do ponto de vista do contexto do estado das religiões em geral no período iraniano sassânida mais recente que, mais do que qualquer outro período, apresentou grande variedade e criatividade, assim como, para ele, nenhum outro lugar apresentou tanta variedade e vitalidade do que a Mesopotâmia.

Edna Garte³³⁵ enfatiza que a ressurreição é um importante tema das pinturas, sendo simultaneamente entendida como uma ressurreição histórica, escatológica e espiritual. Para ela, ilustrações de renascimento da nação israelita na história bíblica,

³³² AVI-YONAH, Michael. **Synagogue architecture in the classical period**. Jewish Art: an illustrated history/ Edited by Cecil Roth. Tel Aviv: Peli - P.E.C. Printing Works Ltd., 1961. p. 155 – 190.

³³³ NAMENYI, Ernest. **A essência da arte judaica**. Tradução de Miriam Sambursky. – Rio de Janeiro. Edições Biblos Ltda., 1966.

³³⁴ NEUSNER, Jacob. **Judaism at Dura-Europos**. History of Religions, Vol. 4, No. 1 (Summer, 1964), pp. 81-102.

³³⁵ GARTE, Edna. **The theme of resurrection in the Dura-Europos Synagogue paintings**. The Jewish Quarterly Review. Vol. 64, No. 1 (Jul, 1973), pp. 1-15.

da ressurreição messiânica e do renascimento espiritual do indivíduo parecem temáticas de uma ideia básica, qual seja, a promessa de renascimento após a morte literal ou figurativa. Além disso, a autora crê que algumas das pinturas sugerem vitória messiânica e restauração, nas quais a ressurreição é uma parte importante. E para corroborar esta tese ela afirma ainda que as inscrições encontradas em grego, aramaico e iraniano na sinagoga parecem também especificar a ênfase no renascimento e no fim próximo. Sobre isso a autora menciona o seguinte ponto de vista: “The idea of revival, or eternal life coming at the point of death, is widespread in Judaism as elsewhere. A basic purpose of the Dura paintings seems to have been to remind the worshipper of this promise of resurrection.”³³⁶

No mesmo sentido, Erwin Goodenough afirma que quase todos os estudiosos sobre as pinturas de Dura Europos consideram que várias ideias, principalmente escatológicas e messiânicas, guiaram os artistas na seleção e organização das cenas bíblicas, especialmente ao considerarem a pintura com a cena de Ezequiel no Vale dos Ossos Secos como uma visão escatológica da “Restauração da Vida Nacional”. Goodenough identificava a comunidade judaica local como sendo formada por não participantes da estabelecida tradição do judaísmo rabínico da Palestina e da Babilônia e que as pinturas não eram representações de cenas bíblicas, mas alegorização dessas. Os judeus que produziram essas imagens seriam não somente helenizados, mas, principalmente, místicos e “espirituais”, em contraste com o estrito legalismo dos rabinos. Para ele o tema central das pinturas é a subida mística da alma e a esperança de triunfo sobre a morte, isto é, a ressurreição. Assim, as cenas bíblicas demonstram a aceitação de ideias místicas sugeridas pelo vocabulário simbólico dos judeus de fora do mundo greco-romano. Os judeus de Dura Europos estariam, segundo seu pensamento, interpretando a *Torah* de um modo profundamente místico.

Kurt Weitzmann e Herb Kessler³³⁷ também defenderam que a seleção e arranjo das imagens dão origem a um complexo pictórico centrado num tema messiânico de libertação, representado simbolicamente pelo Templo e elementos intimamente associados a ele, como os profetas, os objetos rituais e uma

³³⁶ Id., 1973, p. 15.

³³⁷ WEITZMANN, K. and Kessler, H.L. **The fresco of the Dura synagogue and Christian art.** Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

reprodução abstrata do sacrifício de Isaac, complementados pelas narrativas bíblicas das paredes laterais da casa de assembleia.

Por outro lado, existem visões parcialmente contrárias ou totalmente contrárias à existência de temas místicos nas pinturas da sinagoga de Dura Europos.

Elias J. Bickerman³³⁸ insere a decoração da sinagoga de Dura Europos no contexto da arte religiosa em geral no século III EC. Para ele, a decoração da casa de oração da sinagoga de Dura Europos foi propositalmente desenhada para ilustrar o poder do Deus cultuado naquela sala, mostrando as ações maravilhosas realizadas por Ele. Segundo esse autor, a grande preocupação daquela época era a salvação individual, e a ressurreição era parte do credo judaico, e também de religiões politeístas. Outra inferência feita em seu texto é a de que o uso de símbolos politeístas e a semelhança das pinturas da sinagoga com personagens retratados pelos povos e religiões politeístas se deve ao fato de que a civilização daquele momento era sincrética e, além disso, um neófito não se sentiria aturdido dentro da sinagoga, pois os símbolos mágicos da vida eterna presentes na sinagoga eram os mesmos que ele já conhecia. Assim, a sinagoga falava aos judeus, mas também aos politeístas por meio de suas pinturas. Isto porque a sinagoga exemplifica a competição religiosa do século III EC pela alma do homem (e dinheiro, segundo o autor) e, conseqüentemente, a necessidade do uso da arte naquele momento para adquirir novos fiéis e assegurar a fidelidade do rebanho. Os judeus tinham que mostrar que seus protótipos de salvação eram não menos atrativos e não menos poderoso que os dos cristãos e politeístas. Deste modo, a ideia dos rabinos e membros responsáveis pelas pinturas em sinagogas naquele período histórico, de declínio do politeísmo e ascensão do cristianismo, era a de que eles não precisavam combater a superstição quando era possível subordiná-la à religião dos patriarcas, e não era preciso entrar em polêmicas contra a idolatria na medida em que ela não era uma ameaça, pois não afetava com intensidade o pensamento dos judeus. Nas palavras de Elias J. Bickerman a arte na sinagoga de Dura Europos era parte de um contexto em que a arte religiosa em geral tinha as seguintes características: “It was

³³⁸ BICKERMAN, Elias J. **Symbolism in the Dura synagogue: a review article.** The Harvard Theological Review. Vol. 58, No. 1 (Jan., 1965), pp. 127-151.

a prospective and magical art of religious advertising for health, happiness and eternal life”³³⁹.

Ann Louise Perkins³⁴⁰ defende que as pinturas da sinagoga retratam cenas da história judaica, com uma ênfase definida na intervenção divina, que é representada pela mão de Deus aparecendo em alguns dos painéis.

Carl Hermann Kraeling³⁴¹, a partir do tratamento que ele observou sobre a história sagrada de Israel nas pinturas, fez inferências sobre a perspectiva religiosa da comunidade judaica de Dura Europos, que ele acreditava ser formada, em sua maior parte, por judeus rabínicos “normativos”. Primeiramente, ele defendeu o ponto de vista de que as pinturas demonstram o interesse da comunidade judaica de Dura Europos na continuidade da história sagrada de Israel e, por isso, os painéis são uma progressão bem organizada de cenas do período dos patriarcas, Moisés e Aarão, dos primeiros dias da monarquia, durante o período profético, o exílio, o período pós-exílio, até a esperada era messiânica como visualizada pela profecia. Segundo, ele afirmou que essa história retratada nas pinturas envolve concretamente a nação israelita como um todo. Terceiro, ele defendeu que os eventos da história israelita no tempo e no espaço são para os indivíduos e para a nação uma expressão completamente satisfatória de suas aspirações religiosas e ideais. Também disse Kraeling que a piedade exposta e inculcada por meio das pinturas encontra sua expressão plena na observância literal da lei. E ele defendeu também a concepção de que devido ao interesse dos judeus de Dura Europos no processo histórico, no povo de Israel, e na literal observância da lei, é que as pinturas incluem cenas mostrando como aquelas pessoas e nações que se opuseram aos propósitos de Deus e Seu povo foram aviltadas e destruídas. Assim, Kraeling resume seu ponto de vista sobre as pinturas e os propósitos da comunidade judaica local por meio delas:

In other words, the religious problem which the synagogue paintings reflect is not that of individual's search for participation in true being by the escape of the rational soul from the irrational desires to a higher level of mystic experience, but rather that of faithful participation in the nation inherited

³³⁹ Id., 1965, p. 145.

³⁴⁰ PERKINS, Ann Louise. **Art of Dura Europos**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

³⁴¹ KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue**. New Haven: Yale University Press, 1979.

Covenant responsibilities as a means of meriting the fulfillment of the divine promises and of making explicit in history its divinely determined purpose.³⁴²

Kraeling acreditava que se sua interpretação das pinturas estivesse correta, que estas revelam então, da parte de quem as encomendou, uma devoção intensa e bem afirmada às tradições do judaísmo, um contato próximo com ambos os centros do pensamento judaico da Palestina e da Babilônia, e um profundo entendimento dos problemas peculiares e necessidades de uma comunidade que vivia num ambiente religioso extremamente competitivo e numa posição política exposta. Para ele, os judeus de Dura Europos eram pessoas fiéis à *halakhah*.

Paul V. M. Flesher³⁴³ afirma que existe um consenso acadêmico de que as pinturas da sinagoga de Dura Europos estavam imbuídas de crenças messiânicas, segundo as quais um Messias da linhagem do rei Davi viria no futuro para trazer paz ao mundo. De acordo com esse consenso, a maior evidência da presença de crenças messiânicas na sinagoga de Dura Europos advém da cena retratada no meio do grande painel central localizado acima do nicho da *Torah*, em que uma figura identificada como Davi aparece tocando uma lira diante de alguns animais, assim como as pinturas que eram feitas de Orfeu, poeta da mitologia grega, que era comumente representado tocando uma lira para acalmar animais selvagens. A figura de Orfeu foi apropriada pelos judeus de Alexandria no século II AEC. Deste modo, o Davi representado na sinagoga de Dura Europos não seria o Davi bíblico, mas uma figura ideal que só poderia ser o futuro Messias. Esta ideia foi defendida, por exemplo, por H. Stern³⁴⁴, no artigo *The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos*, no qual ele afirma que para o mundo “pagão” a imagem de Orfeu encantando as feras era o símbolo, por excelência, de um estado de paz celestial, isto é, de uma Era de Ouro, e que na sinagoga, da mesma forma, foi utilizada para ilustrar, de um modo geral, uma Era de Ouro do Messias. Entretanto, para Paul V. M. Flesher essa interpretação é errônea, pois essa pintura foi refeita várias vezes durante a existência da sinagoga e análise computadorizada de fotografias da pintura feitas

³⁴² Id., 1979, 351.

³⁴³ FLESHER, Paul V. M. **Rereading the reredos: David, Orpheus and messianism in the Dura-Europos synagogue.** Ancient synagogues: historical analysis and archaeological discovery. /Edited by Dan Urman, Paul Virgil McCracken Flescher. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994.

³⁴⁴ STERN, H. **The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos.** Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 21, No. 1/2 (Jan./Jun., 1958), pp. 1-6.

por ele demonstra que a pintura representa o Davi bíblico e seu importante papel durante sua vida, não tendo identificação com Orfeu ou o Messias. Para este autor, ao contrário, as pinturas da sinagoga de Dura Europos são cenas que retratam o passado de Israel e a unidade de todos os judeus em torno de uma ancestralidade comum, uma ênfase que era importante para uma comunidade fronteiriça isolada da diáspora como era o caso da comunidade judaica de Dura Europos. Sobre isso, portanto, ele escreve:

The scenes refer to the past and depict the unity of all Jews through their common ancestry. This emphasis on the peoplehood of Israel is an important theme in nearly every form of Judaism. It would have been particularly significant to Dura's Jews, who would have been constantly reminded of Israel scattered condition by their isolation in an out-of-the-way diaspora town like Dura.³⁴⁵

Deste modo seriam pinturas que exaltam a formação da nacionalidade de Israel com os patriarcas e a unificação do povo de Israel sob Davi, colocado como o pai dos antepassados, além de representações das intervenções miraculosas realizadas por Deus na história de Israel, como a abertura do Mar Vermelho sob a liderança de Moisés, a ressurreição do filho da viúva por meio de Elias, a destruição dos ídolos no Templo de Dagon e a restauração dos ossos secos através de Ezequiel, bem como cenas representando o Tabernáculo e o Templo de Jerusalém. A persistência dos pesquisadores da sinagoga de Dura Europos na interpretação messiânica e escatológica das pinturas é vista por Paul V. M. Flesher como consequência de uma noção acadêmica difundida de que o messianismo foi uma ideia que apareceu em torno do judaísmo nesse período e perdurou por alguns séculos, mas ele ressalta que nem todos os tipos de judaísmo eram messiânicos e estudos mais recentes demonstram que a maioria dos grupos judaicos não incorporaram ideias messiânicas em seu pensamento.

Nas pinturas, Robert Doran³⁴⁶ enfatiza que estão presentes símbolos de fertilidade, os principais símbolos bíblicos – o Êxodo, o Templo, o sacerdócio de Arão, o sacrifício de Isaac, a unção de Davi – e, mais audaciosamente, os eventos do Livro de Ester, com os judeus triunfando sobre os persas; as narrativas bíblicas

³⁴⁵ FLESHER, op. cit., p. 3

³⁴⁶ DORAN, Robert. **Jews in the Roman Empire**. In: Birth of a worldview: early Christianity in its Jewish and Pagan context. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

de 1 Samuel 5:1 – 8, onde o deus filisteu Dagon é destruído em Ashdod; a história de Elias triunfando sobre os sacerdotes de Baal (1 Reis 18); e a visão de Ezequiel da restauração nacional por meio da restauração dos ossos secos (Ezequiel 37). Para este autor as pinturas evidenciavam uma distinta autoconsciência judaica:

These are scenes of Jewish triumph and restoration over surrounding enemies and defeat. Such depictions would bolster the self-esteem of a minority community, but the boldness and beauty of these paintings suggest a self-confident Judaism, secure in its heritage and traditional values.³⁴⁷

Eva Steinlauf³⁴⁸ afirma que o primeiro propósito da comunidade judaica de Dura Europos ao realizar as imagens era reafirmar sua identidade, pois ao lembrar sua história eles examinariam as ações dos antepassados e aprenderiam lições para o futuro e também teriam uma fonte de inspiração de força para superar as dificuldades do presente. Eva Steinlauf assim coloca essa questão:

One can say that the Jews of Dura, by depicting their Biblical stories, were also recalling their great heritage or historical past, and repeatedly reminding the viewer of victories which came through their faith and service of God. At the same time, they also show Jewish survival after defeat. The Hebrew prophets were the first to recognize that a weak nation that remembers its defeats can survive better than a strong nation that forgets its victories. The inspiring quality of the Bible could have been important for a Jewish community located on Euphrates, far away from the center of their homeland.³⁴⁹

Lee I. Levine³⁵⁰ considera que a maior parte da literatura acadêmica sobre a sinagoga de Dura Europos se devotou a analisar o significado das cenas e concorda que elas representam pontos altos da narrativa bíblica, quando a mão de Deus era evidente em guiar o destino do povo judeu. É assim que também Shalom Sabar analisa as imagens ao dizer que muitos dos cuidadosamente selecionados episódios bíblicos mostram os heróis do passado judaico em seus melhores e mais gloriosos

³⁴⁷ Id., 1999, p. 53.

³⁴⁸ STEINLAUF, Eva. **The frescoes of the Dura-Europos synagogue: multicultural traits and Jewish identity**. Department of Jewish Studies (Master degree dissertation). McGill University. Quebec: Montreal, 2004.

³⁴⁹ Id., 2004, p 88.

³⁵⁰ LEVINE, Lee. I. **The Hellenistic-Roman diaspora CE 70 – 235: the archaeological evidence**. The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

momentos, realizando milagres e guiando seu povo para vitórias militares e espirituais. As pinturas, por este ponto de vista, mostrando o orgulho da herança judaica apontam para melhores condições, sentimentos piedosos de gratidão e esperanças de que a sorte da comunidade não seria alterada nos próximos anos.

O principal objetivo, segundo Ernest H. Gombrich³⁵¹ era recordar aos que contemplassem os murais as ocasiões em que Deus manifestara seu poder, isto é, instruir o povo nos fundamentos da fé judaica e fazer lembrar aos que contemplavam as figuras a manifestação do poder de Deus. Como aponta Karen B. Stern³⁵², as pinturas podem ter sido feitas para criar um céu artificial e uma paisagem que remetia a casa de oração ou sala de assembleia da sinagoga aos tempos bíblicos e solicitava a súplica do divino pelos judeus, prosélitos e outros acólitos que frequentavam a sinagoga.

Jás Elsner³⁵³, ao enfatizar os vários temas bíblicos selecionados para a decoração, afirma que há nelas uma forte ênfase no que pode ser denominado de imagens ativamente “antipagãs”. Também para ele, a despeito da identidade precisa das imagens e sua relação com textos bíblicos específicos e o mais amplo significado das pinturas como um todo, elas parecem apresentar uma meditação visual sobre templos – judeus e politeístas – que influenciam uns sobre os outros em termos inequívocos. Ao mencionar o afresco com as pinturas das figuras de Abraão e Isaac, Elsner afirma que enquanto essas imagens foram, em geral, interpretadas como anticristãs, pois os cristãos se apropriaram das narrativas de Abraão e Isaac como uma tipologia cristã, ao contrário, elas devem ser entendidas como afirmações internas da identidade judaica. Como a Menorah e o Templo no afresco do Santuário da Torah, este afresco define o judaísmo por sua específica (e divinamente ordenada) rejeição do sacrifício humano e sua igualmente divinamente ordenada adoção do padrão de sacrifício animal, reafirmadas pelo painel de Elias, com sua alusão aos rivais politeístas. O autor afirma, portanto, que não há dúvida de que os afrescos da sinagoga de Dura Europos ativamente promulgaram o judaísmo

³⁵¹ GOMBRICH, ERNEST. HANS. **A história da arte**. 15ª ed. Editora Guanabara Koogan S.A., 1993.

³⁵² STERN, Karen B. **Mapping devotion in Roman Dura Europos: a reconsideration of the Synagogue ceiling**. American Journal of Archaeology, Vol. 114, No. 3 (July, 2010), pp. 473-504.

³⁵³ ELSNER, Jás. **Cultural resistance and the visual image: the case of Dura Europos**. Classical Philology, vol. 96, No. 3 (Jul., 2001), pp. 269-304.

denegrindo as outras religiões, especificamente as religiões do ambiente sírio local. Eis o cerne da explicação de Jáś Elsner:

There is no doubt that the Synagogue frescoes actively promulgate Judaism by denigrating other religions. These are specifically the religions of the local Syrian environment – the worship of Baal and Dagon, as represented in Scripture, and their contemporary Durene successors such as Bel and Adonis. In particular, the Jewish frescoes strike at the two key items in pagan religious practice (at least as emphasized by the frescoes and sculptures we have looked at) – namely, the idolatrous worship of polytheistic deities in the form of statues and the specific act of sacrifice. Of course, all this can easily be explained away – if that is what one wants to do – as simple the illustrations of a text set in the distant ancestral myth-history of the Hebrews. In other words, one may reject the implication that the Synagogue frescoes are a commentary on the contemporary Durene environment. I think this view is certainly possible, but as insistence on its exclusive correctness would be naive.³⁵⁴

Jáś Elsner acredita também que as imagens dos afrescos – tanto da sinagoga, do batistério cristão e do templo do mitraísmo – eram formas de resistência religiosa e cultural privada, focadas nas mitologias exclusivas e recônditas visualizadas por suas imagens, que simplesmente ignoravam e até mesmo revertiam todas as normas da religião greco-romana. Além disso, para este autor, as imagens da sinagoga são as que demonstram mais explicitamente e inequivocamente essa resistência, uma vez que sua mitologia visual num senso fundamental se dedicava a refutar nos deuses e rituais não judeus. A resistência cultural dos judeus, por essa visão, seria contra as religiões politeístas locais, o que não necessariamente era contra as sanções da lei romana, mas implicitamente a sinagoga estava afirmando a supremacia monoteísta e exclusiva de um Deus que não tinha relação nenhuma com o Império Romano. Para esse autor, no contexto de uma cidade romana poliglota de fronteira na Síria, as várias imagens sacras de Dura Europos evocam um conjunto inter-relacionado de definições religiosas e propagação de identidade cultural por meio da arte, dentro do qual o problema da resistência cultural não podia ser negado.

Enfim, a arte figurativa judaica do período clássico refletia fielmente sua ideologia e seu simbolismo, a atmosfera e os anseios da época. A arte judaica tinha criado, pela primeira vez, em linguagem pictórica, uma série de figuras inspiradas pela Bíblia e formando um todo conceitual. Tolerada inicialmente, e depois colocada

³⁵⁴ Id., 2001, p. 299.

sob a orientação dos líderes da sinagoga, essa arte desempenhou uma função vital, como elemento educacional e como fonte de inspiração.

CONCLUSÃO

O objetivo da pesquisa foi apresentar um estudo sobre a representação humana na sinagoga de Dura Europos, datada do século III EC, na Síria, à luz do interdito bíblico sobre confecção e adoração de imagens, um aspecto único e peculiar da religião israelita.

Presente no Decálogo, tendo sido redigido no livro do Êxodo (Ex 20, 4-5), e repetido no livro do Deuteronômio (Ex 5, 8-9), o interdito estabelece que os israelitas não poderiam confeccionar para si “imagem de escultura” de nada do que se assemelhe ao que existe sobre a face da terra.

Ainda no livro do Deuteronômio, outro versículo bíblico vem complementar o Decálogo no que se refere à representação humana, pois afirma que os israelitas não deveriam fazer para si imagem de escultura na forma de ídolo “semelhança de homem e mulher”.

O estudo dos textos bíblicos aliado à análise sobre a bibliografia das obras de referência sobre o tema levou à conclusão de que o interdito não proibia que os israelitas confeccionassem qualquer tipo de imagem, mas apenas aquelas feitas com o intuito de serem adoradas, ou seja, ídolos que eram utilizados em cultos de idolatria, seja de YHWH, o Deus de Israel, ou de outros deuses cultuados à época por outros povos. A religião israelita deveria manter-se fiel a YHWH, o Deus único, que não poderia ser representado por nenhuma imagem, uma vez que não há como representar o criador por meio de qualquer substância ou criatura que Ele tenha criado, pois nenhuma forma de Deus foi vista pelos israelitas e, além disso, YHWH deveria permanecer inacessível ao homem.

Após essa conclusão, foi feita a análise de como o tema da idolatria e das imagens foram tratados nos demais livros do cânone da Bíblia Hebraica. Essa análise abordou os livros da *Torah*, os livros proféticos e os Escritos.

Observou-se como os livros da *Torah*, e em particular o livro do Deuteronômio, demonstram preocupação com a questão da idolatria, e tentam banir essa prática do seio da comunidade israelita, e também se observa que esses livros atestam a presença de imagens entre israelitas, como os *terafim*, que tinham forma humana, mencionado nos relatos sobre Raquel no livro do Gênesis, e os querubins,

com cabeças humanas, que aparecem no relato sobre a construção da arca da Aliança e do Tabernáculo no livro do Êxodo.

Nos livros proféticos, a condenação aos ídolos e à prática da idolatria é lugar comum.

Esses livros apresentam uma série de relatos nos quais os israelitas cultuam deuses estrangeiros. Os livros proféticos fazem referência a alguns dos deuses comumente cultuados pelos povos circundantes de Israel à época, como Baal e Asherah. Especificamente no livro de Jeremias aparece a figura da Rainha dos Céus. E aparece nesses livros também o *efod*, que, em geral, tratava-se de uma vestimenta especial dos sacerdotes, mas que em alguns desses textos eram uma referência a um ídolo.

Observa-se que os profetas procuravam desacreditar os ídolos ao compará-los a YHWH, o Deus de Israel. Afirmavam os profetas que os ídolos eram coisas vãs, vazias, sem utilidade alguma, meras obras de mãos humanas, que nada podiam fazer, pois eram mortos, em contraste com YHWH, que é o criador e controlador de todas as coisas, o Deus vivo. Os profetas também procuravam desacreditar aqueles que fabricavam os ídolos e os que prestavam culto a eles, denominando-os de tolos.

A idolatria foi metaforicamente comparada nos livros proféticos ao adultério, pois Israel era visto como a noiva de YHWH, ao qual devia fidelidade. Cultuar outros deuses era, portanto, semelhante a trair YHWH. As práticas idolátricas foram também comparadas nos livros proféticos, por meio de metáfora, com a prostituição.

Ademais, esses livros apresentam relatos de algumas imagens confeccionadas pelos israelitas em concordância com o interdito bíblico, como os querubins, confeccionados no Templo em Jerusalém.

A partir do estudo dos livros proféticos conclui-se que os profetas estabelecem a idolatria como a causa dos sofrimentos que recaíram sobre Israel no período, incluindo a destruição do Templo e as deportações para o exílio. Da mesma maneira, a restauração de Israel se daria por meio do abandono dos ídolos e da fidelidade exclusiva a YHWH.

Entre os Escritos, alguns salmos fazem referências à idolatria, especialmente o Salmo 115, que pontua a razão da ineficácia dos ídolos, que tinham todos os órgãos como os de um corpo humano, mas não podiam utilizá-los para nada, pois

estavam mortos. Além dos Salmos, o livro de Daniel e as Crônicas trazem muitas informações sobre os reis de Israel e Judá e a alternância de momentos de idolatria e fidelidade entre estes.

Em seguida, realizou-se uma análise histórica sobre a representação humana pelos israelitas na Antiguidade, nos períodos pré-monárquico, monárquico, pós-exílio e rabínico – pós 70 EC, período ao qual pertence a sinagoga de Dura Europos.

Verificou-se que os israelitas confeccionaram uma série de representações humanas nesse período, consideradas proscritas ou não. Os vestígios arqueológicos dessas imagens aparecem na forma de estatuetas de *terafim* e de deusas relacionadas à fertilidade, vasos com pinturas, moedas cunhadas com faces ou figuras humanas, painéis decorativos e retratos, arte sepulcral e, principalmente, na forma de decoração das sinagogas da Galileia e da diáspora construídas na Antiguidade.

Procurou-se contextualizar a confecção dessas representações no que se refere aos períodos históricos abordados, procurando se compreender a alternância entre momentos de restrição ao uso da representação humana com momentos de leniência em relação a ela.

O período do judaísmo rabínico em especial é importante nesse sentido por causa da compilação da lei oral israelita na *Mishnah*, na *Tosefta* e no *Talmud* palestino e babilônio, uma vez que tais compilações trazem uma série de observações e prescrições sobre a confecção de imagens pelos judeus nessa época.

Além disso, esse período é marcado pelo declínio do politeísmo no antigo Oriente Próximo e ascensão do cristianismo. Infere-se que essas influências externas acabaram por modificar consideravelmente a forma como os judeus se relacionavam com a questão da representação humana e, por isso, esse é um período da história judaica em que surgem diversas sinagogas decoradas com pinturas afresco e pisos mosaicos retratando cenas bíblicas e faces humanas, como a sinagoga de Dura Europos.

A última e mais relevante parte desse trabalho vem a seguir, com a análise sobre essa sinagoga de Dura Europos. Essa análise iniciou-se com uma apresentação sobre a instituição sinagoga, buscando abordar suas origens e função dentro do judaísmo.

A seguir, como o foco do trabalho é a sinagoga de Dura Europos, foi necessário desenvolver um panorama sobre os diversos aspectos relacionados a esse tema.

Esse panorama aborda, em primeiro lugar, a cidade de Dura Europos, na Síria, um centro urbano que recebeu diferentes influências culturais devido ao domínio grego, parto, romano e sassânida. Contudo, a cultura predominante na cidade era grega e parto.

Assim, observa-se que a arte de Dura Europos era profundamente influenciada pelo estilo parto de pintura, e pela prática típica da Mesopotâmia de decoração dos templos religiosos para diferenciá-los das casas comuns. A partir desses aspectos diversos templos religiosos que foram construídos na cidade possuíam características comuns entre si, como os planos arquitetônicos contendo um nicho para alocação da divindade (que no caso da sinagoga era utilizado para colocar os rolos da *Torah*) e a decoração com pinturas afresco realizadas de forma muito parecidas, diferenciando-se apenas pelo conteúdo específico de cada religião. A sinagoga de Dura Europos seguia todos os padrões arquitetônicos e artísticos específicos da cidade de Dura Europos.

Posteriormente, é apresentado um estudo sobre a comunidade judaica de Dura Europos, abordando o seu surgimento em função da atividade comercial e o seu crescimento a partir do estabelecimento de uma guarnição romana na cidade. Verificou-se que essa comunidade era formada basicamente por comerciantes e soldados, mas que havia também outros elementos sociais dentro dela. Era uma comunidade próspera e que dedicou parte de sua prosperidade à construção e decoração da sinagoga. Era também uma comunidade formada por pessoas vindas de diversas localidades próximas, e isso pode ser percebido pela presença de inscrições em línguas diferentes no teto da sinagoga. Era também uma comunidade localizada geograficamente próxima às academias de estudo onde estava sendo compilado o *Talmud* da Babilônia, e isso influenciou o conteúdo dos afrescos da sinagoga.

Verifica-se de forma mais aprofundada nessa parte do trabalho a questão do contexto histórico em que os judeus decidiram utilizar de forma mais incisiva as representações humanas nos afrescos e mosaicos das sinagogas, já anteriormente mencionado. Conclui-se que o desenvolvimento desse fenômeno está relacionado

com a compilação da lei oral, principalmente na *Mishnah* e no *Talmud*, com o declínio do politeísmo no Antigo Oriente Próximo e o relaxamento do conceito de idolatria no seio do judaísmo, e com a competição religiosa que se estabeleceu entre o judaísmo e o cristianismo nesse período. Além disso, pode se afirmar que havia especificamente em Dura Europos uma competição religiosa no que se refere ao aspecto decorativo dos templos. Em meio a essa competição religiosa era preciso manter o judaísmo atraente para os próprios judeus, pois as influências externas poderiam levar às conversões e à retração da comunidade judaica, e atraente também perante as outras religiões e templos da cidade, ou seja, atraente para outras pessoas que poderiam visitar a sinagoga.

O estudo sobre a sinagoga de Dura Europos em si mostrou que a sinagoga era um complexo arquitetônico com várias salas, localizado num bairro residencial. Essa sinagoga teve duas fases de construção.

A primeira sinagoga, datada do século II EC, foi adaptada a partir de uma construção residencial. Nela fora realizado um tipo de decoração na casa de oração, porém, era uma decoração simples e que envolvia apenas elementos florais e geométricos.

A segunda sinagoga, executada num momento de expansão e enriquecimento da comunidade judaica da cidade, no século III EC, era uma construção que ocupava o espaço de um quarteirão. A decoração dessa segunda sinagoga envolveu duas fases.

A primeira fase representou a decoração sobre o nicho da *Torah* com uma cena contendo símbolos do judaísmo, o templo e o sacrifício de Isaac (*Akedah*), representando um tipo de pintura simbólico.

As opiniões são divergentes quanto à data de decoração do teto: se foi decorado nesse momento ou posteriormente, junto com a confecção dos afrescos, mas pode se afirmar que sua decoração envolvia a representação de faces humanas femininas. A não representação de faces masculinas pode estar relacionada aos benfeitores da sinagoga e ao temor da prática da idolatria.

A decoração das paredes da casa de oração ou sala de assembleia envolveu a transição de um estilo de pintura alegórico ou simbólico para um estilo narrativo. Os afrescos apresentam cenas bíblicas a partir de um sistema de convenções artísticas típico do Oriente Próximo antigo que envolvia tanto o posicionamento do

personagem na cena, as técnicas narrativas, e o estilo de vestimenta dos personagens. Esses aspectos são indicações do modo como a comunidade judaica estava em contato com o cotidiano de sua sociedade.

Observa-se que as fontes de inspiração para o conteúdo desses afrescos foram os escritos rabínicos do período. Apesar de alguns estudiosos defenderem que as pinturas afresco da sinagoga de Dura Europos são evidências de um tipo de judaísmo sectário, a teoria mais aceita pelos pesquisadores é a de que as pinturas eram compatíveis com o judaísmo rabínico e baseadas nas *aggadot*, encontradas em livros midráshicos palestinos da época, no *Talmud*, no Gênesis *Rabba*, na *Tosefta*, ou, alternativamente, na liturgia da sinagoga.

Sobre as cenas retratadas, conclui-se que elas foram distribuídas pelas quatro paredes da casa de oração. Cada parede foi dividida em três registros, sendo o registro inferior, o mediano e o superior. Abaixo dos registros havia uma borda que também fora decorada com figuras de animais e faces humanas.

A principal parede da casa de oração era a parede oeste, de frente para a porta de entrada da sinagoga e onde se localizava o nicho da *Torah*. O registro inferior apresenta do lado esquerdo dois painéis representando no canto externo Elias revivendo o filho da viúva e no canto interno Mordecai, e o rei Assuero e a rainha Ester. O lado direito apresenta dois painéis representando no canto interno a unção de Davi e no canto externo a infância de Moisés e o faraó. Essas pinturas convergem sobre o nicho da *Torah*. No registro mediano, à esquerda no canto externo aparece Moisés ferindo a rocha e no canto interno Aarão e o Tabernáculo. No centro desse registro aparecem três afrescos pequenos representando Abraão, as gerações de Israel, e uma figura que causa dúvida, podendo ser Esdras ou Moisés lendo a lei. No lado direito, no canto interno aparece uma representação do Templo de Jerusalém e no canto externo a cena do retorno da Arca da Aliança. No registro superior dessa parede, aparecem do lado esquerdo dois painéis que foram encontrados danificados, mas que parecem retratar Salomão sendo ungido no canto externo e no canto interno Salomão e a rainha de Sabá. No centro desse registro localizam-se três afrescos pequenos retratando Moisés recebendo a lei, Davi como rei e Moisés e a sarça ardente. No lado direito do registro superior foi confeccionado um grande painel representando o Êxodo e a travessia do Mar Vermelho.

Na parede norte, o registro inferior contém um grande painel retratando o ciclo de Ezequiel. No registro mediano, um painel à esquerda representa a Batalha de Ebenezer e à direita há um painel muito danificado que provavelmente representa Ana e Samuel em Silo. O registro superior também danificado parece representar Jacó em Betel.

Na parede leste, na qual estavam localizadas as duas portas de entrada da sinagoga separadas para homens e mulheres, foram realizados dois painéis representando de um lado Saul e Davi no deserto de Zife e do outro lado a purificação do templo pelo sacrifício de Elias.

A parede sul apresenta no registro inferior três painéis, dos quais um não foi identificado devido ao estado de danificação, o outro parece representar o encontro de Elias com a viúva de Sarepta, e o terceiro painel, maior de todos eles, está representando a cena da vitória de Elias sobre os sacerdotes de Baal. No registro mediano um único e grande painel danificado onde estaria representada a construção do Tabernáculo. E o registro superior dessa parede não foi identificado pelos estudiosos.

Sobre conjunto dos afrescos, os estudiosos concordam que essas não são cenas bíblicas aleatórias, mas que existe um significado comum que permeia todas elas, uma vez que os afrescos têm uma finalidade didática de transmitir um ensinamento para a comunidade. Quanto a esse significado, conclui-se que existem divergências entre os estudiosos sobre o tema. Alguns desses estudiosos identificam um tema messiânico nas pinturas da sinagoga de Dura Europos. Outros estudiosos, contudo, acreditam que as cenas retratam momentos gloriosos da história de Israel para ilustrar os momentos em que Deus manifestou o seu poder em favor de seu povo contra os outros povos. Haveria também a intenção de rememorar o passado de Israel e a unidade dos judeus em torno de uma ancestralidade comum com a intenção de reafirmar a identidade judaica por meio da história gloriosa dos antepassados, e também com a intenção de apontar um futuro próspero e glorioso. Os afrescos foram, além disso, visto por alguns estudiosos como forma de se contrapor às influências externas, podendo assim ser considerados uma forma de resistência religiosa.

À guisa de conclusão, as cenas bíblicas presente nos afrescos da sinagoga retratam a história da salvação de Israel com a intenção de rememorar o passado

glorioso, mas também com o objetivo de criar expectativas positivas para o futuro diante de uma realidade presente que causava preocupação sobre a sobrevivência da comunidade judaica de Dura Europos e do judaísmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRIGHT, Willian F. **What were the Cherubim?** The Biblical Archaeologist. Vol. 1, No. 1 (Feb., 1938), pp. 1-3.
- AMÂNCIO, Moacir. **A gagueira de Moisés** (tradução-criação na Bíblia, no Talmud e no Zohar). Graphos. João Pessoa, vol. 11, n. 2, Dez./2009.
- AZRIA, Régine. **O judaísmo**. São Paulo: EDUSC, 2000.
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Tradução de Carlos Sussekund. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- Bíblia de Estudo Almeida. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- Bíblia de Jerusalém. 2ª impressão. São Paulo: Editora Paulus, 2003.
- BEREMBAUM, Michael e SKOLNIK, Fred. **Encyclopaedia Judaica**. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007.
- BICKERMAN, Elias J. **Symbolism in the Dura synagogue: a review article**. The Harvard Theological Review. Vol. 58, No. 1 (Jan., 1965), pp. 127-151.
- BIGHAM, Steven. **Early Christian attitudes toward images**. Orthodox Research Institute. Rollinsford: Orthodox Research Institute, 2004.
- BINDER, Donald P.; OLSSON, Birger; RUNESSON, Anders. **The ancient synagogue from its origins to 200 C.E.: A source book**. Leiden: Koninklijke Brill, 2008.
- BRIGHT, J. **História de Israel**. 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 1978. (Nova Coleção Bíblica, 7).
- BUISSON, Count Robert du Mesnil. **Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, 245-256 après J. C. Rome**: Pontifício Instituto Bíblico, 1939.
- CARTUS, Niels. **Olhares brasileiros judaicos: a presença do judaísmo na arte brasileira contemporânea**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- CAZELLES, Henri. **História política de Israel: desde as origens até Alexandre Magno**. Tradução de Cássio Gomes. – São Paulo, Paulus, 1986.
- CEDILHO, Rosa Maria Blanca e SOUSA, Ana Paula Bernardo de. **Arte paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos**. Mirabilia, n. 17 (julho-dezembro, 2013), p. 602-614.

CHOURAQUI, ANDRÉ. **Nomes (Êxodo)**. Tradução de Ivan Esperança Rocha e Paulo Neves. São Paulo: Imago, 1985.

_____. **Palavras (Deuteronômio)**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Imago, 1985.

DORAN, Robert. **Jews in the Roman Empire**. Birth of a worldview: early Christianity in its Jewish and Pagan context. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

CHRISTENSEN, Duane L. Word Biblical Commentary. v. **6A: Deuteronomy 1-11**/Duane L. Christensen. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 2002.

CHRISTENSEN, Duane L. Word Biblical Commentary. v. **6B: Deuteronomy 12-34**/Duane L. Christensen. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 2002.

EHRlich, Carl. S. **Make yourself no graven image: The Second Commandment and Judaism**. Textures and Meaning: Thirty years of Judaic studies at the University of Massachusetts Amherst. Department of Judaic and Near Eastern Studies, University of Massachusetts Amherst, 2004.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELSNER, Jás. **Cultural resistance and the visual image: the case of Dura Europos**. Classical Philology, vol. 96, No. 3 (Jul., 2001), pp. 269-304.

_____. **Archaeologies and agendas: reflections on late ancient Jewish art and early Christian art**. The Journal of Roma Studies, Vol. 93 (2003), pp. 114-128.

FILSON, Floyd V. **Temple, synagogue and church**. The Biblical Archaeologist. Vol. 7, No. 4 (Dec., 1944), pp. 77-88.

FINE, Steven. **Where God dwells: a child's history of the synagogue** /Steven Fine and Leah Bierman Fine. Los Angeles: Torah Aura Productions, 1999.

FISCHER, James A. **The synagogue paintings of Dura-Europos.** The Catholic Biblical Quarterly, 1955. v. 17, p. 189 – 195.

FLESHER, Paul V. M. **Rereading the reredos: David, Orpheus and messianism in the Dura-Europos synagogue.** Ancient synagogues: historical analysis and archaeological discovery. /Edited by Dan Urman, Paul Virgil McCracken Flescher. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994.

FOHRER, Georg. **História da religião de Israel.** Tradução de Josué Xavier. – São Paulo: Ed. Academia Cristã Ltda./Paulus, 2008.

GARTE, Edna. **The theme of resurrection in the Dura-Europos Synagogue paintings.** The Jewish Quarterly Review. Vol. 64, No. 1 (Jul, 1973), pp. 1-15.

GATES, Marie Henriette. **Dura Europos: A fortress of Syro-Mesopotamian Art.** The Biblical Archaeologist, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1984), pp. 166-181.

GHIRSHMAN, Roman. **Parthians and Sassanians.** França: Thames and Hudson, 1962.

GOODENOUGH, Erwin R. **Interpreting the Art of the Synagogue at Dura-Europos.** Jewish symbols in the Greco-Roman period. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

GERSTENBERGER, Ehrard S. **Teologias no Antigo Testamento: pluralidade e sincretismo da fé em Deus no Antigo testamento.** Tradução de Nelson Kilpp. São Leopoldo: Sinodal/ CEBI, 2007.

GOLDMAN, Bernard. **The question of a Judaic Aesthetic in Ancient synagogue art.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 295-304.

GOMBRICH, ERNEST. HANS. **A história da arte.** 15ª ed. Editora Guanabara Koogan S.A., 1993.

GUTMANN, Joseph. **Hebrew manuscript painting.** New York: G. Braziller, 1978.

_____. **No graven images: studies in art and the Hebrew Bible.** New York: Ktav, 1971.

_____. **The Dura Europos synagogue paintings and their influence on later Christian and Jewish art.** Artibus et Histoire, v. 9, n. 17, 1988.

_____. **The illustrated Midrash in the Dura synagogue paintings: a new dimension for the study of Judaism.** Proceedings of the American Academy for Jewish Research. Vol. 50 (1983), pp. 91-104.

_____. **The synagogue of Dura-Europos: a critical analysis.** In: **Evolution of the synagogue: problems and progress.** /Edited by Howard Clark Kee and Lynn H. Cohuck. Harrisburg: Trinity Press International, 1999.

HACHLILI, Rachel. **Ancient Jewish Art and Archaeology.** Leiden: Boston: Köln; Brill, 1998.

_____. **The niche and the ark in Ancient synagogues.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research. No. 223 (Oct, 1976), pp. 43-53.

HODIN, J.P. **The visual arts and Judaism.** Art Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1964), pp. 222-225.

JENSEN, Robin M. **The Dura Europos synagogue, early-Christian art, and religious life in Dura Europos.** Jews, Christians and polytheists in the ancient synagogue: cultural interaction during the Greco-Roman Period/ edited by Steven Fine. UK: Routledge, 1997.

JOHNSON, Paul. **História dos judeus.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

KAUFMANN, YEHEZKEL. **A religião de Israel: do início ao exílio babilônico.** São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica, 1989. Coleção Estudos, v. 114.

KEEL, Othmar. **La iconografía del Antiguo Oriente y el Antiguo Testamento.** Biblioteca de Ciencias Biblicas y Orientales. Madri: Editorial Trotta, 2007.

KELLEY, Christopher Pierce. **Who did the iconoclasm in Dura Europos.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 295 (Aug., 1994), pp. 57-72.

KING, Philip J. e STAGER, Lawrence E. **Life in Biblical Israel.** London: Westminster John Knox Press, 2001.

KRAELING, Carl. Hermann. **The synagogue.** New Haven: Yale University Press, 1979.

KRAELING, Emil. G. **The meaning of the Ezekiel panel in the Synagogue at Dura.** Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 78 (Apr., 1940), pp. 12-18.

LABUSCHAGNE, C. J. **Teraphim a new proposal for its etymology.** Vetus Testamentum, Vol. 16, Fasc. 1 (Jan., 1966), pp. 115-117.

LADERMAN, Shulamit. **Jewish and Christian reciprocal influences.** Images of cosmology in Jewish and Byzantine Art: God's blueprint of creation. (Jewish and Christian perspective series; volume 25). Leiden: Koninklijke Brill NV, 2013.

LANDSBERGER, Franz. **A history of Jewish art**. Cincinnati: The Union of American Hebrew Congregation, 1946.

LEVINE, Lee. I. **The Hellenistic-Roman diaspora CE 70 – 235: the archaeological evidence**. The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. **Jewish archaeology in Late Antiquity: art, architecture, and inscriptions**. The Cambridge History of Judaism. V. 4: The late Roman-Rabbinic Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008

LEVINE, Lee e WEIS, Zeev. **From Dura to Sepphoris: studies in Jewish art and society in Late Antiquity**. /Edited by Lee I. Levine and Zeev Weiss. Rhode Island: Portsmouth, 2000.

LIVERANI, Mario. **Para além da Bíblia: história antiga de Israel**. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

MACCHI, Jean-Daniel; NIHAN, Christophe; RÖMER, Thomas. **Antigo Testamento: história, escritura e teologia**. Tradução de Gilmar Saint Clair Ribeiro. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

MASTERMAN, E. W. G. **The ancient Jewish synagogues**. The Biblical World, Vol. 32, No. 2 (Aug., 1908), pp. 82+87-102.

MAXWELL, John C. **The Preacher's Commentary Old Testament**. v.5: Deuteronomy/ John C. Maxwell. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1987.

MAY, Herbert Gordon. **Synagogues in Palestine**. The Biblical Archaeologist. Vol. 7, N.1 (Feb, 1944), pp. 1-20.

MERRIL, Eugene H. **The new American Commentary**. v. 4: Deuteronomy/ Eugene H. Merrill. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 1994.

MEYERS, Eric. M. **Jewish art and architecture in the land of Israel, 70 – 235**. The Cambridge History of Judaism. V. 3: The early Roman Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MOON, Warren G. **Nudity and narrative: observations on the frescoes from the Dura Synagogue**. Journal of the American Academy of Religion. Vol. 60, No. 4 (Winter, 1992), pp. 587-658.

MORRISON, Martha A. **The Jacob and Laban narrative in the light of Near Eastern Studies**. The Biblical Archaeologist. Vol. 46, No. 3 (Summer, 1983), pp. 155-164

- NAMENYI, Ernest. **A essência da arte judaica**. Tradução de Miriam Sambursky. – Rio de Janeiro. Edições Biblos Ltda., 1966.
- NARKISS, Bezalel. **Hebrew illuminated manuscripts**. New York: L. Amiel, c. 1969.
- NEUSNER, Jacob. **Judaism at Dura-Europos**. History of Religions, Vol. 4, No. 1 (Summer, 1964), pp. 81-102.
- NOBDELL, P. A. **Old Testament Word-Studies: 8. Idols and Images**. *The Old Testament Student* Vol. 8, No. 8 (Apr., 1889), pp. 296-301
- PERKINS, Ann Louise. **Art of Dura Europos**. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- PFEIFFER, Robert H. **Cherubim**. Journal of Biblical Literature, Vol. 41, No. 3/4 (1922), pp. 249-250.
- PINSKY, Jaime. **As primeiras civilizações**. 25 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- RAD, GHERARD VON. **Teologia do Antigo Testamento**. Tradução de Francisco Catão. 2ª Ed. São Paulo: Aste/Targumin, 2006.
- RAIMER, Haroldo. **Inefável e sem forma: estudos sobre o monoteísmo hebraico**. São Leopoldo: Oikos; Goiânia: UCG, 2009.
- _____. **A construção do Uno**. Revista Pistis Prax, Teol. Pastor., Curitiba, v. 4, n. 1, p. 177-195, jan./jun. 2012.
- REHFELD, Walter I. **Nas sendas do judaísmo**; organizadores. J. Guinsburg e Margarida Goldszajn. - São Paulo: Perspectiva: Associação Universitária de Cultura Judaica: Tecnisa, 2003.
- ROCHA, Ivan Esperança. **As imagens no judaísmo: aspectos do aniconismo identitário**. História, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 119-124, 2007.
- Jewish Art: an illustrated history**. Edited by Cecil Roth. Israel: Massadah – Peli PEC Printing Works, 1961.
- ROSENFELD, Ben Zion e POTCHEBUTZKY, Rivka. **The civilian-military community in the two phases of the synagogue at Dura Europos: a new approach**. Council for British Research in Levant, Vol. 41, No. 2 (2009), pp. 195-222.
- ROSTOVITZ, Michael. **Ancient decorative wall-painting**. The Journal of Hellenistic Studies, Vol. 39 (1919), pp. 144-163.
- _____. **Dura Europos and its art**. Oxford, 1938.
- SARNA, Nahum M. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation**. v.1: Genesis=Beresheit/ Commentary by Nahum M. Sarna. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

- SARNA, Nahum M. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation**. v.2: Exodus=Shemot/ Commentary by Nahum M. Sarna. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.
- SCARDELAI, Donizete. **Da religião bíblica ao judaísmo rabínico: Origens da religião de Israel e seus desdobramentos na história do povo judeu**. São Paulo: Paulus, 2008.
- SCHEINDLIN, Raymond. P. **O livro de ouro da história do povo judeu**. Tradução de Miriam Groeger. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- SCHENK, Kara L. **Temple, community, and sacred narrative in the Dura Europos synagogue**. *AJS Review*, Vol. 34, No. 2 (November, 2010), pp. 195-229.
- SCHMIDT, Werner. H. **A fé do Antigo Testamento**. Tradução de Vilmar Schneider. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2004.
- SMITH, Mark. S. **O memorial de Deus: história, memória e a experiência do divino no Antigo Israel**. São Paulo: Paulus, 2006.
- SPANIER, Ktziah. **Rachel's tefth of the terafim: her struggle for family primacy**. *Vetus Testamentum*, Vol. 42, Fasc. 3 (Jul., 1992), pp. 404-412.
- STEINBERG, Faith. **Women and the Dura-Europos synagogue paintings. Religion and the Arts**. Leiden: Ed. Brill, 2006.
- STEINLAUF, Eva. **The frescoes of the Dura-Europos synagogue: multicultural traits and Jewish identity**. Department of Jewish Studies (Master degree dissertation). McGill University. Quebec: Montreal, 2004.
- STERN, H. **The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos**. *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, Vol. 21, No. 1/2 (Jan./Jun., 1958), pp. 1-6.
- STERN, Karen B. **Mapping devotion in Roman Dura Europos: a reconsideration of the Synagogue ceiling**. *American Journal of Archaeology*, Vol. 114, No. 3 (July, 2010), pp. 473-504.
- _____. **Tagging sacred space in the Dura Europos-synagogue**. *Journal of Roman Archaeology*, 2012, Vol. 25, No.1, pp. 171-194.
- STORNIOLO, Ivo. **Como ler o livro do Deuteronômio**. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2007.
- TAHAN, Ilana. **Hebrew manuscripts: the power of script and image**. London: British Library, 2007.

TAWIL, Dalia. **The Purim panel in Dura in the light of Parthian and Sassanian Art.** *Journal of Near East Studies*. Vol. 38, No. 2 (Apr. 1979), pp. 93-109.

_____. **The enthroned king Ahasuerus at Dura in the light of the iconography of kingship in Iran.** *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*. No. 250 (Spring, 1983), pp. 57-78.

TIGAY, Jeffrey H. **The JPS Torah Commentary: the traditional Hebrew text with the new JPS translation. v.5: Deuteronomy=Debarîm/** Commentary by Jeffrey H. Tigay. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989.

VINCENT, Alana M. The work of creation: image, idolatry, and Jewish discourse in the theology and the arts. *Literature and Theology*, 2015, pp. 1-17.

WEISMAN, Stefanie. **Militarism in the wall paintings of the Dura-Europos synagogue: a new perspective on Jewish life on the Roman frontier.** *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 2012), pp. 1-34.

WEINFELD, Moshe. **The Anchor Bible. v.5: Deuteronomy 1 – 11: a new translation with introduction and commentary/**Moshe Weinfeld. New York: Doubleday, 2008.

WEITZMANN, K. and Kessler, H.L. **The fresco of the Dura synagogue and Christian art.** Washington, D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

WHALE, An. de. **The figurative wall painting of the Sassanian period from Iran, Iraq and Syria.** *Iranica Antiqua*. Vol. 39. 2004, pp. 339-381.

WHARTON, Annabel Jane. *Refiguring the post-classical city: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna.* Cambridge, 1995.

_____. **Good and bad images from the Synagogue of Dura Europos: contexts, subtexts, intertexts.** *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. /edited by Eva R. Hoffman. UK: Blackwell Publishing Ltd., 2007.

WILDER, Gabriela S. **Estética da arte judaica.** São Paulo, 1995. *Herança Judaica*, São Paulo, n.91, p. 54-61, março/1995.

WILKEN, Robert Louis. **The novelty and the inescapability of the Bible.** The reception and interpretation of the Bible in Late Antiquity: proceedings of the Montreal colloquium in honor of Charles Kanngiesser, 11-13 October, 2006. /Edited by Lorenzo Di Tomaso & Lucian Turcescu.

WISCHNITZER-BERNSTEIN, Rachel. **Studies on Jewish art.** The Jewish Quarterly Review. New Series, Vol. 36, No.1 (Jul., 1945), pp. 47-59.

_____. **The “Closed Temple” panel in the Synagogue of Dura-Europos.** Journal of the American Oriental Society. Vol. 91, No. 3 (Jul. – Sep., 1971), pp. 367-378.

_____. **The conception of the resurrection in the Ezekiel panel of the Dura Synagogue.** Journal of Biblical Literature, Vol. 60, No. 1 (Mar., 1941), pp. 43-55.

_____. **The Samuel Cycle in the wall decoration of the synagogue at Dura-Europos.** Proceedings of the American Academy for Jewish Research, Vol. 11 (1941), pp. 85-103.